



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Maestría en Información y Comunicación

Tesis para defender el título de la Maestría en
Información y Comunicación

Violencia institucional y dictadura cívico-militar: análisis sociosemiótico del discurso en el cine uruguayo de ficción (2007-2020)

Autor: Santiago López Delacruz

Directora de tesis: Dra. Mariana Achugar

Co-tutor de tesis: Dr. Luis Dufuur

Montevideo, Uruguay

Julio de 2022



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

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

“(título de la tesis)”

Tesista:

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

Tribunal:

Profesor/a:

Profesor/a:

Profesor/a:

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora de tesis, Dra. Mariana Achugar, mi sincero agradecimiento por sus consejos, ayuda y dedicación permanente durante el tutorado de la investigación y por introducirme en el enriquecedor mundo del análisis crítico del discurso; sumado, agradezco el compromiso y la paciencia que tuvo al momento de realizar las correcciones pertinentes para impulsar y mejorar el trabajo en diversos aspectos.

A mi co-tutor de tesis, Dr. Luis Dufuur, por la ayuda brindada en el desarrollo de la tesis, tanto a nivel teórico como metodológico, que también permitió desarrollar el trabajo en diversas áreas referentes a la historia del cine uruguayo.

A mi director académico, Dr. Fernando González Perilli, por el asesoramiento brindado en cuestiones de gestión académica respecto a la cursada de la Maestría.

A la Dra. Mónica Maronna, por sus pertinentes devoluciones y consejos como comentarista durante la instancia del II Coloquio de Maestrandos de la Maestría en Información y Comunicación.

A la Universidad de la República, y particularmente, a la Comisión Académica de Posgrado (CAP), por el otorgamiento de la Beca de apoyo a docentes para estudios de posgrado en la Udelar, que me permitió desarrollar los estudios en el programa de la maestría.

A la Coordinación de Posgrados de la Maestría en Información y Comunicación, por la continua orientación y asesoramiento académico durante la cursada de los estudios.

Al Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación, por permitir la confluencia de la presente tesis con mi propia formación académica vinculadas a las funciones de docencia e investigación de la institución.

También quiero agradecer a mi familia, por haberme acompañado con su ánimo y apoyo incondicional a lo largo de mi experiencia como estudiante de la Maestría en Información y Comunicación.

RESUMEN

La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) fue una etapa marcada por el terrorismo de Estado, la reproducción de diferentes prácticas de violencia, censura, represión y violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Al indagar en los discursos de actualidad que retratan hechos históricos traumáticos, la tesis problematiza cómo el cine uruguayo de ficción del presente siglo representa, en tanto medio de comunicación de gran alcance, el pasado reciente de su país, con el objetivo de analizar discursivamente la representación cinematográfica de la violencia institucional en dictadura realizada en el período 2007-2020. A través de una muestra representativa, se estudian cuatro películas uruguayas sobre la dictadura, *Polvo nuestro que estás en los cielos*, *Zanahoria*, *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, desde tres ejes teóricos: el rol del Estado ejerciendo violencia institucional, la relación entre ficción y representación cinematográfica de la violencia, y el rol del cine como documento de la memoria histórica. Mediante la descripción, la interpretación y la explicación de los discursos (Fairclough, 1996), basada en un enfoque sociosemiótico (Halliday, 1998), se analizan discursivamente las cuatro películas como textos multimodales (Kress y Van Leeuwen, 2006) con diferentes configuraciones sociales e ideológicas de sentido. Como hallazgos principales de la investigación, se evidencia que el cine uruguayo exhibe diferentes estrategias de representación de la violencia institucional en dictadura, desde un trabajo discursivo sensible y con compromiso ético de las historicidades y subjetividades involucradas. Desde diversos modos de significación, el cine uruguayo posee una narrativa clara y concisa sobre el pasado reciente y la transmisión de memoria que integra al espectador desde la identificación afectiva. Finalmente, la ficción cinematográfica uruguaya, en su representación de la violencia institucional, es una instancia discursiva que abre debate sobre temáticas no tratadas ni saldadas completamente en distintas esferas de la opinión pública.

Palabras clave: cine uruguayo; dictadura; discurso; ficción cinematográfica; multimodalidad; sociosemiótica; violencia institucional.

ABSTRACT

The Uruguayan civic-military dictatorship (1973-1985) was a stage marked by State terrorism, the reproduction of different practices of violence, censorship, repression and systematic violations of human rights. Inquiring into the current discourses that portray traumatic historical events, the thesis problematizes how the Uruguayan fiction cinema of the present century represents, as a powerful means of communication, the recent past of its country, with the aim of discursive representation of institutional violence in the dictatorship in films made in the period 2007-2020. Four Uruguayan films about the dictatorship are studied: *Polvo nuestro que estás en los cielos*, *Zanahoria*, *Migas de pan* and *La noche de 12 años*, exploring them from three theoretical axes: the role of the State exerting institutional violence, the relationship between fiction and cinematographic representation of violence, and the role of cinema as a document of historical memory. Through the description, interpretation and explanation of the discourses (Fairclough, 1996), based on a socio-semiotic approach (Halliday, 1998), the four films are discursively analyzed as multimodal texts (Kress and Van Leeuwen, 2006) with different social configurations and ideologies of meaning. The main findings of the investigation shows that Uruguayan cinema exhibits different strategies of representation of institutional violence in the dictatorship, approaching the topic through sensitive discursive work and an ethical commitment toward the historicities and subjectivities involved. Using various modes of meaning, Uruguayan cinema has a clear and concise narrative about the recent past and the transmission of memory that integrates the viewer from an affective identification perspective. Finally, Uruguayan cinematographic fiction, in its representation of institutional violence, is a discursive instance that opens a debate on issues that have not been fully addressed or settled in different spheres of public opinion.

Keywords: Uruguayan cinema; dictatorship; discourse; cinema fiction; multimodality; sociosemiotics; institutional violence.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1. Planteamiento del problema y justificación de la investigación	10
1.2. Organización de la tesis.....	13
CAPÍTULO 2. DICTADURA, CINE URUGUAYO Y CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN	15
2.1. Contextualización histórica de la dictadura uruguaya (1973-1985).....	15
2.2. El cine uruguayo bajo la dictadura	19
2.3. Posdictadura y contexto de producción del cine uruguayo	21
2.4. La dictadura frente al cine uruguayo del siglo XXI	25
CAPÍTULO 3. ENCUADRE TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN	31
3.1. Marco teórico	31
3.1.1. El rol del Estado frente a la violencia institucional.....	31
3.1.2. Ficción y representación cinematográfica de la violencia	34
3.1.3. El cine como documento de la memoria histórica	37
3.2. Herramientas teórico-analíticas.....	40
3.2.1. Presentación del análisis crítico del discurso	40
3.2.2. El enfoque sociosemiótico	43
3.2.3. Cine, representación y multimodalidad discursiva	44
3.3. Síntesis	47
CAPÍTULO 4. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	49
4.1. Antecedentes de la investigación	49
4.1.1. Estudios específicos sobre cine uruguayo de ficción y dictadura	49
4.1.2. Estudios vinculados al cine de ficción y la memoria colectiva.....	54
4.1.3. Estudios sobre cine y pasado reciente desde el análisis del discurso.....	58
4.2. Síntesis	60
CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA	62
5.1. Objetivos de la investigación	62
5.1.1. Objetivo general	62
5.1.2. Objetivos específicos.....	62
5.2. Alcance de la investigación.....	63
5.3. Muestra y unidad de análisis	64
5.3.1. Delimitaciones y criterios de selección de la muestra.....	65
5.4. Diseño del estudio	70
5.5. Fuentes de información y análisis de los datos	75
CAPÍTULO 6. MIGAS DE PAN Y LA NOCHE DE 12 AÑOS: VIVENCIANDO LA VIOLENCIA EN DICTADURA.....	77
6.1. Introducción	77

6.2. Análisis descriptivo	79
6.2.1. Nivel compositivo.....	79
6.2.3. Nivel representacional	85
6.2.4. Nivel interactivo	89
6.3. Análisis interpretativo	93
6.3.1. Cine y violencia institucional	93
6.3.2. Cine y memoria histórica	102
6.4. Análisis explicativo	107

**CAPÍTULO 7. *POLVO NUESTRO QUE ESTÁS EN LOS CIELOS Y ZANAHORIA:*
MIRADAS PERIFÉRICAS SOBRE LA DICTADURA 117**

7.1. Introducción	117
7.2. Análisis descriptivo	120
7.2.1. Nivel compositivo.....	120
7.2.2. Nivel representacional	126
7.2.3. Nivel interactivo	129
7.3. Análisis interpretativo	136
7.3.1. Cine y violencia institucional	136
7.3.2. Cine y memoria histórica	143
7.4. Análisis explicativo	148

CAPÍTULO 8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES..... 159

8.1. ¿Cómo se representa discursivamente la violencia institucional de la dictadura cívico-militar en el cine uruguayo de ficción?	159
8.2. ¿Qué recursos multimodales utiliza el cine uruguayo de ficción en la representación de la violencia institucional en dictadura cívico-militar?	163
8.3. ¿Qué rol posee el cine uruguayo de ficción en la construcción de memoria sobre el pasado reciente?	167
8.4. Futuras líneas de investigación	171

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 173

Bibliografía utilizada.....	173
Filmografía utilizada	179

APÉNDICES..... 180

Apéndice 1. Fichas técnicas de las películas analizadas	180
Apéndice 2. Índice de otras realizaciones cinematográficas citadas.....	182
Apéndice 3. Enlace a planillas de análisis descriptivos de las secuencias seleccionadas..	183

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Dimensiones del discurso según Fairclough (1996).	41
Figura 2. Dimensiones del análisis del discurso según Fairclough (1996).	42
Figura 3. Síntesis del marco teórico de la investigación.	48
Figura 4. Planos 21 y 24 de <i>Migas de pan</i> .	80
Figura 5. Inicio del plano 27 de <i>Migas de pan</i> .	81
Figura 6. Planos 22 y 28 de <i>La noche de 12 años</i> .	82
Figura 7. Planos 32 y 56 de <i>La noche de 12 años</i> .	83
Figura 8. Planos 28 y 29 de <i>Migas de pan</i> .	83
Figura 9. Planos 3 y 11 de <i>Migas de pan</i> .	84
Figura 10. Planos 2 y 10 de <i>Migas de pan</i> .	84
Figura 11. Plano 58 de <i>La noche de 12 años</i> .	85
Figura 12. Plano 16 de <i>Migas de pan</i> y plano 7 de <i>La noche de 12 años</i> .	86
Figura 13. Plano 24 de <i>Migas de pan</i> y plano 38 de <i>La noche de 12 años</i> .	87
Figura 14. Plano 31 de <i>Migas de pan</i> y plano 54 de <i>La noche de 12 años</i> .	88
Figura 15. Plano 29 de <i>La noche de 12 años</i> y plano 2 de <i>Migas de pan</i> .	89
Figura 16. Plano 3 de <i>Migas de pan</i> y plano 24 de <i>La noche de 12 años</i> .	90
Figura 17. Planos 21 y 27 de <i>La noche de 12 años</i> .	90
Figura 18. Planos 20 y 33 de <i>Migas de pan</i> .	91
Figura 19. Plano 31 y plano 43 de <i>La noche de 12 años</i> .	92
Figura 20. Plano 8 de <i>Migas de pan</i> y plano 44 de <i>La noche de 12 años</i> .	92
Figura 21. Planos 3 y 4 de <i>Zanahoria</i> .	120
Figura 22. Plano 14 e inicio del plano 16 de <i>Zanahoria</i> .	121
Figura 23. Planos 7 y 8 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	121
Figura 24. Planos 46 y 52 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	122
Figura 25. Plano 36 de <i>Zanahoria</i> y plano 62 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	123
Figura 26. Planos 41 y 55 de <i>Zanahoria</i> .	123
Figura 27. Planos 24 y 30 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	124
Figura 28. Plano 35 de <i>Zanahoria</i> .	124
Figura 29. Plano 56 de <i>Zanahoria</i> y plano 44 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	125
Figura 30. Plano 30 de <i>Zanahoria</i> y plano 58 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	126
Figura 31. Planos 36 y 37 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	128
Figura 32. Planos 50 y 51 de <i>Zanahoria</i> .	129
Figura 33. Planos 25 y 53 de <i>Zanahoria</i> .	130
Figura 34. Planos 45 y 48 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	131
Figura 35. Plano 2 y final del plano 8 de <i>Zanahoria</i> .	132
Figura 36. Plano 52 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> y plano 33 de <i>Zanahoria</i> .	133
Figura 37. Plano 23 de <i>Zanahoria</i> e inicio del plano 10 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	133
Figura 38. Planos de apertura de <i>Zanahoria</i> y <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	134
Figura 39. Plano 40 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> y plano 10 de <i>Zanahoria</i> .	134
Figura 40. Plano 37 de <i>Zanahoria</i> y plano 8 de <i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i> .	135

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Delimitaciones de la muestra representativa.....	66
Tabla 2. Listado de películas según criterios de selección.....	68
Tabla 3. Datos de la muestra representativa de la investigación.....	69
Tabla 4. Definición de indicadores para cada nivel de análisis, adaptado de Duffy (2011) según categorías originales de Kress y Van Leeuwen (2006).....	71
Tabla 5. Elementos básicos del lenguaje cinematográfico (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).....	72
Tabla 6. Tipos de montaje por idea o contenido (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).	72
Tabla 7. Ejemplo de análisis descriptivo en el plano de secuencia del filme <i>Migas de pan</i>	73
Tabla 8. Estructura de la investigación según las dimensiones de análisis del discurso (Fairclough, 1996) y el marco teórico.....	74

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

El presente capítulo plantea el problema de investigación de la tesis junto a las correspondientes preguntas que permiten revelar las principales interrogantes del trabajo. También se detalla la fundamentación de la investigación, y a modo de cierre, se especifica cual es la estructura organizativa de la tesis en los capítulos siguientes.

1.1. Planteamiento del problema y justificación de la investigación

Dentro de la historia reciente del Uruguay, la dictadura cívico-militar transcurrida en el período 1973-1985 suscitó la coerción absoluta del poder político, la supresión de la legitimidad de los procesos democráticos, el trastorno del orden social preexistente, junto a la privación y violación en el orden de los derechos humanos. Esto implica que la dictadura fue una etapa que también se reconoce como un suceso histórico referencial en términos de construcciones ideológicas de sentido del imaginario colectivo reciente.

Debido a que el desarrollo del régimen dictatorial fue un acontecimiento trascendental de la diacronía política uruguaya, resulta pertinente indagar en los discursos de actualidad que, una vez realizado el proceso de transición hacia la estabilidad democrática, se ocupan de retratar una parte de la historia reciente tan arraigada en la nación uruguaya, y trabajan en la representación de las experiencias traumáticas de dicho período.

El cine, en tanto medio de comunicación masivo que discute y visibiliza el pasado desde representaciones que establecen lugares ideológicos de memoria social, es un espacio que problematiza la construcción de imaginarios colectivos sobre hechos del pasado reciente. Es por esto que comprender cómo el cine contribuye a la construcción de la memoria social de pasados en disputa es relevante. Particularmente centrados en el cine uruguayo de ficción, desde el año 2007 se observa con mayor frecuencia la presencia de representaciones de la dictadura uruguaya a través de múltiples acercamientos temáticos y narrativos a nivel discursivo.

Según Fairclough (1995b), un discurso es la utilización del lenguaje con motivo de representar una práctica social desde un punto de vista en particular, que refiere tanto al conocimiento en sí mismo como a su construcción social. Más allá de su condición textual,

todo discurso está anclado a un entorno sociocultural al que no es ajeno y del que depende su conformación; el sentido discursivo viene dado por sus propias condiciones de producción e interpretación, en tanto instancias que también son reproducidas por contextos sociales.

Todo discurso debe entenderse más allá de su uso lingüístico, ya que no solo refiere al uso del lenguaje hablado o escrito, sino que se extiende a otros tipos de actividades semióticas y de producción de sentido, como las imágenes o el audiovisual (Fairclough, 1995b). De todos los discursos posibles, y como se mencionó anteriormente, el cine es un medio masivo de comunicación que a lo largo de su historia se ha ocupado de generar diversas representaciones sobre trascendentes sucesos que visibiliza, discute e interpela.

Desde los puntos mencionados, resulta pertinente problematizar cómo el cine uruguayo ha representado, en tanto discurso audiovisual de gran alcance, el pasado reciente de su país, y concretamente, las prácticas de violencia institucional reproducidas durante la dictadura uruguaya. Para ello, se analiza una muestra de cuatro películas uruguayas en régimen de coproducción, que representativamente abordan la temática: *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008), *Zanahoria* (Enrique Buchichio, 2014), *Migas de pan* (Manane Rodríguez, 2016) y *La noche de 12 años* (Álvaro Brechner, 2018).

A través del análisis del discurso, se entiende a los filmes como espacios de sentido que utilizan el lenguaje y la narración cinematográfica para generar significación, por lo que resulta pertinente comprender de qué manera operan las representaciones cinematográficas en la construcción de memoria sobre el pasado histórico. De este modo, se intenta dar respuesta a una interrogante central: ¿qué estrategias discursivas están presentes en el cine uruguayo de ficción del presente siglo para representar la dictadura? Consideramos necesario dicho cuestionamiento ya que existen diversas estrategias cinematográficas de representación en donde el cine actúa de intermediario entre los hechos concretos de la realidad y las implicaciones ideológicas del discurso en cuestión.

Esta pregunta inicial nos lleva a una interrogante de similar contenido, ahora focalizada en la especificidad del cine: ¿de qué manera se utilizan los recursos del lenguaje cinematográfico para representar la violencia institucional ocurrida en dictadura en los discursos fílmicos actuales? Esta interpelación nuevamente resalta la importancia de entender a las películas como discursos audiovisuales con carga ideológica y una amplia variedad de recursos de sentido a su disposición, que conforman, condicionan e interpelan la realidad social desde múltiples miradas.

El discurso cinematográfico genera redes de sentido acerca del mundo histórico al que remite, por lo que surge un planteamiento final: ¿qué rol posee el cine uruguayo de ficción en su objetivo de retratar la memoria del pasado reciente en nuestro tiempo presente? Las cuatro obras seleccionadas para el análisis tienen al proceso dictatorial uruguayo como eje central de su relato, y realizan una cronología con variadas contextualizaciones temporales de un mismo período, por lo que nos preguntamos cómo se explicitan las múltiples caras de un hecho crucial de la historia reciente uruguaya como instancia discursiva de memoria.

Desde un enfoque teórico-histórico del cine y del audiovisual, el cine uruguayo de ficción realizado en el siglo XXI ha sido mayormente excluido de ser estudiado como discurso de la dictadura cívico-militar. Esto obedece, en primera instancia, a que algunas de las películas tomadas para el análisis son de reciente estreno. En segundo término, tanto a nivel nacional como regional, existe un área de vacancia en abordajes que vinculen ficción cinematográfica uruguaya, violencia y dictadura, sin la posibilidad de enfocarse en el concepto de violencia institucional ni tampoco utilizar el análisis del discurso como elección metodológica.

Por otra parte, los trabajos realizados en Uruguay indagan sobre la representación de la dictadura mayoritariamente desde el análisis del cine documental, donde el estudio del cine de ficción ocupa una posición en gran medida marginal. Desde un acercamiento a la actividad discursiva de la cinematografía uruguaya de ficción en su etapa más actual, ahondar en el estudio de las producciones fílmicas que abordan la dictadura uruguaya permite que la tesis posea un abordaje todavía no profundizado dentro del campo de estudios de la comunicación, la sociedad y la cultura.

Resulta necesario también analizar la representación de la dictadura desde distintas etapas históricas. Para comprender las diversas aristas del proceso, es imprescindible entender el lugar que ocupa en el cine uruguayo al momento de hablar de los principales años de la dictadura, pero también de sus épocas pasadas y futuras, tanto con las causas políticas y sociales que la llevaron a cabo como en los discursos que quedaron instalados en el período democrático.

La investigación también intenta generar incidencia a nivel social. El análisis del discurso implica tener en cuenta las condiciones y los contextos sociales de los textos a analizar, por lo que las películas que conforman la muestra son vehículos de comprensión de la realidad que reconstruyen relatos sobre el pasado dictatorial. Estudiar desde el presente los universos de ficción presentados por la cinematografía uruguaya implica observar los lazos que el cine posee

con el contexto histórico, y permite dialogar, interpretar y recontextualizar de forma compleja el pasado reciente.

Tópicos como la desigualdad en las relaciones de poder, la fragmentación social, la violación a los derechos humanos y la pérdida de los valores propios de la democracia son tratados en las películas seleccionadas, por lo que se espera que el trabajo sirva como recurso para comprender cómo la cinematografía uruguaya proporciona redes de sentido sobre una etapa no saldada a nivel social. Y cómo, desde allí, los filmes de ficción son herramientas que acercan la condición material-concreta de los propios procesos históricos, en la transición surgida entre representación y realidad, rozada por la presencia de la memoria dentro del imaginario social uruguayo.

1.2. Organización de la tesis

La tesis se estructura en un total de ocho capítulos. Luego de la introducción, correspondiente al presente capítulo, el capítulo 2 realiza una breve contextualización histórica de la dictadura cívico-militar uruguaya, junto a un relevamiento de la realización del cine uruguayo durante el régimen dictatorial, su contexto de producción en la época posdictatorial y la cinematografía uruguaya específicamente realizada en el siglo XXI que tiene a la dictadura como temática narrativa principal.

El capítulo 3 presenta el encuadre teórico de la investigación y detalla el marco teórico seleccionado desde tres ejes: el rol del Estado frente a la violencia institucional, la ficción y representación cinematográfica de la violencia, y el cine como documento de la memoria histórica. También se detallan las herramientas teórico-analíticas al introducir el análisis crítico del discurso, la selección del enfoque sociosemiótico y el vínculo existente entre el cine y la multimodalidad discursiva.

El capítulo 4 expone los antecedentes de la investigación desde una revisión que contiene tres abordajes: estudios específicos sobre cine uruguayo de ficción y dictadura, estudios vinculados al cine de ficción y la memoria colectiva, y estudios sobre cine y pasado reciente desde el análisis del discurso.

El capítulo 5, destinado a la metodología, plantea los objetivos generales y específicos junto al alcance de la investigación. Además, profundiza en la muestra y unidad de análisis

elegidas para el trabajo, el diseño metodológico, y las fuentes de información y análisis de los datos.

Los capítulos 6 y 7 corresponden al análisis de las películas que conforman la muestra desde los tres niveles del análisis del discurso: descripción, interpretación y explicación. El capítulo 6 analiza comparativamente los filmes *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, mientras que en el capítulo 7 se realiza la misma acción con los filmes *Polvo nuestro que estás en los cielos* y *Zanahoria*.

Finalmente, el capítulo 8 detalla la discusión entre los resultados obtenidos del análisis y los antecedentes relevados, junto a las conclusiones del trabajo. Se especifican además las futuras líneas de investigación que se desprenden del aporte realizado.

CAPÍTULO 2. DICTADURA, CINE URUGUAYO Y CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN

El capítulo realiza, en primera instancia, una breve contextualización histórica de la dictadura cívico-militar uruguaya, para luego enmarcar la situación del cine uruguayo, principalmente de ficción, realizado durante la dictadura y en una etapa posterior a ella. Se realiza un repaso histórico del cine uruguayo realizado en los principales años de la dictadura y se contextualizan las producciones cinematográficas uruguayas durante la década de los 90 y principios del siglo XXI en base a tres aspectos: la creación de instituciones educativas de cine y audiovisual, el surgimiento de fondos estatales y la figura de la coproducción. Finalmente, se detallan las producciones cinematográficas de ficción sobre la dictadura en el cine uruguayo a partir del año 2007, fecha de estreno de la primera película de ficción sobre la temática.

2.1. Contextualización histórica de la dictadura uruguaya (1973-1985)

El golpe de Estado suscitado el 27 de junio de 1973, que dió paso a la consolidación de un gobierno dictatorial durante más de una década, confirmó un proceso de deterioro de la convivencia política. Ante el forjamiento y desarrollo de la dictadura, se transitó una etapa congestionada en la que el golpe fue la «culminación de un proceso de progresiva instalación del autoritarismo a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta» (Yaffé, 2012, p. 14). La situación de desestabilización a nivel social, económico e institucional del país daba síntomas de una profunda crisis estatal que anticiparon la llegada del propio régimen dictatorial.

Se comprende entonces que «en lugar de seguir hablando única o principalmente de una “ruptura democrática” deberíamos incorporar la referencia a un proceso de “transición al autoritarismo”» (Yaffé, 2012, p. 15). El camino hacia la dictadura visibilizó el devenir de determinados gobiernos uruguayos que ya operaban autoritariamente en coyuntura democrática. El antecedente directo de esta situación corresponde a los gobiernos constitucionales de Jorge Pacheco Areco, desde diciembre de 1967 a marzo de 1972, y de Juan María Bordaberry, desde marzo de 1972 a junio de 1973; amparándose en el artículo 168 de la Constitución de la República, accionaron Medidas prontas de seguridad otorgándole al Poder Ejecutivo la suspensión transitoria de ciertas garantías constitucionales con el fin de mantener el orden social.

Para Demasi et al. (2009) reconocerse como gobierno de crisis implica que determinadas coyunturas políticas y sociales son reconocidas “de excepción”, por lo que el aparato estatal aplica medidas extraordinarias para ampliar sus poderes decisorios y punitivos, y restablecer la autoridad. Así surge el principio del orden estatal, rasgo ideológico conservador del carácter autoritario de los gobiernos bajo decreto del periodo 1967-1973 (Demasi et al., 2009), en la que las presidencias de Pacheco Areco y Bordaberry instauraron un régimen de control y represión autoritaria en contextos democráticos, que elimina los movimientos insurgentes de protesta e intenta restaurar el orden social.

Según Busquets y Delbono (2016), en setiembre de 1971 se encomendó a las Fuerzas Armadas la lucha antsubversiva contra el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros —MLN-T—, guerrilla civil de la izquierda radical. Creándose las Fuerzas Conjuntas y posteriormente el Estado Mayor Conjunto —ESMACO—, en 1972 las Fuerzas Armadas derrotaron militarmente a la guerrilla del MLN-T con la captura y prisión de sus principales integrantes, que incluían a José Mujica, Mauricio Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro, Julio Marenales, Henry Engler y Jorge Zabalza. En este punto, la transición a la dictadura se caracterizó por la presencia de un gobierno reaccionario al cambio amenazante de las fuerzas subalternas (Busquets y Delbono, 2016), que ponía en riesgo el orden conservador del Estado.

La llegada del gobierno de facto en Uruguay también se enmarca dentro del avance de las dictaduras latinoamericanas ya presentes en otros países de la región:

Este hecho se inscribe en una escena regional signada por una embestida conservadora y contrarrevolucionaria en el Cono Sur, que también arremetió en Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973, 1976-1983) y Chile (1973-1990), y que llegó a expresarse en la coordinación de las acciones represivas de los gobiernos de facto de estos países, a través del llamado “Plan Cóndor”. (Busquets y Delbono, 2016, p. 76)

El Plan Cóndor, organización clandestina internacional de represión política y terrorismo de Estado respaldada por el gobierno de Estados Unidos en términos de planificación, coordinación y ayuda militar, tuvo presencia en distintos países latinoamericanos de la región como una operación de inteligencia secreta basada en la Doctrina de Seguridad Nacional norteamericana. A través de distintas acciones, según Busquets y Delbono (2016) la dictadura uruguaya transitó por cuatro estadios durante su existencia: fase de lógica defensiva y transformadora —en el período 1973-1976—, fase fundacional —1976-1980—, fase de administración de crisis recurrentes —1981-1983— y fase terminal —1984-1985—.

Para Busquets y Delbono (2016), la fase de lógica defensiva y transformadora de la dictadura se sitúa entre el golpe de Estado, ejecutado por el propio Bordaberry con la consecuencia de la disolución de las cámaras legislativas y la creación de un Consejo de Estado sustitutorio; y la destitución de Bordaberry en el año 1976 por parte de las mismas Fuerzas Armadas. La fase fundacional de la dictadura transcurre cronológicamente desde el momento posterior a la remoción de Bordaberry hasta el plebiscito del día 30 de noviembre de 1980, donde el triunfo del “No” evidenció el rechazo de la ciudadanía al proyecto de reforma constitucional del régimen. En la etapa fundacional, el gobierno dictatorial consolida el terrorismo de Estado y la persecución política e ideológica de los sectores opuestos al régimen.

Entre los años 1981 y 1983, Busquets y Delbono (2016) entienden que la dictadura vivió una fase de administración de crisis recurrentes, tras el rechazo de la ciudadanía uruguaya en el plebiscito. En esta etapa, los autores entienden que el gobierno dictatorial suspendió toda actividad para presentar su nuevo cronograma político y realizar una serie de reajustes internos que conllevó a la fase terminal del gobierno dictatorial, situada entre 1984 y el 1 de marzo de 1985. Esta fase inicia en el Acuerdo del Club Naval con la participación de los militares, el Partido Colorado, el Frente Amplio y la Unión Cívica¹, que concluye en la convocatoria a elecciones nacionales para noviembre de 1984. La asunción del candidato colorado Julio María Sanguinetti, suscitada el 1 de marzo de 1985, abrió la transición hacia la democracia.

Según Demasi et al. (2009), la dictadura no se ejecutó para asaltar el poder estatal sino para reforzarlo, centralizarlo y concentrarlo como poder de facto, con la anulación de instancias deliberativas, división de poderes, frenos parlamentarios, resistencias sociales o mediaciones partidarias que lo limiten. En este contexto autoritario, «el régimen desarrolló un sistema de vigilancia y análisis sistemático de información que pretendía lograr un control casi total de la sociedad uruguaya» (Yaffé, 2012, p. 19), lo que provocó la represión y la censura de bloques opositores considerados sospechosos de atentar contra el régimen.

A través de la reproducción de la violencia instaurada por el terrorismo de Estado, desde la pérdida de autonomía democrática, se hizo desaparecer de la esfera pública «toda forma de oposición y/o de libre expresión del pensamiento, que debieron pasar a desenvolverse en la clandestinidad y en el exilio» (Demasi et al., 2009, p. 235). Con este criterio:

¹ El Partido Nacional no formó parte del acuerdo.

La estrategia represiva central del régimen cívico-militar uruguayo fue el encierro masivo y prolongado de cerca de 6.000 hombres y mujeres en alrededor de 50 establecimientos carcelarios y cuarteles y cerca de 9 centros clandestinos de reclusión localizados en todo el territorio nacional. (Demasi, 2009, p. 234-235)

Por otra parte, mecanismos de violencia institucional como la censura y prohibición indefinida de diversos actos culturales de la sociedad uruguaya —cines, los teatros, las expresiones deportivas, las iglesias o las actividades de enseñanza—, sumado a la prohibición de derechos políticos, el control de los familiares de las víctimas y la instalación del régimen de libertad vigilada para expresos políticos también fueron desarrollados en dictadura.

La dictadura uruguaya instaló el terrorismo de Estado a través de lo que Yaffé (2012) denomina un estado de temor-terror, donde el gobierno despliega prácticas de violencia institucional «a través de la extendida práctica del secuestro y la tortura, incluyendo la violación sexual, la prisión prolongada, y en menor medida, el asesinato, la desaparición y el robo de niños» (p. 20). Esto provocó que las resistencias hacia el régimen se vieran mermadas y controladas frente a la condena estatal, donde todo movimiento civil de protesta fue considerado, por parte del Estado, un posible foco de acción represiva.

A su vez, Yaffé (2012) y Busquets y Delbono (2016) coinciden en denominar a la dictadura uruguaya como proceso “cívico-militar”, ya que los participantes del régimen no eran únicamente provenientes del sector militar. La dictadura contó con la colaboración de civiles que hicieron posible el mantenimiento del gobierno de facto, desde las propias acciones inconstitucionales de Bordaberry hasta la participación en distintos ámbitos de la organización política y económica del gobierno². En este sentido, se debe tener en cuenta la complejidad del régimen dictatorial, que se desarrolló no solo por el papel de las Fuerzas Armadas, sino también por la acción y apoyo conjunto de determinados sectores de la sociedad civil hacia el régimen³.

² A modo de ejemplo, la coordinación económico-financiera fue repartida entre funcionarios militares y funcionarios civiles (Busquets y Delbono, 2016), donde instituciones como el Ministerio de Economía y Finanzas y el Banco Central del Uruguay desarrollaron y aplicaron un modelo económico para el régimen desde el trabajo técnico realizado por economistas, abogados e ingenieros civiles por fuera de las fuerzas militares (Yaffé, 2012).

³ Basta recordar, según los resultados del Plebiscito constitucional de 1980, la existencia de un 42.8% de votos a favor del “Sí”, en apoyo a la creación de un sistema político impulsado por la dictadura que sustituirá la Constitución de la República del año 1967.

2.2. El cine uruguayo bajo la dictadura

Schumann (1987) advierte que ningún otro de los países latinoamericanos ha tenido una producción de ficción tan reducida como Uruguay, con apenas 26 realizaciones en 88 años de existencia, junto a extensos estancamientos de producción: siete años —1920-1926 y 1939-1945—, y hasta casi veinte años —1960-1978—, en este último caso con la crisis estatal y la dictadura como trasfondo político. El período 1960-1978⁴ es el más largo de inexistencia de producción cinematográfica de ficción⁵, con la instalación de la dictadura y la censura cultural en diversos espacios de la sociedad. Igualmente, en el período 1979-1984 surgieron aislados intentos de ficciones cinematográficas uruguayas.

En el año 1979 se realiza *El lugar del humo*, coproducción uruguayo-argentina dirigida por Eva Landeck que relata la gira que realiza un equipo teatral por el interior del país, el cual termina envuelto en una serie de hechos policiales. A esta realización se les suma las producciones *Sábado disco, sábado pachanga* (Eduardo Rivero, 1981) y *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982). Esta última, si bien se enmarca en los sucesos ocurridos en el siglo XIX con las muertes de Venancio Flores y Bernardo Berro, también alude a contextos autoritarios de poder que pueden ser entendidos como mensajes en contra de la dictadura y un llamado a la unidad democrática (Martínez Carril y Zapiola, 2002).

En la misma época, en el caso del cine documental se destaca la compilación *Tiranos temblad* (1984), primer documento cinematográfico extenso sobre la dictadura donde algunas escenas fueron filmadas clandestinamente en el interior de las cárceles políticas (Schumann, 1987) y *Pedro y el capitán* (Juan García, 1984), filme realizado en el exilio mexicano, basado en la obra de Mario Benedetti, también sobre las torturas en cárceles uruguayas de la dictadura. Estos filmes prosiguen la tradición instaurada en los años 60 y 70 de los documentales de denuncia social, con ejemplos significativos como *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *Liber Arce: liberarse* (Mario Handler, 1969), y *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971).

Especial atención merece también el estreno de *Gurí*, en el año 1980. Largometraje de ficción dirigido por Eduardo Darino, fue apoyado por la dictadura debido a su carácter

⁴ Para Schumann (1987): «*Un vintén p'al Judas* (Ugo Ulive) habrá de ser la última película de ficción en los veinte años que vendrían luego; por lo menos, sería la última del cine auténticamente uruguayo» (p. 286).

⁵ En este período, a nivel internacional se destaca el estreno del filme *État de siège* (Costa-Gavras, 1972), coproducción franco-italiana ambientada en el Uruguay de 1970 que relata el secuestro de un funcionario de la CIA a cargo del MLN-T, agrupación que solicita a cambio de su libertad que 150 guerrilleros encarcelados clandestinamente sean liberados por el gobierno local.

folklórico y patriótico (Martínez Carril y Zapiola, 2002) estableciéndose como crónica de la vida rural uruguaya a través de su figura máxima: el gaucho. Coproducida con la empresa norteamericana Zenith International, dedicada a la realización de obras educativas, la película de Darino es el primer largometraje de ficción producido por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), órgano creado por la dictadura en 1975.

Cómo expresa Marchesi (2001), las producciones de la DINARP trascendieron lo estrictamente político-institucional al desarrollar una propuesta cultural que contemplaba múltiples espacios de la vida social, que amplificó y tecnificó su potencial propagandístico desde publicaciones gráficas, realizaciones cinematográficas, programas televisivos y radiales, hasta festivales artísticos. El gobierno dictatorial generó un organismo de gran influencia en la cultura del país, que promovió diversas manifestaciones propagandísticas desde su marcado rol difusor.

En cuanto a sus funciones, la DINARP «por un lado, producía información y actividades que luego amplificaba a través de los medios de comunicación (algunos reproducían casi en forma textual sus informes); por otro, este organismo también tenía un rol censor sobre los mismos» (Marchesi, 2001, p. 13). Sumado a la producción de *Gurí*, es importante resaltar que la DINARP realizó dos informativos para cine: *Panorama* y *Uruguay Hoy*, que representaban y trataban de difundir los principales ideales sociales de la dictadura.

Estos breves documentales fomentaban un nuevo imaginario de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse, con relatos que iban desde los discursos históricos, las tradiciones políticas, las expresiones folclóricas, hasta la crónica de actividades deportivas (Marchesi, 2001). De esta forma, se observa la importancia atribuida al cine por parte de la dictadura, entendiéndolo como un medio de comunicación de gran alcance para desarrollar sus fines propagandísticos y generar un impacto en la memoria social uruguaya.

Marchesi (2001) entiende que la dictadura marcó un punto de inflexión en el relacionamiento entre Estado y los medios como un intento intervencionista de la cultura que se basa en una concepción autoritaria de la comunicación, traducida en intentos proteccionistas de la industria cultural. El proyecto cultural de la dictadura intensificó el control sobre el cine desde regímenes de censura, además de difundir sus propias realizaciones con ejemplos aislados en términos de realización cinematográfica.

2.3. Posdictadura y contexto de producción del cine uruguayo

Tras la salida de la dictadura, a partir de la década del 90 el cine uruguayo comenzó a realizarse con una mayor asiduidad dentro de las condiciones de producción nacional. Se suscita una marcada repercusión internacional, debido a premios, reconocimientos o participaciones en festivales internacionales de renombre⁶, y también local, en relación al número de espectadores que asisten a las exhibiciones de películas uruguayas, la distribución y la permanencia en salas comerciales⁷.

Frente a lo mencionado, se instala la idea de que «hasta la década de los 90, esto es unos quince años después del retorno a la democracia después de trece años de Dictadura, no empieza la verdadera historia de cine profesional uruguayo de ficción» (Courtoisie, 2008, p. 180). Algo también sostenido por Martínez Carril y Zapiola (2002), quienes expresan que «en diez años, desde 1993, en cine y ocasionalmente en soporte electrónico, se han realizado más largometrajes memorables que durante un siglo previo» (s. p.). Estas afirmaciones plantean una limitada perspectiva histórica sobre el cine uruguayo que relega su importancia únicamente a cuestiones de escasez de filmaciones, sin profundizar su vínculo con determinados contextos sociales de producción/circulación.

De esta manera, el cine uruguayo ha sido permanentemente estudiado por su baja cantidad de obras cinematográficas realizadas, a través de la cuestionable afirmación de que «nunca hubo una industria ni la habrá (...) nunca hubo producción estable en el Uruguay y por las mismas razones tampoco hubo nunca una industria cinematográfica, más allá de rótulos o declaraciones de interés» (Martínez Carril y Zapiola, 2002, s. p.). Esta conclusión equivoca el curso de las investigaciones sobre cine uruguayo al clausurar la relevancia de éste exclusivamente a la creación de una industria que responda a modelos hegemónicos tradicionales.

Los contextos de producción y circulación local de las películas uruguayas quedan subordinados a opiniones de carácter valorativo, y en muchos casos, despectivos. A modo de ejemplo, se desvaloriza la incipiente cinematografía uruguaya de principios del siglo XX, donde

⁶ A modo de ejemplo, se pueden citar dos películas: *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), galardonada con el Premio FIPRESCI del Festival de Cine de Cannes y el Premio Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana; y *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), ganadora de tres premios en el Festival de Cine de Berlín y el Premio Horizontes del Festival de Cine de San Sebastián.

⁷ Un caso fue el de *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), que se convirtió en el «film más visto en el Uruguay durante el año 2001, superando holgadamente con sus ciento cuarenta mil espectadores a los blockbusters hollywoodenses más exitosos» (Martínez Carril y Zapiola, 2002, s. p.).

películas como *Almas de la costa* o *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* son tratadas de simplistas, brutas o primitivas por Martínez Carril y Zapiola (2002) sin ahondar en la relación suscitada entre los filmes y los contextos sociales representados. En otro ejemplo, el cine documental político realizado durante los años 60 es tildado de simple panfleto o volante filmico por Schumann (1987), sin mencionar la importancia de dicho movimiento en la consolidación del cine documental uruguayo de décadas posteriores.

Martínez Carril y Zapiola (2002) afirman que el cine postdictadura se enmarca en un modelo de producción basado en el capitalismo de los países dominantes; una etapa culturalmente perversa basada en la uniformización cultural, el consumismo y la pérdida de las identidades propias. Esta mirada, profundamente crítica, entiende que el cine uruguayo realizado a partir de la década de los 90, que incluye ejemplos tan ricos y diversos como la tragicomedia *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993), la estilísticamente inclasificable *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) y el thriller de género *Otario* (Diego Arsuaga, 1997), evaden todo tipo de huellas representativas locales y no fueron partícipes de una estabilidad en la realización nacional.

Una afirmación bastante problemática, ya que según datos de la Uruguay Film Commission (2011), la producción de largometrajes de ficción a nivel nacional en el período 2000-2009 —con un total de 52 películas realizadas— se ha triplicado en relación a la década 1990-1999 —16 películas realizadas—, lo que significa una etapa de avance en las formas de producción, realización y difusión del cine uruguayo. Tres aspectos, ya presentes en la década de los 90 y consolidados en el siglo XXI, explican este impulso en la producción de cine de ficción: la creación de instituciones educativas dedicadas a la formación en cine y audiovisual, el apoyo estatal de incentivo a la producción cinematográfica, y la figura de la coproducción con países de Iberoamérica y Europa como recurso de financiación.

A la hora de analizar el incremento de producción de cine uruguayo, y en relación a las instituciones educativas de formación audiovisual durante mediados de los 90 y principios de los 00, «se destacan los avances sustantivos que registra la década en torno a la formación de los agentes del ámbito audiovisual y, con ello, la significativa “profesionalización” alcanzada en el sector» (Radakovich et al., 2014, p. 221). De esta forma, diversas instituciones educativas forjaron la curricularización de actividades referidas a la enseñanza del cine y el audiovisual.

A nivel público, la Universidad de la República ha estado presente por medio de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación —actual Facultad de Información y

Comunicación—, la Facultad de Ingeniería y el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. A su vez, en el ámbito público también se encuentra la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), por medio de la Escuela de Comunicación Social y Diseño, y la Tecnicatura en Audiovisuales. A nivel privado, instituciones como la Escuela de Cine del Uruguay, la Escuela de Cine Dodecá, la Universidad Católica, la Universidad de Montevideo, la Universidad ORT y Uruguay Campus Film también forman parte del proceso de formación de grado, posgrado y tecnicaturas en cine y medios audiovisuales⁸.

En lo referido al apoyo estatal para el incentivo a la producción cinematográfica, se atiende al hecho de que:

En el plano cinematográfico, debemos destacar que es a mediados de los años noventa y principalmente luego del 2008 cuando se empezaron a crear fondos para realizadores, lo que junto con una utilización de tecnologías menos costosas como el video (ya sea analógico o digital) contribuyó al crecimiento de la producción nacional tanto documental como de ficción. (Tadeo Fuica, 2015)

En el año 1994 se inaugura, por medio del Ministerio de Educación y Cultura, el Instituto Nacional del Audiovisual, que promovió un concurso anual de fomento destinado al cine. Ese mismo año, se crea la Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (ASOPROD), quien actuaba de nexo entre los actores e instituciones del medio local que garantizaban posibilidades financieras para las producciones nacionales de todos los realizadores del Uruguay.

En 1995, la Intendencia de Montevideo creó el Fondo Capital para la Cultura y el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual (FONA), mientras que en 1996 se creó la Oficina de Locaciones Montevideanas —hoy conocida como Montevideo Audiovisual— que actualmente posee dos fondos de incentivo a la producción cinematográfica: Montevideo Socio Audiovisual, desde el año 2005, y Montevideo Filma, desde el año 2012.

A nivel gubernamental, el apoyo al cine nacional se consolidó en 2008, donde por medio de la Ley N° 18284 se creó el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU)⁹ y el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual. La Ley N° 18284 (2018) explicita que el ICAU debe «fomentar, incentivar y estimular la creación, producción, coproducción,

⁸ Realizadores como Pablo Stoll, Federico Veiroj, Álvaro Brechner o Enrique Buchichio, en sus respectivas generaciones, han sido estudiantes de algunas de las instituciones mencionadas.

⁹ Desde 2021, denominado Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay (INCAU).

distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales uruguayas en el país y en el exterior» (Art. 2, inciso B), mientras que el Fondo de Fomento «priorizará el apoyo al desarrollo y la producción de proyectos cinematográficos y audiovisuales» (Art. 7).

La creación de la ley permitió que el cine uruguayo cuente con fondos para un incremento anual de estrenos cinematográficos, lo que también generó un marco legal para la realización y una estabilización sostenida de producción cinematográfica nacional¹⁰:

El cambio implica no solo el crecimiento de las realizaciones locales sino también una mejora en las condiciones de producción, un buen recibimiento del público y la crítica y una mayor visibilidad en el exterior mediante el circuito de festivales. (Mosca, 2019, p. 118)

En relación al apoyo regional, con participación del Ministerio de Educación y Cultura, en el año 1996 surge Ibermedia, un programa de estímulo y ayudas financieras a la coproducción de películas de ficción y documentales integrada por 21 países de Latinoamérica y Europa, entre los que se encuentra Uruguay. En 2003 también fue creada la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM), órgano consultor del MERCOSUR en la temática cinematográfica formado por las máximas autoridades gubernamentales nacionales en la materia, que adopta medidas concretas para la integración y complementación de las industrias audiovisuales de la región.

Con los apoyos generados a nivel regional, Uruguay apuesta por la figura de la coproducción como fuente de financiamiento internacional para las películas de mayor presupuesto, teniendo acceso a fondos, subsidios y derechos promulgados por las legislaciones de cada país (Radakovich et al., 2014). En este sentido, aparecen con mayor regularidad películas uruguayas en coproducción con Argentina, Brasil y España, pero también con otros países latinoamericanos —Chile, Cuba, México— y de Europa —Alemania, Francia, Bélgica— que apuestan a la realización compartida con otras naciones (Mosca, 2019).

Por otra parte, las coproducciones están contempladas en la Ley de Cine, donde se benefician las películas realizadas total o parcialmente en Uruguay:

Se consideran, igualmente, obras cinematográficas y audiovisuales nacionales las realizadas total o parcialmente en el territorio de la República en régimen de coproducción con otros

¹⁰ En 2018 hubo 24 estrenos nacionales en el año en el circuito comercial, lo que marca un ascenso sostenido en la cantidad de estrenos desde la implementación de la Ley de Cine (ICAU, Memoria Institucional, 2018).

países, que empleen personal técnico y artístico que reúna las características antedichas, en un 20% (veinte por ciento), como mínimo. (Ley N° 18284, Artículo 10, Inciso B)

A través de un enmarcamiento gubernamental, el cine uruguayo en coproducción posee reconocimiento a nivel internacional, posicionándolo mediante estrategias de mercado en la distribución internacional del audiovisual. En la misma línea, también posibilita la realización de películas con mayor presupuesto, a través de narraciones que no olvidan la mirada local sobre diversos asuntos culturales e históricos, pero que se enmarcan en un modelo de producción regional.

En este breve racconto, se observa el intento de estabilidad de la producción cinematográfica uruguayo a lo largo de los años, en línea con el mantenimiento sostenido de un sistema educativo dedicado al cine y el audiovisual, sumado al desarrollo de fondos de incentivo. Desde los puntos mencionados, no se coincide con Martínez Carril y Zapiola (2002) en su afirmación de inexistencia de una industria del cine nacional a futuro, ni con la crítica realizada a su pérdida de valor cultural. A su propio paso, la regularidad de producción del cine uruguayo se consolida por medio de la coproducción regional e internacional como figura clave de un desarrollo industrial que también presta atención a cuestiones de carácter local.

2.4. La dictadura frente al cine uruguayo del siglo XXI

Desde este cada vez más fructífero panorama de la cinematografía uruguayo, y en relación al papel que tiene el cine como elemento catalizador de los diversos procesos históricos, nos interesa centrarnos en la labor que el cine de ficción del presente siglo ha desarrollado a la hora de elaborar discursos que tengan al período de la dictadura como temática principal de su universo narrativo. A partir del año 2004, entre dos y cinco filmes que abordan la temática de la dictadura fueron estrenados anualmente dentro del circuito comercial (Fierro, 2020); cabe señalar que desde dicha etapa, existe una producción de películas documentales sobre la dictadura considerablemente mayor que la del cine de ficción.

En el caso del cine documental, más de una veintena de realizaciones fueron realizadas y estrenadas en el presente siglo, tanto a nivel nacional como a nivel de coproducción, frente a la escasa presencia de estrenos de ficción sobre la dictadura (Tadeo Fuica, 2015). Las estrategias discursivas del cine documental para aproximarse a la dictadura fueron diversas: uso de material de archivo sobre la época, entrevistas realizadas a múltiples actores y participantes

del período, reconstrucciones subjetivas del pasado, testimonios colectivos, y las miradas autobiográficas propuestas por los documentales de la segunda generación¹¹.

El cine uruguayo de ficción del presente siglo tiene un total de diez películas que visibiliza en su narrativa la cuestión de la dictadura, dividiéndose principalmente en dos tipos de representaciones: aquellas que realizan una reconstrucción histórica de los principales años del proceso, y las que se ambientan por fuera de los principales años del proceso pero remiten a este de forma explícita. También existe una segunda distinción de importancia y es la que divide, por un lado, a las películas que toman a la dictadura como eje central del relato, y a las que la toman como trasfondo socio-político desde un lugar secundario en la trama.

En esta línea de análisis, *La luna y el espejo*, realización de bajo presupuesto escrita y dirigida por el uruguayo Oskar Vidal, puede considerarse como la primera película uruguaya de ficción en tratar el tema de la dictadura uruguaya. Filmada íntegramente en el departamento de Colonia, y protagonizada en su mayoría por intérpretes locales independientes, recrea la atmósfera social del período 1973-1985 por medio de su protagonista, Ladislao, que realiza una búsqueda introspectiva de su pasado con una serie de personajes que, en algunos casos ayudan a comprender lo ocurrido, y en otros casos, obstaculizan su camino hacia la verdad.

La película, si bien fue estrenada el 20 de julio de 2007 en el Teatro Bastión del Carmen de Colonia del Sacramento, y el 27 de marzo de 2008 tuvo una función en el marco del XXVI Festival Internacional de Cine del Uruguay, no obtuvo estreno posterior en salas comerciales nacionales, ni tampoco recibió apoyos de financiamiento a nivel estatal. Debido a su realización enteramente independiente, tampoco fue realizada en régimen de coproducción.

Al año siguiente, *Polvo nuestro que estás en los cielos*, escrita y dirigida por la uruguaya Beatriz Flores Silva, fue la primera película uruguaya sobre la dictadura estrenada en salas comerciales de nuestro país. Estrenada el 30 de marzo de 2008, retrata el período ubicado entre 1966, previo a la elección de Oscar Gestido como Presidente de la República, y el 27 de junio de 1973, día en el que se suscita el golpe de Estado y el inicio del proceso dictatorial.

El filme cuenta la historia de Masangeles, una niña de 7 años que tras la muerte de su madre tiene que ir a vivir a la casa del reputado político Aurelio Saavedra, del cual es hija ilegítima, mientras es testigo de la convulsión sociopolítica del país en los tiempos cercanos a

¹¹ Los documentales de la segunda generación refieren al cine de realizadores y realizadoras nacidos durante la dictadura o en los años cercanos previos, y que en algunos casos son hijos de detenidos desaparecidos o de exiliados del régimen. Tal es el caso de Juan Álvarez Neme, Mateo Gutiérrez, Lucía Jacob y Pablo Martínez Pessi.

la dictadura. La película ganó el fondo Montevideo Audiovisual de la Intendencia de Montevideo en la categoría de ficción y participó del Programa Ibermedia, reconociéndose como una coproducción realizada entre Uruguay, Bélgica y Cuba.

El 11 de abril de 2008 también se estrenó en salas comerciales un tercer largometraje de ficción sobre la dictadura: *Matar a todos*, dirigida por el uruguayo Esteban Schroeder, y escrita por Pablo Vierci, Daniel Henríquez y Alejandra Marino. Basándose en el libro *99% asesinado*, escrito por el propio Vierci, reconstruye el caso del secuestro del químico chileno Eugenio Berríos, quien trabajaba en la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) del gobierno de Augusto Pinochet y fue asesinado en Uruguay. Julia Arévalo, una asistente judicial, comienza a investigar el asesinato de Berríos en el año 1993 y concluye que su propia familia de militares está involucrada en la desaparición y asesinato de Berríos.

El relato, ambientado años después de la transición democrática, se centra específicamente en el accionar de los militares chilenos, aunque por momentos se observa la intervención de militares uruguayos durante la ejecución del Plan Cóndor en el Cono Sur y el encubrimiento de la desaparición forzada de Berríos. El filme es una coproducción entre Uruguay, Argentina, Chile y Alemania, y al igual que *Polvo nuestro que estás en los cielos*, recibió el fondo Montevideo Socio Audiovisual en la categoría de ficción y participó del Programa Ibermedia. Fue galardonada con el premio a la Mejor ficción por la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (ACCU).

El año 2008 recibió un nuevo estreno en salas comerciales de una película uruguaya sobre la dictadura: *Paisito*, dirigida por la española de origen navarro Ana Díez, y escrita por Ricardo Fernández Blanco. La película es una coproducción entre Uruguay, Argentina y España, que cuenta la historia de Xabi, futbolista nacido en Uruguay pero hijo de exiliados españoles, y Rosana, también uruguaya e hija del Jefe de Policía de Montevideo. Ambos son dos jóvenes que se encuentran en España a veinte años de que su relación se rompiera abruptamente tras el exilio llevado a cabo por su padres en los principales años de la dictadura.

Paisito es una producción mayoritariamente española, pero que cuenta con Argentina y Uruguay como coproductores minoritarios. Debido a esta condición, la película no fue considerada para ningún fondo estatal nacional, pero sí participó del Programa Ibermedia. El filme es considerado como la primera realización coproducida por Uruguay en referirse al exilio de la dictadura como contexto narrativo donde se encuentran los personajes del relato.

Recién el 11 de setiembre de 2014 pudo ser estrenada una nueva película de ficción sobre la dictadura. Se trata de *Zanahoria*, escrita y dirigida por el uruguayo Enrique Buchichio, que narra la historia de Alfredo y Jorge, dos periodistas de la prensa escrita que reciben el llamado de un misterioso individuo que perteneció a los servicios secretos del Estado. En plena campaña política de 2004, donde es muy probable que la izquierda gane las Elecciones Presidenciales por primera vez, el supuesto informante devela una serie de documentos inéditos sobre tortura y asesinatos por parte de los grupos amparados por el terrorismo de Estado y protegidos por la Ley de Caducidad vigente.

El filme de Buchichio también es una coproducción, en este caso entre Uruguay y Argentina, que participó del Programa Ibermedia, obtuvo fondos de Montevideo Socio Audiovisual, Montevideo Filma, y del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA). También fue galardonada con el premio al Mejor Actor Nacional para César Troncoso, otorgado por la ACCU.

Migas de pan, dirigido por la uruguayana Manane Rodríguez, fue el sexto largometraje de ficción sobre la dictadura, estrenado en Uruguay el 14 de agosto de 2016; basada en hechos reales, es la primera película en plantear una exposición sobre los delitos sexuales hacia mujeres en dictadura. Se centra en el relato de Liliana Pereira, ex-presa política uruguayana, encarcelada y torturada en 1975. En 2012, Liliana vuelve a su país para llevar adelante una denuncia colectiva junto a sus antiguas compañeras de presidio. La película, más allá de ser una coproducción mayoritariamente española y no recibir fondos estatales, fue pre-seleccionada por Uruguay para competir por el Premio Oscar a la Mejor Película Extranjera en el año 2017.

El 11 de julio de 2017 fue estrenada *Otra historia del mundo*, dirigida por el uruguayo Guillermo Casanova y co-escrita junto a Inés Bortagaray, basada en la novela *Alivio de luto* de Mario Delgado Aparáin. El filme se ambienta en la ciudad ficticia de Mosquitos de la década del 80, y sigue la vida de Gregorio Esnal, un profesor de Historia que decide ayudar a su amigo Milo Striga, preso por el régimen militar de la época. La película es coproducida entre Uruguay y Argentina, obtuvo los fondos Montevideo Socio Audiovisual y Montevideo Filma, y fue pre-seleccionada por Uruguay para el Premio Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2018.

La ficción *La noche de 12 años*, estrenada el 20 de setiembre de 2018, se convirtió en el octavo filme uruguayo sobre la temática. Dirigido y escrito por el uruguayo Álvaro Brechner, y basada en el libro *Memorias del calabozo* de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, relata los doce años de confinamiento de Huidobro, Rosencof y José Mujica desde

setiembre de 1973 hasta la salida democrática. Varios presos del MLN-T formaron parte de una operación militar secreta, fueron violentados en la omisión de múltiples derechos humanos y coercionados en sus necesidades básicas bajo encierro extremo.

La obra es una coproducción entre Uruguay, Argentina, España, Francia y Alemania, participó del Programa Ibermedia y tuvo gran repercusión a nivel internacional: obtuvo el Premio Goya del Cine Español al Mejor Guión Adaptado y dos premios en el Festival de Cine de Berlín. A su vez, fue galardonada con el Premio a la Mejor Película Uruguay de la ACCU y pre-seleccionada para el Premio Oscar a la Mejor Película Extranjera en el año 2019.

El 26 de setiembre de 2019 se estrena en salas comerciales *Así habló el cambista*, filme dirigido por el uruguayo Federico Veiroj, quien además escribió el guión junto a Arauco Hernández Holz y Martín Mauregui basándose en el libro homónimo de Juan Enrique Gruber. Se centra en la figura de Humberto Brause, un banquero que se dedica a la compra y venta de divisas extranjeras ilegales en una situación de inestabilidad económica regional de la que Uruguay, plaza financiera de inversión durante la década del 70 y 80, es partícipe en el complejo contexto de las dictaduras latinoamericanas.

La película de Veiroj es una coproducción entre Uruguay, Argentina y Alemania, participó del Programa Ibermedia, obtuvo el fondo Montevideo Socio Audiovisual, y el premio a la Mejor Película Uruguay de la ACCU. También fue la realización pre-seleccionada por Uruguay para competir por el Premio Oscar a la Mejor Película Extranjera en el año 2020.

Según la revisión realizada, *El año de la furia* es la última realización cuya narrativa se enfoca en la dictadura uruguaya. Dirigida y escrita por el español Rafa Russo, es una coproducción entre España, Argentina y Uruguay ambientada en la ciudad de Montevideo en el año 1972, que relata las peripecias de Diego y Leonardo, dos guionistas de un reconocido programa de televisión frente a la censura y el ataque a la libertad de expresión de la época. A las puertas de la dictadura, los escritores mencionados se cruzan con Rojas, teniente del ejército nacional que trabaja bajo presión en la persecución y tortura a distintos integrantes del MLN-T. La película contó con el apoyo del Programa Ibermedia pero no tuvo presencia en salas comerciales de Uruguay o Latinoamérica; fue únicamente estrenada en España el 28 de mayo del 2021.

En algunos casos gracias a la coproducción, y en otros debido a los fondos estatales, el cine uruguayo de ficción sobre la dictadura tiene su apogeo en el siglo XXI. A diferencia de

Argentina, de reconocida producción cinematográfica sobre la dictadura militar desde la década de los 80 —con el caso emblemático de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)—, o de Chile, que también tiene conocidos ejemplos tanto en la década de los 70 —cítese *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991)— como en su etapa más reciente —*Machuca* (Andrés Wood, 2004), *No* (Pablo Larraín, 2012)—, Uruguay da los primeros pasos en representar su dictadura local recién en el presente siglo.

Dentro de este panorama, el cine uruguayo de ficción se enmarca a nivel regional con distintas instancias discursivas sobre la dictadura, donde se observa una presencia cada vez más frecuente de realizaciones cinematográficas sobre la temática, en su gran mayoría coproducciones. Por este motivo, se deben considerar las más amplias y diversas manifestaciones narrativas e ideológicas que el cine uruguayo de ficción posee en relación al pasado reciente, a través de un acercamiento teórico que indague en las configuraciones discursivas suscitadas en el vínculo entre cine, violencia institucional y memoria.

CAPÍTULO 3. ENCUADRE TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

En el capítulo se presentan los lineamientos teóricos de la investigación. Primeramente, se detallan las tres perspectivas teóricas en las que se basa la investigación: el rol del Estado frente a la violencia institucional, ficción y representación cinematográfica de la violencia, y el cine como documento de la memoria histórica. En segundo lugar, se introduce al análisis crítico del discurso como herramienta teórico-analítica del trabajo, con la tradición sociosemiótica como enfoque de investigación y al cine como discurso multimodal para su correspondiente análisis. Finalmente, se realiza una breve síntesis del encuadre teórico de la investigación.

3.1. Marco teórico

3.1.1. El rol del Estado frente a la violencia institucional

En un punto de vista conceptual, Armida et al. (2015) entiende la violencia institucional como acciones que deben ser comprendidas desde el rol del Estado en relación a la preservación de los derechos humanos en distintos ámbitos e instituciones de la política, la cultura y la comunidad. Desde una línea de trabajo que realizó un relevamiento de definiciones de diversos actores sociales, tanto de organizaciones civiles como de instituciones públicas, se comprende que:

Al hablar de violencia institucional nos referimos a situaciones concretas que involucran necesariamente tres componentes: prácticas específicas (asesinato, asilamiento, tortura, etc.), funcionarios públicos (que llevan adelante o prestan aquiescencia) y contextos de restricción de autonomía y libertad (situaciones de detención, de internación, de instrucción, etc.). (Armida et al., 2015 p. 13)

Esta definición distingue tres elementos: prácticas de violencia, la actuación de funcionarios de organismos estatales y los espacios materiales donde se llevan a cabo dichas prácticas. Con esta base Armida et al. (2015) reconoce cuatro tipos de violencia institucional:

- A. Violencia física: empleada contra el cuerpo de las personas para producir dolor, daño o cualquier otra forma de maltrato o agresión que afecte su integridad física, incluido el asesinato.
- B. Violencia psicológica: causa daño emocional y disminución de la autoestima o perjudica y perturba el pleno desarrollo personal, la salud psicológica y la autodeterminación de los individuos.

- C. Violencia simbólica: transmite y reproduce dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales a través de patrones estereotipados, mensajes, valores o signos.
- D. Violencia de género: ejercida contra cualquier persona sobre la base de su sexo y/o identidad de género, mediante el abuso y violación parcial o totalmente de los derechos de su sexualidad plena.

Si bien «la genealogía de estas prácticas resultan complejos de establecer, indudablemente la impronta del accionar represivo de la dictadura cívico-militar¹² no puede dejar de tenerse en cuenta» (Armida et al., 2015, p. 13). Desde esta postura, es importante comprender que la violencia institucional debe problematizarse en el seno de las coyunturas políticas del pasado reciente y su correspondiente accionar público.

En este punto, Barrientos (2016) considera necesario ampliar el alcance de la definición propuesta por Armida et al. (2015). Esto implica que todo Estado debe garantizar el ejercicio pleno de los derechos civiles mediante cuatro funciones básicas (Barrientos, 2016): legislativas, mediante la creación general de leyes y normas; administrativas, que refiere a la existencia de una administración cuya misión orgánica es ejecutar las leyes; gubernativas, referido a actos que garanticen un contexto pacífico de la comunidad; y jurisdiccionales, en la que el Estado interviene judicialmente para dirimir conflictos de orden legal.

Barrientos (2016) añade que «la violencia institucional no solamente remite a hechos ilícitos, sino que también se materializa cuando existe una amenaza o eventual como potencial restricción de un interés legítimo, derecho subjetivo, derechos colectivos o intereses difusos» (p. 14). Por lo tanto, la violencia institucional no siempre necesita de prácticas específicas que la materialicen en espacios controlados por el Estado, ya que su accionar puede alcanzar diversas subjetividades, tanto colectivas como individuales.

Por otra parte, Barrientos (2016) menciona que:

La violencia institucional remite a prácticas concretas pero también a hechos o actos aislados que así la materializan (...) No solamente la violencia institucional se desarrolla en espacios

¹² Los autores hacen referencia a la dictadura militar argentina, aunque como se puede observar, la propia definición y sus correspondientes categorías pueden aplicarse de forma coherente a las prácticas de violencia llevadas a cabo por otras dictaduras latinoamericanas y similares regímenes autoritarios, como el caso uruguayo.

administrados por el Estado sino cuanto más en cualquier espacio que implique la concreción de cualesquier funciones del Estado. (p. 14)

Desde el desarrollo de esta perspectiva teórica, la violencia institucional es una práctica que puede reproducirse en diversos ámbitos, tanto en las capas más visibles de la sociedad como en espacios privados que diseminan su accionar por fuera de contextos específicos de restricción, sin necesidad de una presencia visible del Estado.

Para Althusser (2003), la violencia del Estado puede generarse de dos formas: mediante la coerción o a través del consenso, debido a que toda formación social depende de un modo de producción dominante, donde el proceso de producción emplea las fuerzas productivas existentes bajo relaciones de producción definidas mediante lógicas de poder ya establecidas. En esta perspectiva, cabe preguntarse por el rol que ocupa el Estado y la ideología dominante.

Althusser (2003) manifiesta que el Estado es concebido explícitamente como aparato represivo¹³, el cual permite a las clases dominantes asegurar su dominación sobre la clase obrera para someterla al proceso de extorsión de la plusvalía¹⁴. El Estado se establece como un lugar de potestad dentro de un contexto de desigualdad de poder, con actitud represiva ante las diversas formaciones sociales subordinadas al aparato estatal.

En la idea de Estado como aparato represivo que reproduce violencia, Althusser (2011) le reconoce dos acciones centrales: el impedimento de determinada práctica a nivel material — el acto de represión en sí mismo— y su correspondiente pena, castigo y/o retribución. Las vías por las cuales el estado pone en marcha sus aparatos represivos pueden ser diversas: el orden jurídico, los tribunales, los códigos de comportamiento penal y civil, las fuerzas del orden y la seguridad pública —servicio policial y sus cuerpos auxiliares—, las fuerzas de apoyo —el ejército— y, por encima de este conjunto, el Jefe de Gobierno.

Pero al hablar de mecanismos estatales de dominación, una segunda categoría es propuesta por Althusser: los aparatos ideológicos del Estado. Según el autor, «hay una diferencia fundamental entre los aparatos ideológicos del estado y el aparato represivo del

¹³ La idea del Estado como aparato represivo la encontramos también en Max Weber, quien expresaba: «El Estado es la institución que, en una colectividad dada, posee el monopolio de la violencia legítima. Entrar en política es participar en conflictos en los que se lucha por el poder: el poder de influir sobre el Estado y, a través de él, sobre la colectividad» (Weber, 1979, p. 36).

¹⁴ La plusvalía es un concepto introducido por Karl Marx que hace referencia al valor no pagado del trabajo del proletario, que genera una ganancia que le pertenece únicamente al empresario burgués, que da lugar a una situación de dominación y desigualdad laboral.

Estado: el aparato represivo del Estado funciona mediante la violencia, en tanto que los aparatos ideológicos del Estado funcionan mediante la ideología» (Althusser, 2003, p. 26).

Dentro de los aparatos ideológicos pueden encontrarse las iglesias, los partidos políticos, los sindicatos de trabajo, las familias, las escuelas, las instituciones culturales y los medios de comunicación (Althusser, 2011). Ninguna de estas instituciones posee un carácter represor explícito, pero son capaces de reproducir ideología mediante determinados roles de la sociedad de clases. Por lo tanto, la violencia institucional del Estado se hace presente a través de dos mecanismos: los aparatos represivos que utilizan la fuerza y la represión para generar sanción y castigo material, y los aparatos ideológicos que generan consenso sobre el discurso ideológico a través de patrones socioculturales de poder previamente establecidos.

En esta línea, se debe tener en cuenta el concepto de hegemonía propuesto por Gramsci (1981), definida como una combinación de la fuerza y el consenso que se equilibra sin que la primera supere a la segunda, aprobada tanto por los órganos de la opinión pública como por los aparatos ideológicos. Este espacio hegemónico permite que la violencia institucional se enuncie de forma horizontal, haciéndose presente en esferas personales de interacción que pueden vulnerar los derechos humanos tanto de forma material como de manera simbólica.

En esta propuesta, «una clase es dominante de dos maneras: esto es, es “dirigente” y “dominante”. Es dirigente de las clases aliadas, es dominante de las clases adversarias» (Gramsci, 1981, p. 107). Con este criterio, diversos hábitos políticos y sociales pueden encontrarse sometidos a un pensamiento hegemónico, que reproducen prácticas arraigadas en vínculos que son producto de una dialéctica continua de interacciones y alianzas ideológicas.

3.1.2. Ficción y representación cinematográfica de la violencia

Una vez definidas las categorías teóricas sobre violencia institucional, es importante comprender la representación de la violencia en el cine de ficción. El trabajo teórico de Zavala (2012) presenta un modelo de estudio basado en la adaptación del concepto de amplitud estilística de Prince (2003), el cual analiza la correlación entre la gradación de la presentación del acto violento y su duración en pantalla, que puede oscilar desde una representación explícita hasta su invisibilización. Al entender que el estudio sistemático de la representación de la violencia en el cine de ficción tiene escaso o nulo desarrollo investigativo en la región hispanoamericana, Zavala (2012) distingue tres estrategias de representación de la violencia en el cine contemporáneo:

- A. Violencia funcional: específica del cine de géneros de la era clásica (1945-1960), donde las prácticas de violencia responden a una lógica causal desde una poética de la sustitución que posee una baja amplitud estilística.
- B. Ultraviolencia espectacular: específica del cine de autor (1960-2000), donde las prácticas de violencia responden a recursos formales claramente explícitos que poseen una alta amplitud estilística.
- C. Hiperviolencia irónica: específica del cine posmoderno de principios del siglo XXI, donde las prácticas de violencia responden a la autorreferencialidad satírica que posee una amplitud estilística variable.

Dentro de la categoría destinada a la violencia funcional, Zavala (2012) destaca una serie de estrategias estéticas que incluyen: desplazamiento espacial —violencia fuera de cuadro—, desplazamiento metonímico —un objeto representa a la violencia en lugar del acto violento—, emblemática de la sustitución —la violencia es recibida por objetos en lugar de personas— y paréntesis emocional —recuperación de la secuencia violenta—. Dichas estrategias hacen que la violencia sea sustituida por mecanismos de orden estético, donde la práctica violenta explícita es reemplazada por un discurso sobre la violencia sugerido.

En esta línea, el aporte teórico de Kendrick (2010) considera que diferentes culturas y generaciones construyen sus propias definiciones de violencia cinematográfica, de modo que un filme que se consideró extraordinariamente violento en un momento o lugar histórico puede no ser visto como tal en otra circunstancia diferente. Este enfoque siempre considera el contexto social e histórico en el que se consumen e interpretan las realizaciones cinematográficas, donde se interroga qué se entiende por violencia en determinados períodos históricos.

El discurso cinematográfico sobre la violencia se encuentra siempre a disposición de las estrategias de representación específicas para cada obra filmica en particular, por lo que el concepto no es una entidad fija y siempre está sujeto a reconsideración teórica. En este sentido, es pertinente interpretar la representación de la violencia situándose desde la naturaleza en constante fluctuación de diversos estilos cinematográficos (Kendrick, 2010), como pueden ser el drama de reconstrucción histórica, el thriller o el cine biográfico. Las elecciones estilísticas de cada filme dispondrán de parámetros específicos para mantener vigente el vínculo entre la imagen cinematográfica y el concepto de violencia.

Se continua el estudio teórico sobre el vínculo entre violencia y cine de ficción con Bacon (2010), quien sostiene que una posible justificación para representar la violencia es

proponer una perspectiva ética que invite a que el espectador asuma una actitud crítica frente al filme. Por este motivo, es importante comprender los tratamientos cinematográficos donde la violencia se encuentra presente pero representada de forma sutil y tácita.

Bacon (2010) comprende que la violencia física y relacional tienden a entrelazarse, ya que la violencia física surge de hábitos propios de una violencia ejercida a nivel simbólico, y conduce a devastadoras consecuencias psicológicas y sociales. En ocasiones, la violencia generada desde lo relacional no adquiere una estética explícitamente visual, por lo que debe atenderse su presencia narrativa en distintos ámbitos de la representación cinematográfica.

A la hora de representar la violencia, el cine debe realizar un tratamiento ético de sus distintas estrategias de narración, por lo que su representación debe explorar de qué forma la violencia puede funcionar como una totalidad estética dentro de un filme (Bacon, 2010). En este aspecto, es igualmente importante la composición psicológica de los personajes como las transformaciones narrativas de la obra.

Con respecto al papel de las imágenes cinematográficas que representan la violencia, el estudio de Young (2009) entiende que lo cinematográfico y lo afectivo se conjugan de manera más aguda en las escenas de violencia, por lo que se genera un impacto desde la narración, la puesta en escena y el montaje. En el caso de las puestas en escena que contiene violencia, Young (2009) expresa que demandan tanto sentimiento como pensamiento, puesto que la imagen cinematográfica es una instancia enormemente compleja que logra incorporar las fisicalidades imaginadas de aquello a que remite. Por lo tanto, el cine debe priorizar aquellos elementos que vinculen la representación con la realidad en términos afectivos, sin perder de vista el carácter ético que posee todo discurso sobre la violencia.

Desde los puntos mencionados, el cine se construye como un recurso que debe elegir uno de los siguientes objetivos: ser proclive a establecer un discurso alegórico de la justicia que incite a la reflexión social, o por el contrario, repetir estereotipos dominantes que ya se encuentran presentes en la sociedad (Young, 2009). De esta manera, la afectación emocional generada por la representación de la violencia depende seriamente del compromiso ético que asumen las obras fílmicas al transmitir sus discursos históricos sobre la realidad.

3.1.3. El cine como documento de la memoria histórica

El vínculo histórico entre cine y memoria atiende la idea de que las representaciones cinematográficas pueden ser consideradas como fuente de documentación histórica. Este pensamiento es manifestado por Ferro (1991, 2000) al explicar que el cine es documento pero también agente de la historia, por lo que asume funciones memorísticas, identitarias, comunicativas y analíticas. En la misma línea, Sorlin (1985, 2005) destaca que los filmes deben ser considerados herramientas para comunicar y significar la historia a nivel social por el valor que poseen las representaciones audiovisual en su mostración del pasado reciente.

Ferro (1991) entiende que el cine posee una función de memoria y de identidad con el objetivo de generar una narrativa inteligible de los fenómenos históricos que representa. El cine, al mismo tiempo que registra la realidad no puede separarse de ella como discurso, transformándose en el propio acontecimiento histórico que motiva la toma de conciencia colectiva (Ferro, 2000). Por lo tanto, el cine se erige como una fuente que reconfigura lo histórico de manera activa a través de un discurso ideológico propio.

Al respecto, Sorlin (1985) enuncia que el cine establece conocimiento histórico sobre el pasado, constituyéndose como uno de los instrumentos que dispone las sociedades para ponerse en escena y mostrarse. Desde esta perspectiva, se recuerda la importancia de la producción cinematográfica en el siglo XX, puesto que ofrece un conocimiento más preciso de un universo no-presente junto a una comparación crítica entre el pasado y la actualidad (Sorlin, 2005). El valor del filme como elemento constructor y restaurador de la memoria colectiva habilita su alto interés sociológico por el pasado, la identidad y la cultura, enmarcado en su propia condición de documento histórico.

En la relación generada entre cine y procesos históricos, con el objetivo de representar la indecibilidad y lo irrepresentable del pasado reciente, Rancière (2010, 2012) considera necesaria la presencia política de imágenes intolerables, que hagan explícitas aquellas miradas, cuerpos y espacios invisibilizados por el horror del pasado traumático. Una propuesta que también se encuentra presente en el pensamiento de Didi-Huberman (2004, 2007), interesado en las estrategias éticas y estéticas que tienen las imágenes en el mundo contemporáneo para explicitar las relaciones entre violencia, historia y memoria desde una visibilización colectiva.

En relación a la representación del pasado traumático, Rancière (2010) entiende que las imágenes intolerables son una política de lo sensible fundada en la distancia emocional desde la resistencia de lo visible y la indecibilidad de sus efectos, que permite expresar lo silenciado

y lo no-dicho a través de la representación visual de lo real. Esto permite entender al cine como un arte que también es un mundo transformado por el recuerdo más allá de la realidad material de sus proyecciones (Rancière, 2012). Las imágenes cinematográficas, por lo tanto, son un canal para la transmisión de la memoria donde lo irrepresentable, lo indecible y lo intolerable tienen lugar, a través de una vocación política que las reconoce como pruebas con fuerte carga histórica y emocional de distintos hechos traumáticos del pasado.

En el mismo sentido, Didi-Huberman (2004) entiende que la imagen cinematográfica: «alcanza el tiempo: al deconstruir los relatos, las crónicas historicistas, esta se vuelve capaz de un realismo crítico, es decir, de juzgar la historia, de eliminar el tiempo oculto de los vestigios, en la extrañación misma del cine» (p. 255). Una postura que ve en las imágenes cinematográficas la capacidad de hacer visibles complejas relaciones de tiempos históricos y ser interrogadas desde el presente para que historia y memoria puedan ser entendidas (Didi-Huberman, 2007). De este modo, la imagen cinematográfica ejercita la representación de la violencia desde diversos grados afectivos y emocionales.

La importancia de la memoria como mecanismo de representación e interpretación del pasado histórico trasciende la vida en comunidad en diversos espacios socioculturales. Adhiriéndonos a la definición de Jelin (2002), las memorias son procesos subjetivos, anclados en experiencias simbólicas y materiales, en tanto objeto de disputas, conflictos y luchas que deben ser historizadas y reconocidas como espacios de luchas políticas e ideológicas en constante transformación. El trabajo sobre la memoria es un proceso atravesado por diversas realidades desde una relectura compleja del presente.

La memoria de hechos traumáticos del pasado reciente, como lo fueron las dictaduras militares latinoamericanas, consideran que «los afectados directos de la represión cargan con su sufrimiento y dolor, y lo traducen en acciones públicas de distinto carácter. La creación artística, en el cine, en la narrativa (...) incorpora y trabaja sobre ese pasado y su legado» (Jelin, 2002, p. 2). Desde este punto, el cine juega un papel fundamental en las instancias sociales de construcción de memoria sobre el pasado traumático, ya que instala el debate en la sociedad desde su condición de medio masivo y genera discursos que otorgan voz, lugar y sentido a las víctimas de pasados represores.

A través del cine, se realizan búsquedas personalizadas de la memoria como indicios de procesos sociales importantes que reconstruyen tramas sociales desde un propósito político y educativo que transmite experiencias colectivas de lucha política y los horrores de la represión (Jelin, 2002). El trabajo sobre la memoria implica visibilizar su presencia a lo largo de diversos

tiempos históricos, en los que se observa cómo la sociedad mantiene su legado en generaciones posteriores.

El pensamiento de Achugar (2016) entiende que la memoria colectiva es el espacio donde opera la transmisión intergeneracional, principalmente en comunidades conformadas por el exilio, la persecución política y el terrorismo de Estado. La transmisión intergeneracional de la memoria afecta la construcción de la identidad, tanto individual como comunitaria, pero permite diferentes lecturas y relecturas del pasado desde diversas posiciones. Por este motivo, las nuevas generaciones se involucran con discursos de la cultura popular que moldean su comprensión del pasado reciente, donde diferentes comunidades interpretativas construyen y valoran diversas visiones del pasado (Achugar, 2016).

Ya que la transmisión intergeneracional del pasado en vidas humanas explica por qué podemos recordar cosas que no hemos experimentado directamente (Achugar, 2016), es importante interrogarse de qué manera el cine uruguayo transmite representaciones del pasado reciente en la actualidad colectiva. La transmisión intergeneracional de memoria por medio del cine supone nuevas comprensiones sobre el pasado que utilizan diversas herramientas estéticas, narrativas e ideológicas, mientras posibilita que los tiempos históricos pretéritos no sean olvidados, marginalizados o silenciados.

En su estudio de testimonios y entrevistas personales con ex detenidas-desaparecidas de la última dictadura argentina, Davidovich (2014) analiza «el silencio que aparece en las narraciones de aquellos que han podido narrar su experiencia a través de testimonios donde tanto las palabras como los silencios se presentan como sumamente importantes a la hora de transmitir estas experiencias traumáticas» (p. 20). Resulta importante comprender cuáles son aquellos silencios presentes en la vivencia traumática de la dictadura, tanto desde la perspectiva de las víctimas como de la sociedad en su conjunto.

Ante la experiencia del horror, Davidovich (2014) distingue varios tipos de silencio: el impuesto por la censura y la represión, el que se transforma en cómplice de un pasado traumático, el que puede ser leído como acto de resistencia, el silencio de los supervivientes que necesitan integrarse a una sociedad en construcción democrática, y el silencio causado por la muerte. A través de sus múltiples formas de aparición, el silencio se convierte en índice de las consecuencias de los autoritarismos en su práctica de violencia institucional.

Por estos motivos, se trata de trabajar el silencio a fin de convertirlo no en un punto final, sino en un disparador de lenguajes y sensaciones que intenten acercarnos y hacernos

testigos de estas experiencias del horror (Davidovich, 2014). El trabajo desde el silencio implica también construir la memoria histórica mediante aquellas voces que no fueron escuchadas o se convirtieron en invisibles, dentro de complejidades implícitas en las relaciones sociales e institucionales marcadas por los regímenes dictatoriales.

En una ampliación del campo de los estudios sobre la memoria, también se tiene en cuenta la posición teórica de Sindbæk Andersen y Ortner (2019), ya que se debe prestar atención a la existencia y las funciones de recuerdos positivos, esperanzadores, entusiastas y alegres en coexistencia con recuerdos traumáticos. A través de la denominada memoria positiva, es importante incluir aquellas vivencias que si bien parten de hechos traumáticos, igualmente ofrecen una construcción positiva de la memoria histórica.

Sindbæk Andersen y Ortner (2019) expresan que existe una posición dominante del trauma y la violencia en los estudios de memoria, por lo que resulta pertinente tomar aristas vinculadas al recuerdo esperanzador como acto de resiliencia. Más allá de las experiencias traumáticas vividas por toda víctima de violencia institucional, no se deben evadir sus procesos de sanación y recuperación emocional, tanto individuales como colectivos, entendiéndose como instancias positivas que ayudan a comprender de una manera mucho más diversa la memoria histórica del pasado reciente. En este trabajo, estas respuestas a la violencia que representan formas de resistencia también han sido incorporadas.

3.2. Herramientas teórico-analíticas

3.2.1. Presentación del análisis crítico del discurso

La representación cinematográfica de la violencia institucional ocurrida durante la dictadura cívico-militar debe ser entendida como una instancia discursiva. Según Fairclough (1995a), una instancia discursiva comprende el uso del lenguaje hablado y escrito, o cualquier otro tipo de actividad semiótica que produce significados, como las imágenes —fotográficas, cinematográficas, diagramas— o la comunicación no verbal basada en gestos. Lo discursivo siempre involucra un sentido que se pretende transmitir dentro de determinadas estructuras lingüísticas, y que a su vez generan interpretaciones desde contextos sociales y culturales.

En este punto, un enfoque discursivo concibe al lenguaje como un proceso social que no es externo a la sociedad sino que forma parte de ella, condicionado por otras partes sociales no lingüísticas (Fairclough, 1996). El análisis de los discursos no se limita a describir los elementos puramente lingüísticos de los textos, sino que también atiende los fenómenos que

ocurren cuando dichos textos se encuentran insertos en el campo de la cultura y la interacción social dentro de un proceso social mayor.

Esta idea de discurso recuerda al concepto de dialogismo propuesto por Bajtin (1999), en el que «el sentido es potencialmente infinito, pero sólo puede actualizarse al tocar otro sentido un sentido ajeno, aunque sólo se trate de una pregunta en el discurso interior del que comprende» (p. 368). Una postura también manifestada por Voloshinov (1992), quien expresa «que al signo se le opone otro signo, y que la propia conciencia sólo puede realizarse y convertirse en un hecho real después de plasmarse en algún material sónico» (p. 34). Observamos de este modo que el sentido de un texto nace de la relación con otros textos dentro de una cadena de significación que se encuentra en permanente actualización de sentido.

El vínculo entre el lenguaje y la sociedad suscita continuos intercambios de información y sentido basados en actividades culturales e ideológicas del ser humano. En la conclusión de que existe una relación interna y dialéctica entre lenguaje y sociedad (Fairclough, 1996), los discursos posibilitan que todo texto lingüístico interactúe con otros textos enmarcados en contextos sociales que también producen e interpretan sentido de forma continua. Como se observa en la Figura 1, cada una de estas acciones son reconocidas como las distintas dimensiones del discurso:

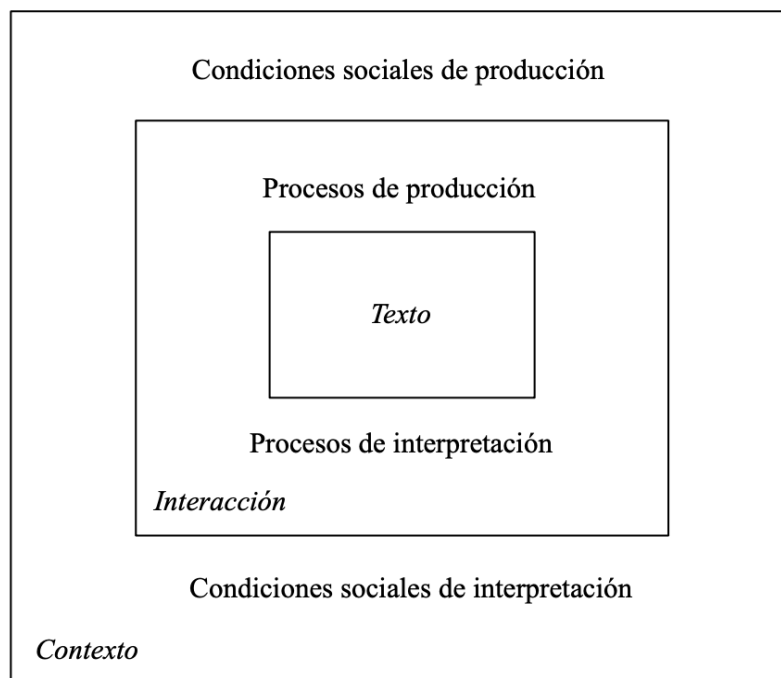


Figura 1. Dimensiones del discurso según Fairclough (1996).

A partir de la figura presentada, se desprende que el discurso desde esta perspectiva es visto simultáneamente como un texto lingüístico, una práctica discursiva donde se producen e interpretan textos y una práctica sociocultural que opera a nivel ideológico (Fairclough, 1995a). Esto implica que el estudio del discurso tiene dimensiones de análisis del mismo modo que todo discurso tiene campos de acción específicos. Wodak (2000) entiende que el análisis crítico del discurso tiene que asumir las relaciones dialécticas entre prácticas discursivas particulares y campos específicos de acción situacional, institucional y societal, por lo que cada dimensión analítica debe ocuparse de las prácticas textuales, discursivas y sociales.

En correspondencia con las tres dimensiones del discurso, Fairclough (1996) distingue tres dimensiones de análisis crítico del discurso: la descripción, la interpretación y la explicación. El nivel de análisis descriptivo concierne el estudio de las propiedades formales y el sentido lingüístico del texto, mientras que el nivel interpretativo refiere a la relación entre el texto y la interacción, donde el primero es el producto de un proceso de producción y un recurso en el proceso de interpretación. Por último, el nivel explicativo atiende la relación entre la interacción y el contexto social a través de los efectos generados por los procesos de producción e interpretación a nivel social.

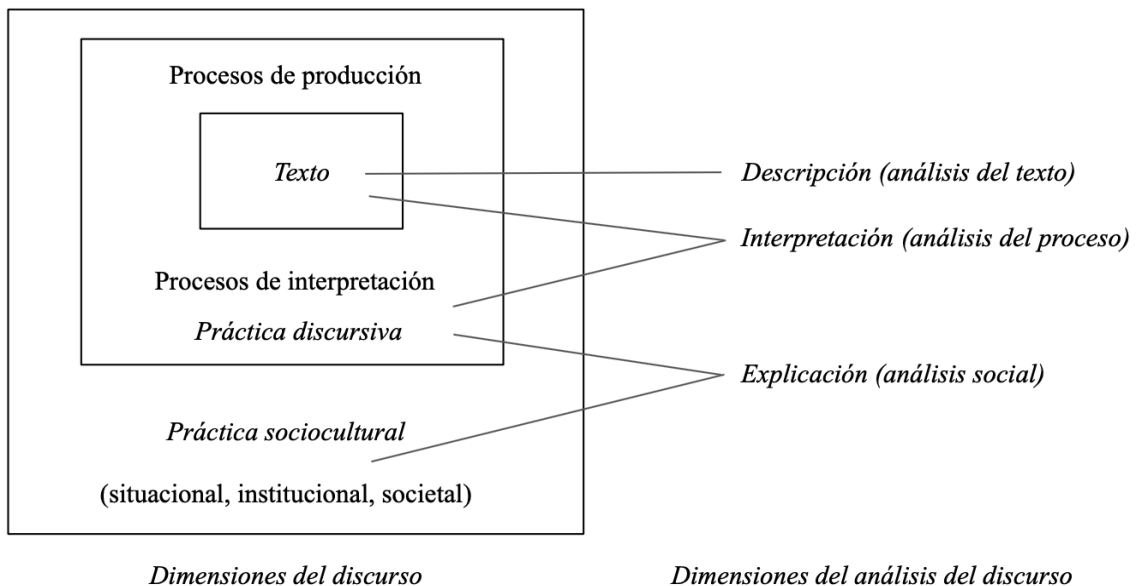


Figura 2. Dimensiones del análisis del discurso según Fairclough (1996).

Un texto se inserta en una práctica discursiva, que a su vez, transcurre en contextos sociales que influyen cultural e ideológicamente en lo discursivo, por lo que el análisis crítico del discurso también se centra en cómo dichas estructuras discursivas legitiman o reproducen lógicas de dominación y poder en la sociedad (Van Dijk, 2017). Por ello, el análisis del discurso

debe ser al mismo tiempo un análisis de los textos, de los procesos discursivos y de los contextos sociales que generan sentido a nivel cultural e histórico.

3.2.2. El enfoque sociosemiótico

Los discursos son constitutivos tanto de prácticas sociales como propiamente discursivas (Wodak, 2000), por lo que se elige como marco teórico-metodológico el enfoque sociosemiótico (Halliday, 1998) para observar de qué manera el cine uruguayo de ficción del presente siglo representa un problema de carácter social —la violencia institucional ocurrida en dictadura— por medio de realizaciones cinematográficas que se convierten en instancias discursivas de gran influencia en el ámbito de la cultura.

Un análisis sociosemiótico del discurso concibe que el lenguaje y la sociedad forman parte de un proceso común de sentido. Según Halliday (1998), quien parte de la idea del lenguaje como semiótica social, se debe «interpretar el lenguaje dentro de un contexto sociocultural, en el que la propia cultura se interpreta en términos semióticos, como un sistema de información» (p. 10). Toda actividad lingüística se encuentra regulada por procesos culturales que generan actividad semiótica y promueven instancias de sentido en las esferas textuales, discursivas y sociales de los diversos discursos en circulación.

El enfoque sociosemiótico permite «mirar el lenguaje desde el exterior, y específicamente, de interpretar los procesos lingüísticos desde el punto de vista del orden social» (Halliday, 1998, p. 12). Se genera, por lo tanto, una comprensión de las estructuras sociales y culturales que rodean y determinan toda producción de sentido. Por lo que Halliday (1998) considera que todo texto tiene un potencial de significado que se interpreta en un contexto de cultura, donde se desarrolla un sistema semántico del lenguaje; y en un contexto de situación, que es el sistema semántico particular asociado a situaciones sociales específicas.

La importancia del discurso radica en su instancia articuladora de comunicación y significación, por lo que se comprende que:

La estructura semiótica de un tipo de situación puede representarse como un complejo de tres dimensiones: la actividad social en curso, las relaciones de papel involucradas y el canal simbólico o retórico, nosotros los llamamos respectivamente “campo”, “tenor” y “modo”. (Halliday, 1998, p. 145)

En el contexto de interacción social, el campo refiere a la codificación de la experiencia cultural por parte del texto, mientras que el tenor evidencia el vínculo dialógico entre los participantes de la interacción; el modo concierne a la estructura formal del texto a nivel semántico. Cada dimensión responde a funciones específicas dentro de un proceso de interacción social, que tienen en cuenta la manera que se representan los textos, la relación suscitada entre los interlocutores y los componentes puramente formales.

En este punto, Halliday (1998) entiende que el sistema lingüístico posee modos de significación presentes en toda utilización del lenguaje dentro del contexto social, denominadas metafunciones y clasificadas en tres categorías: ideacional, interpersonal y textual. La metafunción ideacional refiere al potencial de significado del hablante como observador para representar los hechos del entorno, mientras que la metafunción interpersonal remite a la forma en la que el hablante participa en un contexto de situación con otros participantes. La metafunción textual indica la estructura del texto en relación al proceso de comunicación total.

Halliday (1998) observa que la dimensión del campo se relaciona con la metafunción ideacional, ya que el lenguaje codifica la experiencia cultural y lo vincula con las propias experiencias individuales del hablante. La dimensión del tenor se asocia con la metafunción interpersonal ya que el lenguaje permite expresar las relaciones suscitadas entre quien produce el texto y quien lo interpreta. Mientras que la dimensión del modo se vincula a la metafunción textual por comprender la formación estructural del mensaje lingüístico.

El enfoque sociosemiótico ve al lenguaje desde su potencial de acción dentro de la sociedad, cuyos integrantes definen su uso desde la dimensión lingüística, la capacidad para generar representaciones de la cultura y el fomento de la interacción. Se asume que «los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción entre conciencias individuales» (Voloshinov, 1992, p. 34), por lo que el enfoque sociosemiótico visibiliza las diversas instancias discursivas desde la interacción entre los diversos participantes de la cultura.

3.2.3. Cine, representación y multimodalidad discursiva

Discurso, lenguaje y sociedad colaboran recíprocamente para generar procesos de significación, por ejemplo, a través de los medios de comunicación de gran alcance masivo. Según Van Leeuwen (2005), los medios de comunicación representan lo que sucede en el mundo —metafunción ideacional—, generan interacciones y relaciones entre las partes que se

comunican —metafunción interpersonal— y forman totalidades significativas llamadas textos —metafunción textual—. La cultura visual ha estallado con una diversidad de modos comunicativos: lenguaje, imagen, música, sonido, textos y gestualidad (Kress y Van Leeuwen, 2006), desde múltiples formatos y lenguajes comunicacionales.

En relación a instancias discursivas sobre la historia reciente, el cine de ficción ha generado distintas estrategias asociadas a la representación del pasado traumático y la memoria colectiva, «donde la narrativa audiovisual y el lenguaje se nutren de reglas y códigos comunes que han ido estableciéndose a lo largo de más de un siglo de existencia del cine» (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999, p. 16). A través del lenguaje cinematográfico, los filmes realizan un trabajo desde la representación que toma elementos de la realidad asociada a contextos de producción e interpretación y a distintos procesos socioculturales.

Los lenguajes, incluido el cinematográfico, cobran vida en el contexto de un entorno social y cultural específico apegado a las realidades sociales e historias culturales relevantes (Van Leeuwen, 2005), por lo que el cine recupera aquellos elementos presentes en la sociedad para generar actividad discursiva sobre ella. La narrativa audiovisual se ha perfeccionado especialmente en la creación de relatos de ficción (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999), por lo que dicho espacio combina distintos elementos presentes en la realidad con las estrategias narrativas, estéticas e ideológicas del propio lenguaje cinematográfico.

En este vínculo entre lo real y su representación, el desafío de la ficción reside en su capacidad para dar una concepción eficaz de la vida social que remite, en tanto construcción que proporciona los medios de decidir en que coincide con la realidad y en que se despega de ella (Aumont y Marie, 2019). Toda representación implica una «reconstrucción meticulosa del mundo pero también la construcción de un mundo en sí mismo situado a cierta distancia de su referente» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 122), por lo que el cine se posiciona como un lugar de intercambio entre lo discursivo y el contexto social que lo envuelve.

Casetti y Di Chio (1991) entienden que la realidad siempre plantea un problema cuando el cine quiere representarla, puesto que necesita tomar la decisión de insistir en lo sustituido, el mundo real, o centrarse en el sustituyente, el mundo de la pantalla. Esta tarea plantea que las imágenes cinematográficas son unidades complejas de sentido (Aumont y Marie, 2019), donde el filme toma elementos de la realidad para establecer un espacio de representación a través de múltiples recursos audiovisuales.

En el hecho de que el cine genera impresión de realidad (Metz, 2002), todo filme tiene potencial de acción para producir la sensación de asistir de forma directa a un espectáculo casi real de lo representado que promueve en el espectador una participación perceptiva y afectiva. Para ello, la narrativa audiovisual y el lenguaje se nutren de reglas y códigos comunes que han ido estableciéndose en la historia del cine, que posibilita la significación sobre lo representado, y genera instancias afectivas en el espectador.

Para Fernández Díez y Martínez Abadía (1999), todo filme posee unidades básicas de sentido llamadas planos, que construyen significados comprensibles, y que atienden tanto las posibilidades rítmicas del movimiento o estatismo de la cámara como la propia angulación de las imágenes, portadora de significados expresivos según el desarrollo dramático del relato. De esta manera, un filme pone en marcha una representación cuando se sirve de tres elementos básicos del lenguaje cinematográfico: los planos, los movimientos de cámara y la angulación, dentro de una estructura que ordena el relato llamada montaje.

Las representaciones cinematográficas combinan el sentido visual con otros modos de significación, como los diálogos, la música y los efectos de sonido, por lo que se ampara dentro de la comunicación multimodal. Kress y Van Leeuwen (2006) definen la multimodalidad como la forma comunicativa en que se representan elementos de la realidad -personas, lugares y objetos- en combinación con declaraciones visuales, sonoras, audiovisuales, textuales y/o gestuales de mayor o menor complejidad y extensión. A través del uso de distintos recursos de expresión, los textos multimodales generan representaciones que apuntan a interpretaciones particulares de la experiencia y formas de interacción social.

Basados en la sociosemiótica, Kress y Van Leeuwen (2006) proponen estudiar la gramática visual desde tres factores: el lenguaje visual no es transparente y universalmente entendido, es culturalmente específico y su sentido se revela en instancias particulares de uso. Esto implica que el estudio de una gramática de los textos multimodales no posee significados universales, pero a la hora de generar una comunicación eficaz, la multimodalidad reconoce patrones específicos dentro de determinados espacios convencionales de la cultura. Un estudio de la gramática visual a nivel sociosemiótico permite comprender que no existe un valor de sentido asignado a cada imagen sino que el sentido semiótico se construye en contexto, dentro de culturas específicas se reconocen claras convenciones de interacción y significación.

A partir de las metafunciones propuestas por Halliday (1998), el modelo analítico de Van Leeuwen y Kress (2006) define que todo texto multimodal posee una metafunción textual,

donde sus elementos se cohesionan internamente con motivo de una metafunción ideacional, que representa visualmente determinados elementos de la realidad. Los textos multimodales también operan en la metafunción interpersonal, donde bajo determinadas lógicas discursivas se promueve la interacción social dentro de condiciones de interpretación específicas.

Por este motivo, Van Leeuwen y Kress (2006) estudian los textos multimodales desde tres niveles de significación: ideacional, con base en la metafunción representacional, donde se analiza la transformación de los elementos de la realidad con un fin narrativo o conceptual; interactivo, que hace uso de la metafunción interpersonal para analizar la relación que se suscita entre imagen y espectador; y composicional, que refiere a la metafunción textual y analiza la forma en que los elementos representacionales e interactivos se relacionan entre sí. La multimodalidad puede ser abordada desde un abordaje multisemiótico que integra los diferentes lenguajes y da cuenta de cómo operan en conjunto para construir significados complejos como los de una película.

Reconociéndose como un discurso generador de textos multimodales que utiliza recursos propios del lenguaje cinematográfico, el cine se basa en factores visuales, sonoros y escritos que comunican y significan en conjunto de manera compleja. En la sección Metodología se profundizará en las variables tomadas del lenguaje cinematográfico y la multimodalidad para concretar y aplicar el análisis discursivo con enfoque sociosemiótico a las películas que conforman la muestra.

3.3. Síntesis

Mediante las perspectivas teóricas mencionadas, se indaga en la representación de la violencia institucional de la dictadura cívico-militar en el cine uruguayo de ficción a través de los distintos tipos de violencia institucional existentes. En este sentido, para comprender el rol del Estado frente a la violencia institucional, se debe tener en cuenta la posición de diversos actores, comunidades e instituciones sociales y políticas que fueron partícipes de las prácticas de violencia, tanto en su calidad de víctimas como de victimarios.

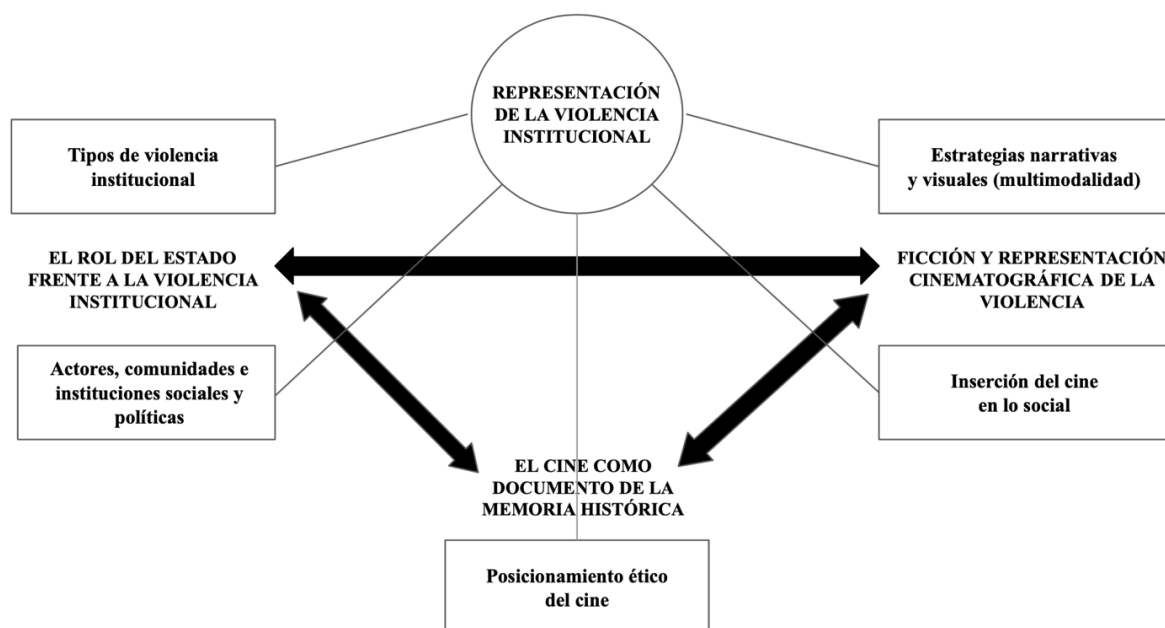


Figura 3. Síntesis del marco teórico de la investigación.

Por otra parte, la representación de la violencia institucional debe ser observada desde las estrategias narrativas y visuales que el cine uruguayo realiza, y particularmente, el vínculo suscitado entre la ficción y la representación realizada de los sucesos ligados a la violencia. Esto permite comprender de qué manera el cine uruguayo se inserta en aspectos discursivos pero también sociales, donde el lenguaje cinematográfico es la base de sentido que permite ampliar las concepciones de la violencia en el período dictatorial.

Un tercer ámbito de estudio tiene que ver con el posicionamiento ético que asume el cine, teniendo en cuenta dos criterios ya mencionados anteriormente: su inserción en lo social y la representación que realiza de actores, comunidades e instituciones sociopolíticas en el marco del rol estatal frente a la violencia institucional. Se posibilita así una comprensión del cine uruguayo como documento de la memoria histórica que realiza una lectura constante del pasado reciente del país.

CAPÍTULO 4. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

En el capítulo se exhiben los antecedentes teóricos de la investigación desde tres ejes: estudios específicos del cine uruguayo de ficción sobre la dictadura cívico-militar, estudios vinculados al cine de ficción y la memoria colectiva, y estudios sobre el cine y el pasado reciente desde el análisis del discurso.

4.1. Antecedentes de la investigación

4.1.1. Estudios específicos sobre cine uruguayo de ficción y dictadura

En cuanto a los antecedentes vinculados a la temática, el artículo periodístico *¿Otra película sobre la dictadura?* escrito por Jorge Fierro (2020) realiza una puesta a punto del cine uruguayo —documental y de ficción— sobre la dictadura cívico-militar desde mediados de la década del 90 en adelante. Fierro menciona que desde 2004 se estrenaron por año entre dos y cinco películas sobre la dictadura cívico-militar uruguaya, desde determinados contextos políticos y culturales¹⁵, además de mencionar el ya conocido hecho donde el cine documental supera ampliamente a la producción de ficción vinculada al tema.

El autor realiza una clasificación de las películas en base a tres tratamientos temáticos: la reconstrucción históricamente parcial de la dictadura, la figura de la supervivencia, la pérdida, la búsqueda, la resistencia y el exilio, y una mirada crítico-interpretativa que cuestiona los relatos hegemónicos desde las minorías de opinión. En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos*, Fierro (2020) expresa que el filme relata las evidencias de la desigualdad social, el caos y la corrupción política, junto a la emergencia de los tupamaros previo al Golpe de Estado. Con *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, se explicita la apelación a la figura de la supervivencia frente a la cárcel y a la tortura. Por último, *Zanahoria* se ajusta al motivo narrativo de la figura de la búsqueda por la necesidad de respuestas vinculadas a la consigna de verdad y justicia.

El artículo de Fierro (2020) es el racconto más actualizado, aunque bastante general, sobre el vínculo entre cine uruguayo y dictadura cívico-militar con el que nos encontramos para la realización de la tesis. Si bien no plantea un análisis profundo de las películas ni tampoco un estado ideológico de la cuestión de nuestra cinematografía local, dentro de sus limitaciones

¹⁵ Al igual que Radakovich et al. (2014), el autor se centra específicamente en dos causas: la llegada del Frente Amplio al gobierno con una nueva agenda sobre el pasado reciente, y la aprobación de la Ley de Cine del ICAU, desde entonces, principal fuente de financiación del medio cinematográfico.

como revisión cronológica nos aporta un marco contextual de la producción cinematográfica reciente sobre el tema, además de que permite un encuadre de las películas que conforman nuestro corpus dentro de diversas variantes y elecciones narrativas.

En una aproximación al cine uruguayo de carácter contextual, Dufuur (2014) entiende que los últimos 25 años del siglo XX encuentran a Uruguay en pleno auge de producción cinematográfica, punto de referencia como industria cultural en la consolidación de una incipiente producción audiovisual. Para ello, Dufuur (2014) propone como objetivo estudiar al cine uruguayo de ficción desde tres puntos: tendencias en la forma en que se muestran los temas, los tipos de tópicos a los que apelan en relación al contenido de lo mostrado y el financiamiento de las producciones que puede condicionar el tratamiento de los temas.

La investigación considera que en el cine uruguayo reciente existen temas que son tratados frecuentemente, como las mitologías urbanas, problemas de orden social y familiar, relatos históricos y situaciones de género, mientras que otros son sistemáticamente olvidados, como la dictadura uruguaya. Con referencia a *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el autor plantea que la dictadura no aparece retratada claramente como problema, sino que el filme busca metáforas con la finalidad de explicar el tema en un abordaje que confunde al espectador por la cuota de misticismo incorporada en la narración.

Dufuur (2014) también concluye que otro filme uruguayo sobre el tema, *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007), si bien señala el procedimiento político del plan Cóndor, elude casi por completo el accionar de los militares uruguayos durante la época. Aunque la investigación comenta de forma breve dos películas uruguayas sobre la temática, enmarca ambas producciones dentro de una categorización que evidencia la escasa presencia de representaciones sobre la dictadura en el cine uruguayo de ficción.

Centrándonos en el análisis específico de las obras de ficción uruguayas sobre la dictadura cívico-militar, la tesis doctoral de Bivona (2019) realiza una comparación entre justicia transicional, producción cultural y discursos sobre el terrorismo de Estado con las dictaduras militares de Uruguay, Argentina y Brasil como caso de estudio. El trabajo propone ir más allá de la lógica binaria de los conceptos de recuerdo y olvido para analizar las formas en que la producción cultural configura la comprensión de las dictaduras y sus consecuencias.

En la idea del cine como referente cultural, se analizan tres películas de Argentina, tres de Brasil y tres de Uruguay que abordan la temática. En el caso uruguayo, las películas seleccionadas son las ficciones *Matar a todos* y *Zanahoria*, y el documental *Secretos de lucha*

(2007, Maiana Bidegain). Las tres películas ofrecen una perspectiva en construcción de una historia que ha sido reprimida o monopolizada por la versión militar, que ciertamente emplea la teoría de los dos demonios¹⁶ para justificar sus graves violaciones de los derechos humanos.

La autora concluye que los cineastas denuncian el terrorismo de estado y, como empresarios de la memoria, lanzan sus versiones del pasado para el consumo público. En el caso de *Zanahoria*, se apela a la empatía del espectador, mientras que en *Matar a todos* se exponen las consecuencias de la impunidad y la amnistía. Esto fomenta la creación de películas que potencialmente educan al espectador sobre el pasado e influyen en la opinión pública, no solo sobre la forma en que debe recordarse la dictadura, sino también en cómo procede la nación uruguaya para rememorar el pasado desde la preservación de la memoria.

El trabajo resulta de importancia debido a que es el primero que toma como objeto de estudio al cine uruguayo de ficción sobre la dictadura cívico-militar, en conjunto con los casos de Argentina y Brasil, desde una perspectiva de los estudios de la memoria. El análisis se basa en dos encuadres teóricos que también son sustanciales para los objetivos de nuestra investigación: memoria y justicia transicional. Sin embargo, en el antecedente no se observa la utilización de categorías o herramientas metodológicas propias del análisis fílmico o del análisis discursivo multimodal, sino que se enfoca mayoritariamente en los estudios de memoria.

En un acercamiento más general, Bedoya (2020) examina las tendencias y tratamientos llevados a cabo por el cine latinoamericano del siglo XXI, y observa cómo la política, entendida como instancia articuladora de los esfuerzos colectivos de una comunidad en lucha por su liberación, ha cedido lugar a representaciones cinematográficas de luchas más acotadas e individuales, centrándose en el terreno específico de lo identitario y lo particular.

Dentro de todos sus capítulos, que analizan centenares de películas latinoamericanas, se encuentra el dedicado a las representaciones cinematográficas que trabajan lo que el autor denomina espacios alternativos. Con el ejemplo de *La noche de 12 años*, Bedoya (2020) entiende que la película trabaja sobre espacios del quietismo y la deriva, tanto a nivel físico como psicológico, desde la perspectiva del confinamiento. A su vez, observa que los detenidos

¹⁶ La teoría de los dos demonios, surgida durante la dictadura argentina, expresa que el terrorismo de Estado llevado a cabo por las Fuerzas Armadas fue consecuencia directa de la violencia de organizaciones revolucionarias como los Montoneros, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) o las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). Los defensores de esta teoría expresan que era necesaria la intervención de un gobierno militar para apaciguar el desorden civil ocasionado por dichos movimientos, lo que justifica el ejercicio de la represión y la violación a los derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas. En Uruguay, la teoría fue replicada en el enfrentamiento entre el gobierno de facto y el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros.

conviven desde agenciamientos colectivos, en relación a otros prisioneros y a los encargados del servicio penitenciario, e individuales, con procesos de subjetividad físico y psíquicos.

El trabajo plantea un acercamiento a la representación cinematográfica de la vida en confinamiento durante la dictadura, por lo que es uno de los pocos antecedentes que toman a un filme uruguayo como ejemplo de dicho suceso. Sin embargo, al ser un libro que integra una muestra de cientos de películas, el estudio resulta demasiado general y en ningún momento propone herramientas analíticas concretas desde el análisis fílmico o discursivo, debido a que la perspectiva de estudio varíe en función de cada capítulo y cada temática tratada.

Por su parte, Álvarez (2020) observa una emergencia de relatos de mujeres sobrevivientes de la dictadura cívico-militar en diálogo y en tensión con el relato hegemónico masculino sobre la tortura y la violación. *Migas de pan* es la película de referencia en la que se analizan los significados y las consecuencias de la irrupción de los relatos femeninos en las memorias sobre la represión en Uruguay. El análisis concluye que la película es representativa de un nuevo momento de la memoria, ya que visibiliza nuevos testimonios y experiencias de la represión no cubiertas por el relato canónico masculinizante construido en la postdictadura.

El trabajo de Álvarez (2020) resulta de utilidad para observar la representación cinematográfica de las consecuencias que tuvieron la tortura, el encierro, los abusos sexuales y la falta de marcos sociales de escucha o acompañamiento en las supervivientes. A la par, el trabajo comprende de que forma se representa la violación a los derechos humanos tomando al propio filme de Rodríguez como una instancia de intervención política.

En un abordaje distinto, Papaeti (2020) explora el rol que cumple la etnomusicología, parte de la musicología que estudia la música popular de determinadas comunidades, en el estudio de la relación entre música, violencia y tecnologías del terror como trauma disciplinario en contextos de represión. El trabajo plantea que determinados regímenes autoritarios han utilizado mecanismos de tortura basados en la aplicación de lo musical, lo sonoro y el silencio como forma de castigo, que convierten a la música en un arma sónica de tortura, humillación, estrés, el miedo y vulnerabilidad vivenciadas al ser “obligado a escuchar”.

A través de una cita a distintas obras cinematográficas, Papaeti (2020) alude a la película *La noche de los 12 años* para observar de qué forma se utiliza lo sonoro como forma de tortura pero también como vía de escape. En el análisis específico de una escena, donde aparecen los personajes de Rosencof y Fernández Huidobro, la autora concluye que los prisioneros idean un lenguaje para comunicarse a través de golpes en la pared cuyo significado se expresa en

subtítulos. Mecanismo compartido por presos políticos en diversas partes del mundo, dicha práctica recuerda cómo las estrategias de supervivencia también son universales (Papaeti, 2020).

De esta manera, entre el sonido y el silencio, se explica que en la película los prisioneros desafiaron la objetivación de la tortura al hacer que lo sonoro sea un componente constitutivo de la subjetividad y una poderosa herramienta para expresar solidaridad y resistencia en medio de la represión. El trabajo de Papaeti (2020) es el único que realiza un análisis de los elementos cinematográficos sonoros para hablar de un tipo de violencia institucional asociado a la tortura y el confinamiento, aspecto que debe ser tenido en cuenta a la hora de estudiar al filme desde todos sus componentes textuales, como se observará más adelante en el análisis realizado de los elementos sonoros presente *Migas de pan*.

Ligadas a la cuestión de la memoria y su transmisión intergeneracional, Achugar y Duffy (2021) analizan de qué forma la representación del sufrimiento en las películas afecta la empatía de los jóvenes en relación a individuos diferentes en términos de generación y distancia cultural. La investigación explora los procesos semióticos emocionales y afectivos que surgen en dos grupos de estudiantes universitarios de dos países distintos —Uruguay y Chile— tras realizar el visionado del filme *Migas de pan*

El trabajo analizó las respuestas escritas individuales de los jóvenes y la discusión grupal de la película para documentar de qué forma fueron representados los eventos (Halliday y Mathiensen, 2004) junto a los actores sociales (van Leeuwen, 2005), y que posicionamiento establecen frente a ellos. El ejercicio planteado por Achugar y Duffy (2021) evidenció que la representación del sufrimiento en el cine afecta la preocupación de los jóvenes por las experiencias pasadas de otros individuos y comunidades dentro de procesos educativos de transmisión de memoria, los cuales realizan una apropiación subjetiva de estas narrativas.

La investigación se centra en el papel de la empatía en la enseñanza y el aprendizaje de los derechos humanos en el contexto de la educación lingüística global. Si bien no se realiza un análisis filmico de *Migas de pan*, es uno de los escasos trabajos que toman la obra como estudio de caso desde una perspectiva crítica del análisis del discurso y se centra específicamente en las condiciones de circulación e interpretación discursiva generadas por los propios espectadores.

Por último, Enjuto-Rangel (2019) discute la historia cultural transatlántica de los últimos dos siglos, centrándose en las continuidades y fracturas históricas entre América Latina,

la Península Ibérica y África. Para ello, la autora examina dos películas contemporáneas cuyos niños protagonistas terminan exiliados debido a los regímenes militares en sus respectivos países natales: el filme brasileño *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) y la coproducción hispano-uruguaya-argentina *Paisito*.

En el caso de *Paisito*, filme que intenta construir una poética transatlántica de exilio y memoria sobre la dictadura cívico-militar uruguaya, Enjuto-Rangel (2019) considera que el fútbol se presenta como un espacio central que el Estado utiliza como una herramienta de apaciguamiento colectivo, a la par de recuperarlo como una instancia lúdica dentro de los procesos de infantilización de una política de la memoria. El abordaje de la película se realiza desde una perspectiva ensayística, centrándose específicamente en el papel del exilio y los vínculos culturales entre España y el Río de la Plata, por lo que el trabajo no realiza un análisis de carácter filmico ni tampoco se utilizan herramientas de análisis discursivo. Más allá de esto, establece un panorama general acerca de la memoria colectiva, el exilio y las consecuencias de los regímenes dictatoriales latinoamericanos en la sociedad y la cultura de ambos continentes

4.1.2. Estudios vinculados al cine de ficción y la memoria colectiva

En la relación suscitada entre cine de ficción, memoria y pasado reciente, Triquell (2015, 2018) realiza un abordaje de las representaciones filmicas sobre la dictadura militar argentina desde dos problemáticas centrales: el análisis de diferentes narrativas sobre la infancia en el cine argentino de ficción sobre la dictadura, y la producción cinematográfica ficcional de *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS)* como reconstrucción política.

Triquell (2015) entiende que las ficciones cinematográficas que vinculan infancia y dictadura se realizan en torno a tres ejes temáticos: los jóvenes como objetos de disputa, en una lógica de posesión o carencia, los jóvenes como adultos en construcción de quienes se espera una militancia similar a las de sus generaciones anteriores, y los jóvenes como sujetos que miran y acompañan las acciones políticas de los adultos. Ligado a su contexto de producción, Triquell (2015) ve al cine como una forma de pensar la infancia en relación a la dictadura, donde las películas estudiadas realizan una evolución en la representación de los niños, considerándolos primero como objeto de protección para luego reconocerlos como sujetos de derechos.

En otro estudio, Triquell (2018) considera que las experiencias subjetivas de la ficción quedaron eclipsadas tras la atención prestada al documental, tanto en cantidad de producciones

realizadas como en la importancia dada por la academia y la crítica especializada; pero resulta pertinente comprender que los textos ficcionales describen, desde un lugar personal, la experiencia propia de sus realizadores. Cuando la ficción se centra en las infancias, para la autora surge una verdad que no se pretende explicar, a diferencia de los documentales, pero que sí describe la imposibilidad de entender el hecho histórico.

Ambos trabajos posibilitan un enfoque sobre las realizaciones cinematográficas de ficción desde una perspectiva discursiva, que involucra el análisis de los textos fílmicos pero también los contextos sociales y políticos en los que dichos procedimientos textuales se enmarcan. El recorrido realizado por Triquell (2015, 2018) estudia las películas sobre la dictadura militar argentina y se enfoca en los campos de la memoria, la identidad colectiva y la visión de las propias víctimas del régimen, donde el cine es un lugar atravesado por distintas subjetividades y experiencias en sus condiciones de producción e interpretación.

En una postura similar, Tal (2019) analiza las representaciones de la infancia y la adolescencia en el cine argentino que permiten interpretar significados alegóricos vinculados a las dictaduras de las décadas de los setenta-ochenta del siglo XX. Con el estudio de caso de la película *Infancia clandestina* (Benjamín Avila, 2011), el autor entiende que las narrativas cinematográficas que ponen el foco en el proceso de la infancia vivenciada en dictadura deben ser leídas desde una retórica de la memoria, en la que la representación del pasado tensiona el recuerdo y el olvido con los conflictos de los discursos de la sociedad actual.

El trabajo de Tal (2019) entiende al cine como un campo de batalla simbólico entre narrativas del pasado difundidas por discursos del presente, mediante un discurso social que moviliza e impulsa el accionar político de los sujetos. Si bien no se realiza un enfoque de análisis discursivo sobre el filme seleccionado, igualmente resulta pertinente comprender el trabajo desde la perspectiva intergeneracional de transmisión de la memoria: Tal (2019) plantea que los textos cinematográficos sobre pasado traumático deben ser interpretados como narrativas referentes a procesos sociales fuera del texto. Una postura que comprende lo cinematográfico como un espacio discursivo, memorístico e ideológico, inserto e influido por contextos históricos en permanente transformación sociocultural.

La cuestión del cine como espacio memorístico en constante cambio es propuesta también por Raggio (2017), quien analiza el filme *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y las distintas formas de memoria sobre los secuestros, torturas y asesinatos de diez estudiantes en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina, ocurridos durante la noche del 16 de septiembre de 1976 por orden de agentes represores de la dictadura militar local. Desde

la sistematización de los procesos de elaboración de las memorias de la dictadura, en el cuarto capítulo de su obra Raggio (2017) analiza el filme desde una modalidad testimonial, donde el pasado es un espacio en disputa con el horror y las imágenes que lo representan.

Se tiene en cuenta que los relatos no son únicamente construcciones discursivas, sino que constituyen marcos de acción, por lo que en sí mismos son prácticas sociales realizables en el plano del lenguaje (Raggio, 2017), el trabajo expone que el filme no perdió su vigencia como vehículo de transmisión del pasado, a tal punto que no logra distinguirse el hecho real sin recordar el relato cinematográfico asociado. Por este motivo, Raggio (2017) se interesa en cómo se narra la violencia de los perpetradores, lo que demanda un mayor esfuerzo de inteligibilidad en el espectador ya que dicha experiencia traspasa los límites de la imaginación y de lo posible.

El trabajo de la autora visibiliza la incidencia del cine sobre la sociedad a través de la transmisión de memoria y la construcción de un imaginario colectivo que coloca en recíproco vínculo la ficción con la realidad y el discurso con los contextos sociales. Si bien se limita al análisis de una sola película, Raggio (2017) explicita la importancia de los relatos cinematográficos sobre las dictaduras militares o cualquier tipo de instancia traumática colectiva que recurre a la memoria como herramienta de reflexión en el que las nuevas generaciones pueden conocer y dialogar acerca de la indecibilidad del pasado.

En los estudios de cine de ficción y memoria, Kaiser (2010) analiza la representación de la dictadura argentina a través de cuatro películas del siglo XXI: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Cautiva* (Gastón Birabén, 2003), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), y *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006). Desde una perspectiva anclada en los estudios de memoria, Kaiser (2010) destaca el momento histórico y político de producción de las obras, las cuales construyen versiones históricas sobre el régimen a la par de ser identificadas como productos del contexto en que son realizados.

El abordaje considera similitudes y diferencias entre las películas en torno a las temáticas que tocan y evaden sobre el período, la representación del horror y la presencia del pasado traumático en la Argentina contemporánea. En la verificación sobre si lo representado se corresponde con los hechos documentados, Kaiser (2010) entiende que en el cine de ficción quedan muchos temas por tocar o que necesitan tratarse con nuevos puntos de vista, como por ejemplo, la complicidad e indiferencia civil, los efectos a largo plazo del terror, las experiencias de los supervivientes a la tortura y desaparición, la afectación a las familias de detenidos desaparecidos, y cómo el terror del régimen alteró la vida cotidiana.

Al hablar sobre la representación de la dictadura militar en el cine de ficción argentino, al elegir un total de cuatro películas a partir del siglo XXI el trabajo se emparenta de forma clara con nuestra investigación a nivel teórico-metodológico. Si bien no realiza un análisis discursivo, el enfoque desde los estudios de memoria para profundizar en el vínculo entre memoria histórica y representación cinematográfica. Del mismo modo, desde nuestra investigación se intenta dar respuestas a algunos tópicos que la autora plantea como abordajes necesarios en la cinematografía de ficción reciente sobre regímenes militares.

Un planteo que también refiere a los contextos de producción cinematográfica sobre la dictadura se encuentra en Moguillansky (2012), quien analiza un total de diez coproducciones cinematográficas del Mercosur y plantea la hipótesis de que la coproducción comparte un derrotero político e histórico similar que insiste en reelaborar el pasado autoritario que conocieron los países de la región. En el caso de las coproducciones que conciernen a Uruguay, las películas analizadas fueron *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Patrón* (Jorge Rocca, 1995, coproducida por Argentina y Uruguay), *Matar a todos y Paisito*.

La autora expresa que las representaciones de las películas seleccionadas están atravesadas por las huellas traumáticas de las dictaduras militares del Cono Sur desde dos modalidades: mediante lecturas alegóricas del autoritarismo, y por los retratos afectivos y políticos de la familia. Moguillansky (2012) detecta reiteraciones de figuras y tópicos, por lo que entiende a las películas como indicios de la construcción de un imaginario regional y una posmemoria de carácter creativo, donde el pasado de las naciones que formaron el Mercosur se entrelaza en el presente a través de una memoria en proceso de elaboración.

El trabajo de Moguillansky (2012) se enmarca dentro de los estudios de memoria sobre las dictaduras militares latinoamericanas, permitiéndonos entender la similitud entre las estrategias filmicas de representación de los países del Cono Sur. El análisis socio-histórico de las películas no parte desde un estudio crítico discursivo, pero resulta oportuno para comprender que el cine de la región comparte diversas modalidades temáticas y narrativas en pos de componer una memoria colectiva que trata de articular una historia común entre las naciones.

Desde esta idea de memoria colectiva articuladora, Ros (2012) revela diálogos y divergencias entre los estudios sobre dictadura de Argentina, Chile y Uruguay. Las diversas formas de producción cultural en el que la memoria y la identidad son articuladas por las nuevas generaciones post-dictadura hace que el surgimiento de la producción cultural uruguaya, al igual que la argentina y la chilena, se entrelace dentro de contextos políticos, judiciales y culturales más amplios. Por lo tanto, Ros (2012) entiende que toda producción artístico-creativa

atiende fuertemente la coyuntura condicionada por las secuelas de las dictaduras militares latinoamericanas.

El trabajo de la autora es adecuado para comprender la importancia de la actividad cultural en la transmisión generacional de la memoria histórica. Desde este punto, se reconocen diversas estrategias de significación que siempre se encuentran insertas en un contexto histórico. Como puntapié para construir sentido sobre el pasado reciente, Ros (2012) se centra en cómo las producciones cinematográficas del Cono Sur realizadas en el presente siglo pueden generar un discurso en común a nivel internacional, sin perder de vista los contextos históricos a los que remiten sus representaciones.

4.1.3. Estudios sobre cine y pasado reciente desde el análisis del discurso

En su tesis doctoral, Triquell (2000) analiza diferentes películas argentinas de los años 80 y 90 que tienen como objetivo principal representar la última dictadura del país, donde parte de la base de que existen recurrencias formales y temáticas que habilitan a pensar en un subgénero específico, cuyos cambios estéticos y retóricos responden a ciertos procesos sociopolíticos del presente. A través de un corpus analítico de 29 títulos, basados en el estudio de la enunciación y los géneros cinematográficos, Triquell (2000) reúne los filmes en tres categorías: cine-testimonio, realizado entre 1984 y 1986, cine-denuncia, realizado entre 1986 y 1989, y cine-memoria, realizado entre 1986 y 1997.

Triquell (2000) observa que en el caso del cine-testimonio, referente a las películas producidas en Argentina durante los dos primeros años de transición democrática, se construye un lugar para el espectador como testigo, en un contrato fiduciario entre enunciador y enunciado que necesariamente implica una práctica testimonial. Por su parte, el cine-denuncia construye al enunciador como sujeto de acción, en tanto movimiento de producción artística que entiende al cine como un arte modificador de las condiciones sociales o políticas. Finalmente, el cine-memoria plantea una relación de continuidad entre el cine como forma de registro y la memoria, donde las películas explicitan sus mecanismos de enunciación y los espectadores forman parte de un activo proceso de sentido.

La tesis de Triquell (2000) plantea tres preguntas centrales a la hora de analizar los filmes elegidos: ¿qué factores sociales pueden verse como influencias en las películas sobre la última dictadura en Argentina? ¿Qué huellas se pueden encontrar en los textos de su proceso de producción? Y finalmente, ¿cómo se inscribe el espectador en las películas y qué operaciones

se le asignan? En este punto, el encuadre metodológico utilizado por la autora se basa en una aproximación sociosemiótica que entiende al cine desde la mentalidad del Estado-nación, como una lectura histórica del pasado y como una práctica simbólica desde el ámbito sociológico.

Triquell (2000) es el antecedente más directo de la presente investigación debido a la temática y el enfoque seleccionados, ya que decide analizar las representaciones cinematográficas de la dictadura argentina a través de un enfoque sociosemiótico, que entiende al cine como un discurso social que produce marcas de enunciación en el espectador. Desde la perspectiva sociosemiótica, el cine es un espacio productivo para el análisis puesto que articula las posiciones de los sujetos textuales —enunciador y enunciatario— sobre las de los sujetos sociales involucrados, que incluyen receptores, cineastas, espectadores y la sociedad en general.

En el caso de Duffy (2011), también amparada en las teorías del discurso, realiza un abordaje desde los aportes de la teoría de la valoración (Martin y White, 2005) y del análisis multimodal basado en la gramática visual (Kress y van Leeuwen, 2006) a través de documental chileno *La hija del general* (Maria Elena Wood, 2006). El objetivo del trabajo consiste en analizar los recursos semióticos empleados en la película al momento de construir valoraciones de carácter afectivo sobre las memorias históricas chilenas, en relación a la dictadura de Augusto Pinochet y del período transicional democrático.

Duffy (2011) entiende al documental como ejemplo de memoria emblemática que donde se organiza el significado, la selectividad y la contramemoria. Los recursos visuales del filme, tales como su nivel compositivo, representacional e interactivo, junto a las estrategias discursivas valorativas, colaboran en la construcción de la memoria, la historia y el abordaje sociopolítico de la dictadura chilena. La investigación realizada por Duffy (2011) es el único de los antecedentes que utiliza el modelo de gramática visual propuesto por Van Leeuwen y Kress (2006).

En este punto, más allá de que su objeto de estudio es un filme documental, el trabajo es de una pertinencia determinante al afincarse en la misma línea metodológica que el análisis realizado en la presente investigación. La postura de la autora considera al cine como un texto multimodal que se encuentra en diálogo continuo con otras formas semióticas, culturales e históricas, y que posee notable incidencia en las distintas formas de transmisión de memoria sobre el pasado traumático compartido por los países latinoamericanos en torno a las dictaduras.

En la idea del cine como texto multimodal, Unsworth (2015) explora la cuestión de la alfabetización visual donde los juicios éticos se comunican por medio del lenguaje visual en

una selección de libros ilustrados y un cortometraje animado. Al atender principalmente a narrativas sobre la guerra y la lucha armada, el autor toma como estudio de caso cinematográfico el cortometraje *9-11 / 9-11* (Mel Chin, 2007), que plantea un paralelismo entre los ataques terroristas del 11 de setiembre de 2001 al World Trade Center de Nueva York con el derrocamiento y asesinato del presidente chileno Salvador Allende, ocurrido el 11 de setiembre de 1973 por orden de Augusto Pinochet.

Unsworth (2015) plantea que las interacciones de carácter multimodal entre las imágenes y el lenguaje construyen juicios de valor y generan posturas evaluativas en sus espectadores. A través de recursos analógicos, metafóricos y simbólicos, los textos multimodales promueven sentidos sin perder de vista su condición política y discursiva, en una constante apelación retórica a sentidos de carácter ideológico.

Al igual que en Duffy (2011), en el trabajo de Unsworth (2015) se considera la pertinencia de la gramática visual de Kress y Van Leeuwen (2006), la gramática sistémico-funcional de Halliday y Mathiensen (2004) y la teoría de la valoración (Martin y White, 2005). Este estudio de perfil sociosemiótico sirve como un claro antecedente de aplicación del modelo analítico multimodal a las imágenes cinematográficas, que explora sus recursos narrativos al momento de generar instancias discursivas sobre el pasado reciente.

4.2. Síntesis

Desde el relevamiento de antecedentes teóricos realizado, se desprende que el cine uruguayo no ha sido estudiado de manera puntual a través de un enfoque discursivo. Los trabajos relevados estudian el cine uruguayo, en algunos casos, de manera general, donde las películas integran un corpus mucho más amplio de realizaciones y no se profundiza en aspectos estéticos, narrativos y discursivos de forma específica. Por otra parte, cuando el cine uruguayo se estudia de manera particular, con películas tomadas como estudio de caso, las reflexiones no se afilian a herramientas metodológicas propias del análisis filmico o discursivo que tomen en cuenta al cine como espacio multimodal de sentido, y realizan consideraciones generales en películas aisladas que no conforman corpus analíticos mayores.

En los casos donde se toma al análisis del discurso desde el punto de vista teórico-metodológico, las investigaciones se realizan generalmente en el resto del cine iberoamericano, principalmente Argentina, Brasil, Chile y España. Los trabajos de Triquell (2000) y Duffy (2011), por ejemplo, eligen el enfoque sociosemiótico para el análisis de su corpus, y en el caso

de la segunda, tiene presente la cuestión de la multimodalidad cinematográfica. Sin embargo, ninguno de los antecedentes relevados elige a las películas uruguayas como corpus de análisis discursivo, sociosemiótico o multimodal.

Por estos motivos, la presente investigación analiza el cine uruguayo de ficción a través de sus aspectos discursivos, con base en el enfoque sociosemiótico y la perspectiva multimodal. Hasta el momento, las películas seleccionadas en la muestra no fueron estudiadas específicamente desde su configuración multimodal, ni tampoco fueron observadas desde las tres dimensiones de análisis discursivo, correspondientes a su descripción, interpretación y explicación. Esto hace que por primera vez se toma un corpus exclusivo de películas uruguayas de ficción del presente siglo para el análisis de la representación discursiva de la dictadura, lo que implica que la investigación se coloque en un área de vacancia dentro del campo de estudios del cine y el audiovisual uruguayo.

Por otra parte, los antecedentes teóricos tienen en cuenta el vínculo entre el cine uruguayo y la memoria sobre el pasado reciente, y en términos más generales, la reflexión sobre el rol que cumple el cine en la construcción de imaginarios sociales sobre la experiencia histórica. La investigación se ubica dentro de esta línea de trabajo, que incluye espacios de reflexión vinculares como los estudios sobre memoria, el debate ético-estético sobre la representación de la violencia, la relectura mediática de la historia reciente y el papel del cine como discurso que visibiliza el pasado traumático.

CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA

En este capítulo se muestra el enfoque metodológico de la investigación. En primer lugar, se detallan los objetivos —generales y específicos- de la tesis, para luego describir la elección del enfoque cualitativo y su alcance tanto descriptivo como explicativo. Posteriormente, se detallan las delimitaciones y criterios de selección de la muestra analítica, y se definen las cuatro películas que la conforman. A continuación se especifica el diseño elegido, en relación al nivel de análisis y los indicadores de medición cualitativa, y se brinda un ejemplo de análisis descriptivo a modo de ilustración. Finalmente, se mencionan las fuentes de información y análisis de los datos que fueron utilizadas en la investigación.

5.1. Objetivos de la investigación

5.1.1. Objetivo general

- Analizar discursivamente la representación de la violencia institucional que el cine uruguayo de ficción realizó sobre la dictadura cívico-militar en el período 2007-2020.

5.1.2. Objetivos específicos

- Identificar las principales temáticas que aborda el cine uruguayo de ficción del período 2007-2020 en su narrativa sobre la dictadura cívico-militar.
- Describir los recursos multimodales utilizados por el cine uruguayo de ficción del período 2007-2020 sobre la dictadura cívico-militar desde el uso del lenguaje cinematográfico.
- Comparar el corpus de las ficciones cinematográficas uruguayas atendiendo la representación de diversos contextos sociales e históricos sobre la dictadura cívico-militar.
- Explicar cómo el cine uruguayo de ficción puede establecerse como lugar discursivo de construcción de memoria sobre el pasado reciente.

5.2. Alcance de la investigación

La investigación parte de un enfoque cualitativo, donde se visibilizan las diversas instancias discursivas realizadas por el cine uruguayo de ficción del presente siglo al momento de representar la violencia institucional en dictadura. Un estudio cualitativo permite comprender e interpretar las significaciones de los discursos sociales en contextos donde se traslucen creencias, deseos y valores que subyacen a sus prácticas sociales (Serbia, 2007). Lo cualitativo promueve el reconocimiento de las prácticas discursivas como fuentes trascendentes de información que permiten comprender las múltiples cualidades de la realidad.

La investigación también se define con un alcance combinatorio entre lo descriptivo y lo explicativo. En relación a los estudios de alcance descriptivo, se trata de «especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis» (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 92), con el objetivo de detallar de qué forma se manifiestan los distintos contextos involucrados. Un alcance descriptivo especifica la composición de los diversos contextos discursivos, sociales e ideológicos de los fenómenos a estudiar como problema.

En lo que refiere a las investigaciones con alcance explicativo, «están dirigidos a responder por las causas de los eventos y fenómenos físicos o sociales (...) su interés se centra en explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta» (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 95). Un alcance explicativo va más allá de una condición descriptiva, al no solo detallar la materialidad de los fenómenos que componen el problema, sino también explicar su existencia y atender a sus contextos.

Con base en las tres dimensiones analíticas del discurso planteadas por Fairclough (1996), descripción, interpretación y explicación, se observa claramente el vínculo metodológico entre el análisis crítico del discurso y la combinación de alcances cualitativos. La investigación se propone describir las representaciones cinematográficas en el cine uruguayo de ficción sobre la dictadura con atención en los recursos del lenguaje cinematográfico, pero también explicar cómo el cine uruguayo se encuentra inserto dentro de condiciones ideológicas y problemas de orden social mayores. La interpretación de la relación entre los procesos discursivos y el texto actúa como puente analítico entre ambos alcances.

5.3. Muestra y unidad de análisis

Una vez definido el alcance de la investigación, es necesario elaborar una muestra representativa del universo que sea específicamente coherente, delimitada y viable de ser abordada en relación al problema y los objetivos de investigación propuestos. Una muestra representativa elabora ejes o tipologías discursivas para representar socioestructuralmente los sentidos circulantes de un determinado tema y universo a investigar (Serbia, 2007). Dicho esto, la muestra accede a las características y factores fenoménicos que conforman el universo que se intenta problematizar desde el estudio de instancias discursivas específicas.

El universo de la investigación refiere al cine uruguayo de ficción que representa la violencia institucional en dictadura, por lo que la muestra representativa debe capturar y describir una realidad humana a través de tres elementos centrales: un contexto espacial, un contexto temporal y un tema central (Sandoval Casilinas, 2002). En consecuencia, se establece una muestra cuyas representaciones se enmarcan en determinados contextos geográficos, responden a momentos históricos específicos y establecen instancias discursivas vinculadas a nuestro problema de investigación.

Para el análisis del cine uruguayo de ficción, nuestra unidad de análisis es la película. Según Casetti y Di Chio (1991), mediante el análisis de una película «se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, que se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica» (p. 17). Se entiende a la película como un objeto autónomo en cuanto a su significación, del que se extrae información por medio del paso primario de la descripción, para luego complejizar su sentido desde la interpretación de los procesos discursivos y la explicación de los procesos sociales en los que se encuentra inserto.

Al tomar la película como unidad de análisis, su referencia analítica concreta es la secuencia. Una secuencia se define como una serie de planos ligados por una unidad narrativa fundamental del relato visual dotada de una fuerte existencia institucional (Aumont y Marie, 2019; Casetti y Di Chio, 1991), donde se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática a través de uno o más escenarios, desplegándose de forma interrumpida, o también, fragmentada en partes intercaladas (Fernández Diez y Martínez Abadie, 1999). La secuencia permite un análisis concreto de instancias particulares de la representación cinematográfica, extrae las características específicas de la muestra y evita un recorrido analítico que puede ser inviable e inabordable en términos narrativos.

Las secuencias seleccionadas de cada película obedecen al concepto de lexía propuesto por Aumont y Marie (2019), en la que se analiza la película a través de uno de sus momentos; sin reemplazar la película, ni ser un simple extracto o fragmento, la secuencia que actúa como lexía remite constantemente al filme hallándose en una relación dialéctica con el texto en su totalidad. Por este motivo, se analizan secuencias que atiendan la temática narrativa principal de cada película, posibilitado por el recurso de analizar la totalidad filmica a través de una pieza constitutiva y fundamental de la narración.

5.3.1. Delimitaciones y criterios de selección de la muestra

En primer lugar, para conformar de la muestra se establecieron las siguientes delimitaciones:

- Delimitación de formato: tipo de producción audiovisual a estudiar.
- Delimitación geográfica: país de origen de la producción audiovisual.
- Delimitación temporal: año de estreno de la producción audiovisual.
- Delimitación autoral: país de origen del realizador o realizadora de la producción audiovisual.
- Delimitación temática: tratamiento narrativo de la producción audiovisual sobre la dictadura.
- Delimitación contextual: condiciones de circulación de la producción audiovisual a nivel local.

Delimitación	Indicador	Definición
Formato	Tipo de producción audiovisual a estudiar	Largometrajes, medimetrajes o cortometrajes Ficciones o documentales
Geográfica	País de origen del filme	Producciones nacionales, coproducciones o producciones extranjeras
Temporal	Año de estreno del filme	Período de tiempo específico
Autoral	País de origen del realizador/realizadora	Realizadores nacidos en Uruguay o realizadores nacidos en el extranjero
Temática	Tratamiento narrativo de la dictadura cívico-militar uruguaya	Cómo eje principal de la narrativa o cómo trasfondo contextual

Contextual	Condiciones locales de circulación del filme	Realizaciones estrenadas en salas comerciales nacionales o no estrenadas
------------	--	--

Tabla 1. Delimitaciones de la muestra representativa. Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la delimitación de formato, se elige trabajar con largometrajes por ser el tipo de producción audiovisual estándar en términos de realización cinematográfica profesional, y que también tiene un mayor alcance de recepción debido a sus condiciones de exhibición y circulación. Por otra parte, las obras seleccionadas son de ficción, ya que existe una gran área de vacancia en su estudio académico con respecto a los estudios de la realización cinematográfica documental. A su vez, la producción de ficción sobre el tema es menor en relación a la generada por la actividad documental, por lo que resulta necesario que entre en consideración analíticas las distintas realizaciones ficcionales de la muestra.

En relación a las delimitaciones geográficas, temporales y autorales, se trabaja con largometrajes de ficción realizados en el período 2007-2020, locales o en régimen de coproducción uruguaya con otros países, cuyos realizadores sean nacidos en Uruguay. Se descartan los largometrajes realizados exclusivamente en ámbitos internacionales y por fuera del siglo XX, así como también los realizados por cineastas no nacidos en Uruguay. Resulta pertinente trabajar con películas uruguayas realizadas por directores uruguayos en el presente siglo para observar las estrategias locales de representación, y comprender de qué forma los realizadores uruguayos miran su propio pasado reciente desde distintas experiencias y posiciones ideológicas vivenciadas a modo de transmisión intergeneracional.

La delimitación temática se basa en el tratamiento de la dictadura dentro del universo narrativo del filme. En la distinción entre las obras que la utilizan como eje narrativo central y las que lo utilizan únicamente a modo de trasfondo histórico, se eligieron aquellas obras que establecen una instancia discursiva de la dictadura como núcleo principal de su narrativa. Por último, la delimitación contextual indaga en las condiciones de circulación de las películas en el circuito cinematográfico local: se toman en cuenta únicamente las que fueron estrenadas en salas comerciales y que tuvieron mayores ámbitos de exhibición, lo que incide en una mayor circulación del discurso en el ámbito de la cultura y la sociedad uruguaya.

En base a las delimitaciones propuestas, se establecen cinco criterios que se deben cumplir de forma excluyente para conformar la muestra representativa:

- Criterio A: Largometraje de ficción estrenado en el período 2000-2019.

- Criterio B: De origen uruguayo o en régimen de coproducción.
- Criterio C: Dirigido por realizador o realizadora uruguayo/a.
- Criterio D: Que aborde el tema de la dictadura, sus causas y/o sus consecuencias, como eje narrativo central y no como trasfondo contextual.
- Criterio E: Que haya sido estrenado en salas comerciales del Uruguay.

Según los criterios, se realizó una revisión del cine uruguayo de ficción estrenado en el período 2007-2020 a través de bases de datos que recolectan información sobre diversos aspectos de las películas y aportan datos para encuadrar nuestra investigación y definir la muestra. Cuatro bases de datos virtuales sirven de guía para realizar la revisión del cine uruguayo del presente siglo: el sitio español FilmAffinity, la web norteamericana Internet Movie Database (IMDb), y los portales uruguayos Cinedata.uy y Cinestrenos.

En cuanto a FilmAffinity, una de las bases de datos más importantes y completas en idioma español con información sobre el mundo audiovisual, un aspecto que resultó fundamental para la investigación fueron sus filtros de búsqueda. A la vez de realizar búsquedas por año, país o género, también se ofrece la posibilidad de buscar por tópicos. A través del tópico “Dictadura uruguayo/a”, se corrobora el primer recorte del trabajo con un dato de vital importancia: no se registran largometrajes uruguayos de ficción anteriores al año 2007 que tengan a la dictadura como temática central. Esto da como resultado un total de ocho filmes que se enmarcan en este eje temático: *Matar a todos*, *Polvo nuestro que estás en los cielos*, *Paisito*, *Zanahoria*, *Migas de pan*, *La noche de 12 años*, *Así habló el cambista* y *El año de la furia*.

En el caso de Internet Movie Database, base de datos que tiene en su haber la más amplia información oficial en cuanto a cine y televisión a nivel mundial, nos encontramos con fichas de información de cada película agregada. En la revisión de los datos específicos sobre año de realización, países de producción y sinopsis temática, están presentes las ocho realizaciones mencionadas en el párrafo anterior, sumándose únicamente *Otra historia del mundo*.

En lo que respecta a base de datos locales, Cinedata.uy recopila, digitaliza y hace pública toda la información disponible sobre las películas uruguayas y coproducciones mayoritarias, nos encontramos con ocho de las nueve películas mencionadas. La única ficha de registro faltante es la de *Migas de pan*, que tanto en FilmAffinity como Internet Movie Database aparece como producción mayoritariamente uruguayo/a, información tomada en cuenta para definir la muestra representativa.

Por último, la web uruguaya Cinestrenos se establece como una base de datos que realiza un compendio de todos los medios y largometrajes sonoros estrenados en salas de Montevideo desde el año 1929. Con motivo de corroborar el estreno de las películas sobre la dictadura en salas comerciales del país, la única película todavía no estrenada en Uruguay es *El año de la furia*. A su vez, se agrega una décima película sobre la temática: *La luna y el espejo*, que no se encuentra presente en ninguna de las bases de datos anteriores pero está anexada en la base de datos de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM).

Basado en las delimitaciones iniciales y los resultados de la revisión en las bases de datos, se encontraron un total de diez películas sobre la dictadura uruguaya. De este grupo, *Polvo nuestro que estás en los cielos*, *Zanahoria*, *Migas de pan* y *La noche de 12 años* son las únicas realizaciones que cumplen todos los criterios de selección especificados para definir la muestra representativa:

Película	Criterio A	Criterio B	Criterio C	Criterio D	Criterio E
<i>La luna y el espejo</i>	Si	Si	Si	Si	No
<i>Matar a todos</i>	Si	Si	Si	No	Si
<i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i>	Si	Si	Si	Si	Si
<i>Paisito</i>	Si	Si	No	Si	Si
<i>Zanahoria</i>	Si	Si	Si	Si	Si
<i>Migas de pan</i>	Si	Si	Si	Si	Si
<i>Otra historia del mundo</i>	Si	Si	Si	No	Si
<i>La noche de 12 años</i>	Si	Si	Si	Si	Si
<i>Así habló el cambista</i>	Si	Si	Si	No	Si
<i>El año de la furia</i>	Si	Si	No	Si	No

Tabla 2. Listado de películas según criterios de selección. Fuente: elaboración propia.

En el caso de *Matar a todos*, *Otra historia del mundo* y *Así habló el cambista*, la dictadura no es el eje central de la trama narrativa, por lo que incumplen el criterio de selección D. En relación al filme de Schroeder, se centra específicamente en el caso Berrios y el accionar de la dictadura chilena en nuestro país; en la obra de Casanova, la dictadura es evocada pero no

representada, a través de un relato ficticio del pueblo imaginario de Mosquitos que no realiza una reconstrucción histórica de hechos verídicos. Con respecto al filme de Veiroj, la dictadura aparece como trasfondo histórico pero nunca como hecho principal: el relato se centra en la construcción biográfica del protagonista, Humberto Brause, donde la dictadura actúa únicamente como uno de los tantos contextos donde el personaje lleva a cabo sus acciones.

En cuanto al criterio E, *La luna y el espejo* y *El año de la furia* tienen la particularidad de que no fueron estrenadas en salas comerciales del Uruguay ni en plataformas de streaming, por lo que su alcance discursivo es limitado: la película de Oskar Vidal no tuvo circulación comercial en salas de la capital y del interior, mientras que el filme de Rafa Russo solo tuvo estreno en salas comerciales de España. Además, tanto Russo como Ana Díez, directora de *Paisito*, incumplen el criterio de selección C, al ser realizadores extranjeros nacidos en España.

Con base a los criterios especificados, la muestra representativa se compone de la siguiente manera:

Película	Dirección	País de producción	Fecha de estreno
<i>Polvo nuestro que estás en los cielos</i>	Beatriz Flores Silva	Uruguay, Bélgica y Cuba	02/05/2008
<i>Zanahoria</i>	Enrique Buchichio	Uruguay y Argentina	11/09/2014
<i>Migas de pan</i>	Manane Rodríguez	Uruguay, España y Argentina	18/08/2016
<i>La noche de 12 años</i>	Álvaro Brechner	Uruguay, España, Argentina, Francia y Alemania	20/09/2018

Tabla 3. Datos de la muestra representativa de la investigación. Fuente: elaboración propia.

La muestra también posee una organización interna que responde a tres factores. En primer lugar, fueron elegidas dos películas de directores hombres y dos de directoras mujeres. En segundo término, las realizadoras Rodríguez y Flores Silva nacieron décadas antes del inicio de la dictadura uruguaya, mientras que Brechner y Buchichio nacieron y vivieron su adolescencia en pleno contexto dictatorial. Esta doble decisión metodológica radica en el interés por explorar las similitudes y diferencias en las formas de representación de la violencia institucional en dictadura, donde se considera el género de cada cineasta y las formas de expresar sus vivencias personales según la diferencia generacional.

En tercer lugar, las cuatro películas refieren a contextos temporales distintos, lo que permite hacer un completo recorrido histórico-cronológico sobre el pasado reciente. *Polvo*

nuestro que estás en los cielos se sitúa en los momentos previos a la dictadura, desde mediados de los años 60 hasta el día del golpe de Estado. *La noche de 12 años* se enmarca totalmente en los años principales de la dictadura, y la narrativa de *Migas de pan* se centra tanto a mediados de la década de los 70 como en el año 2012. En esta línea, *Zanahoria* también se ambienta en el presente siglo, aunque desde el contexto de las elecciones presidenciales del año 2004.

Por último, y cómo se mencionó anteriormente, fue seleccionada una secuencia representativa de la temática narrativa de cada película. Las secuencias seleccionadas son presentadas y detalladas en la introducción correspondiente de cada análisis realizado.

5.4. Diseño del estudio

El análisis de las secuencias se realiza mediante las tres dimensiones de análisis discursivo propuestos por Fairclough (1996): descripción, interpretación y explicación. En el nivel descriptivo, se analiza la estructura formal de las secuencias desde la gramática visual propuesta por Kress y Van Leeuwen (2006). En este sentido, los autores proponen que los tres niveles de análisis visual —composicional, representacional e interactivo—, poseen indicadores de observación específicos. En el caso del nivel de análisis composicional, se toman en cuenta tres indicadores: prominencia, enmarcamiento y polarización, mientras que en el nivel representacional se trabaja con dos indicadores: tipo de imagen y evento; con respecto al nivel interactivo, se analiza bajo dos indicadores: modalidad y toma.

A continuación, con referencia en la adaptación realizada por Duffy (2011) para el análisis multimodal de películas sobre dictaduras, se define el indicador de cada nivel según las categorías originales de Kress y Van Leeuwen (2006):

Nivel de análisis	Indicador	Definición
Composicional	Prominencia	Los elementos atraen la atención en diferentes grados, desde factores como la colocación en primer plano o en segundo plano, el tamaño, el color o la nitidez.
	Enmarcamiento	La información presentada puede estar presente o ausente en los dispositivos de encuadre, y otorga un sentido en paralelo al presentado en el plano.
	Polarización	La información específica en diversas zonas de la imagen otorga valores por su contraposición: izquierda/derecha, arriba/abajo, centro/margen.

Representacional	Tipo de imagen	Las estructuras visuales de representación pueden ser <i>narrativas</i> , presentar acciones y eventos en desarrollo, o <i>conceptuales</i> , que representan a los participantes en términos más generalizados, inestables y atemporales.
	Evento	La representación involucra participantes que realizan acciones en determinado contexto.
Interactivo	Tipo de interacción	La interacción puede ofrecer imágenes <i>de demanda</i> , donde se solicita involucramiento visual a los espectadores, o <i>de oferta</i> , en la que el espectador no es objeto, sino únicamente sujeto de la mirada sin involucrarse visualmente.
	Modalidad	Los elementos básicos del lenguaje cinematográfico: valor de plano, movimiento de cámara y angulación.
	Toma	La distancia con que ha sido realizada la imagen —cercana, media o lejana— involucra al espectador en distintos grados emocionales.

Tabla 4. Definición de indicadores para cada nivel de análisis, adaptado de Duffy (2011) según categorías originales de Kress y Van Leeuwen (2006).

A modo de complemento del indicador de la modalidad, correspondiente al nivel interactivo, se integran categorías propias del análisis filmico según los tres indicadores básicos del lenguaje cinematográfico: valor de plano, angulación y movimiento de cámara (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999). A su vez, se utiliza la categorización de los mismos autores en relación al montaje, que organiza la narración según la idea o contenido del relato de cuatro formas posibles: narrativo, descriptivo, expresivo y simbólico.

Indicador	Tipo	Función
Valor de plano	Gran plano general	Encuadrar un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima del sujeto.
	Plano general	Presentar al sujeto en el lugar donde se desarrolla la acción. Da predominio al escenario pero vincula al sujeto con el ambiente.
	Plano americano	Medir al sujeto por las rodillas. Muestra acciones físicas pero suficientemente próximas para observar también el rostro.
	Plano medio	Medir al sujeto por la cintura. Se aprecia con mayor claridad la expresión del personaje aunque conserva una distancia respetuosa.
	Primer plano	Medir al sujeto por los hombros. Se sitúa a una distancia de intimidad y accede con gran eficacia a su estado emotivo.
	Primerísimo primer plano	Encuadrar detalles específicos del rostro (ojos, labios)

	Plano detalle	Focalizar una parte del cuerpo del sujeto diferente al rostro.
Ángulo de plano	Normal	Producir estabilidad en el encuadre al nivel de la altura de los ojos.
	Picado	Portar significados expresivos, reduce emocionalmente al sujeto.
	Contrapicado	Portar significados expresivos, magnífica emocionalmente al sujeto.
Movimiento de cámara	Fijo	Inmovilizar la cámara sin que realice movimientos externos.
	Paneo	Rotar o girar la cámara sobre su eje. Describe el espacio estático o sigue al personaje en su trayectoria.
	Travelling	Desplazar la cámara horizontal o verticalmente respecto al eje. Acompaña personajes o realiza acercamientos/alejamientos.

Tabla 5. Elementos básicos del lenguaje cinematográfico (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).

Indicador	Tipo	Función
Montaje (por idea o contenido)	Narrativo	Presentar evolución temporal de los hechos al servicio de la diégesis o progresión del relato.
	Descriptivo	Favorecer la contemplación de determinados elementos del relato por sobre su progresión temporal.
	Expresivo	Resaltar componentes expresivos de la acción por encima de una progresión temporal o descriptiva del relato.
	Simbólico	Contener metáforas, símbolos, y eufemismos para que el espectador realice asociaciones que pueden estar integrados o no en la narración.

Tabla 6. Tipos de montaje por idea o contenido (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).

A modo de ilustración, a continuación se coloca un ejemplo de análisis descriptivo del plano dentro de una secuencia, correspondiente al filme *Migas de pan*¹⁷:

Plano	Nivel compositivo	Nivel representacional	Nivel interactivo	Diálogos
-------	-------------------	------------------------	-------------------	----------

¹⁷ Por cuestiones de espacio y para facilitar una lectura ordenada de la tesis, el análisis descriptivo de las secuencias seleccionadas se encuentra disponible en un servidor externo. Ver más información al respecto en el *Apéndice 3* de la tesis.


	<p>Centralidad y equilibrio en la imagen.</p> <p>Polarización entre los personajes.</p> <p>Enmarcamiento.</p>	<p>Liliana es ingresada a un centro clandestino de detención, donde se encuentran otras personas detenidas.</p> <p>Imagen narrativa.</p>	<p>Plano medio a plano general. Ángulo picado y contrapicado. Cámara en mano.</p> <p>Distancia media con el espectador.</p> <p>Imagen de ofrecimiento.</p>	<p>Capitán Silva: <i>¡A ver si acá seguís haciéndote la viva! (...)</i> <i>dale (...)</i> <i>¡Vamo, vamo, vamo!</i> <i>No te hagas la remolona, nena.</i> <i>¡Vamo!</i></p>
---	---	--	--	---

Tabla 7. Ejemplo de análisis descriptivo en el plano de secuencia del filme *Migas de pan*.

En relación al nivel interpretativo, se observa cómo el cine uruguayo de ficción, en tanto instancia discursiva que representa formalmente la violencia institucional de la dictadura, también se vincula con otros discursos circundantes. En particular, nos centramos en cuatro vínculos discursivos principales: las estrategias representativas de la violencia, la relación entre imagen cinematográfica y realidad desde la representación del horror, la condición del cine como documento histórico, y el rol que posee el cine como espacio de memoria, transmisión intergeneracional y recuerdos positivos del pasado reciente. La categorización de la violencia institucional actúa como ordenadora de los elementos puramente descriptivos hacia la interpretación de los diversos procesos discursivos involucrados.

En cuanto al nivel explicativo del análisis, se indaga cómo el cine uruguayo de ficción representa la violencia institucional en dictadura desde procesos sociales dentro de su narrativa fílmica. Para ello, a través de la categorización de las diversas funciones del Estado en relación a la violencia institucional, se realiza el pasaje del nivel interpretativo hacia el explicativo. En este nivel, se focaliza la atención en dos cuestiones centrales: de qué forma el cine uruguayo exhibe el accionar del Estado como aparato represor e ideológico, y como su poder perpetra hegemonía en múltiples sectores de la sociedad uruguaya.

A través de las tres dimensiones del análisis del discurso, en conjunción con el marco teórico seleccionado para la investigación, el estudio de la muestra representativa queda conformado de la siguiente manera:

Dimensión de análisis	Marco teórico
Descripción	Análisis de la gramática visual

	(Kress y Van Leeuwen, 2006)
	Análisis del lenguaje cinematográfico (Fernández Diez y Martínez Abadía, 1999)
Interpretación	Categorización de la violencia institucional (Armida et al., 2015; Davidovich, 2014)
	El cine y la representación de la violencia (Bacon, 2010; Kendrick, 2010; Young, 2009; Zavala, 2012)
	Las imágenes cinematográficas y su vínculo con lo real (Rancière, 2010 y 2012; Didi-Huberman, 2004 y 2007)
	La condición del cine como documento histórico (Ferro, 1991 y 2000; Sorlin, 1985 y 2005)
	Memoria, transmisión intergeneracional y recuerdos positivos (Jelin, 2002; Achugar, 2016; Sindbæk Andersen y Ortner, 2019)
Explicación	Violencia institucional y funciones del Estado (Barrientos, 2016)
	Aparatos ideológicos y represivos del Estado (Althusser, 2003 y 2011)
	Hegemonía cultural (Gramsci, 1981)

Tabla 8. Estructura de la investigación según las dimensiones de análisis del discurso (Fairclough, 1996) y el marco teórico.

La muestra representativa es sometida a una doble comparación analítica, cuya primera parte integra el análisis entre *Migas de pan* y *La noche de 12 años* debido a una justificación narrativa, donde ambas realizaciones se centran en la tortura y la represión ocurrida durante los principales años del régimen dictatorial, y una justificación según las condiciones de producción, puesto que ambas obras tienen realizadores de diferentes géneros nacidos en distintos contextos generacionales. La segunda parte del análisis integra a *Polvo nuestro que estás en los cielos* y *Zanahoria*, y responde a las mismas condiciones de producción — realizadores de diferentes géneros de distintos contextos generacionales— e igual justificación narrativa: ambas obras se erigen como instancias discursivas temporalmente periféricas al período 1973-1985, tanto en el pasado como en el presente de la dictadura.

5.5. Fuentes de información y análisis de los datos

Las principales fuentes de información de la investigación son las propias películas que conforman la muestra representativa. A través de estas, se recolectan datos de las unidades de análisis y se evalúa si dicha unidad es apropiada de acuerdo con el planteamiento del problema y la definición de la muestra inicial (Sampieri Hernández et al., 2014). Por medio del análisis del discurso, las películas son fuentes de descripción, interpretación y explicación desde los propios recursos del lenguaje cinematográfico, y la estructura narrativa que ofrece respecto a representación de la dictadura cívico-militar uruguaya.

Otras fuentes de información de la investigación, en un sentido secundario, son las ya mencionadas bases de datos y las entrevistas puntuales a los realizadores. La utilización de bases de datos locales e internacionales definen con precisión las unidades de análisis, según las delimitaciones y los criterios de selección muestral, el problema de investigación y los objetivos. Además, brinda una permanente y actualizada información técnica que contextualiza tanto sus características de producción como del valor artístico de cada obra.

Con respecto a las entrevistas, se utilizan para complementar el nivel interpretativo y explicativo del estudio, y conocer en profundidad las decisiones y estrategias de representación de cada cineasta a la hora de configurar instancias discursivas sobre el pasado reciente. En relación a medios digitales escritos, se toman como fuentes de información seis entrevistas: dos realizadas a Manane Rodríguez en las web locales El País y La Diaria, dos brindadas por Álvaro Brechner en La Diaria y el portal francés Mediapart, y dos efectuadas por Enrique Buchichio en los sitios nacionales Montevideo Portal y Guía50. En el caso de Beatriz Flores Silva, se toma como fuente una videoentrevista particular disponible en la plataforma YouTube.

La recolección y el posterior análisis de los datos se realiza mediante la observación, donde las películas del corpus representan documentos que se encuentran sujetas a la búsqueda de patrones y codificación de las categorías para luego interpretarlas. Según Hernández Sampieri et al. (2014), los propósitos esenciales de la observación cualitativa exploran y describen significados, eventos y patrones que se suceden en el paso del tiempo e identifican problemas sociales. La observación está presente en diversas etapas de la investigación: en el visionado de las películas para conformar la muestra, en la elección de las secuencias y en el revisionado posterior, según las necesidades del estudio.

El análisis discursivo, por su parte, se adecúa a los propósitos esenciales de la observación cualitativa, al realizar una descripción de los espacios que generan significación a través de las estructuras narrativas de las películas. Por su parte, el enfoque sociosemiótico indaga en los eventos representados a nivel histórico, y refiere a los procesos discursivos y sociales en los que se enmarcan las propias realizaciones en la comprensión del pasado reciente.

CAPÍTULO 6. *MIGAS DE PAN Y LA NOCHE DE 12 AÑOS*: VIVENCIANDO LA VIOLENCIA EN DICTADURA

El presente capítulo corresponde al análisis comparativo entre las secuencias seleccionadas de *Migas de pan* y *La noche de 12 años*. Se realiza en primera instancia una introducción descriptiva de la narrativa de los filmes junto a sus contextos de producción y circulación, para después explicar cuáles fueron las secuencias elegidas que despliegan distintos recursos cinematográficos para dar cuenta de la violencia institucional vivida en la dictadura uruguaya. El estudio se realiza a través de los tres niveles de análisis discursivo, que se basan en la descripción, la interpretación y la explicación desde un enfoque sociosemiótico.

6.1. Introducción

Cómo se mencionó anteriormente, *Migas de pan* es una película dirigida por la realizadora Manane Rodríguez¹⁸, cuyo guión fue co-escrito por Rodríguez y Xavier Bermúdez, estrenada el día 18 de agosto de 2016 en salas cinematográficas comerciales del Uruguay. El filme es una coproducción entre Uruguay, Argentina y España, producida por Chelo Loureiro y Bermúdez a través de Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), RCI Producciones y Xamalu Filmes.

Inspirada en hechos reales, el filme se centra en el relato de Liliana Pereira, ex-presa política de la dictadura uruguaya que fue secuestrada, encarcelada y torturada clandestinamente en el año 1975 por su militancia política contra el régimen, costándole años de presidio y problemas de carácter personal, como la pérdida de la custodia de su único hijo. Tras ser liberada, y encontrándose exiliada en España durante varias décadas, regresa a Uruguay para llevar adelante el propósito personal de conocer a su nieta mientras prepara una denuncia colectiva de los delitos sexuales sufridos en dictadura, acusación llevada a cabo junto a sus compañeras ex presidiarias.

La película es la primera realización de ficción del cine uruguayo en plantear una exposición sobre la represión hacia mujeres ocurrida en la dictadura, centrándose

¹⁸ María del Carmen Rodríguez Rodríguez (Uruguay, n. 1954), directora, guionista y productora uruguaya. Fundadora de la productora Xamalu Filmes, entre sus trabajos previos se encuentran las ficciones *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1996), *Los pasos perdidos* (2001), *Un cuento para Olivia* (2007) y *Un ajuste de cuentas* (2009), junto al documental *Memorias rotas* (2009), todas realizadas en España. En 1992, realizó el cortometraje *Golpe a golpe*, de temática vinculada a la dictadura uruguaya.

principalmente en los delitos de carácter sexual. Al respecto de la decisión de elegir la representación ficcional para retratar los hechos ocurridos, la directora expresa:

Los testimonios en documentales tienen un aire muy frío, porque es la única manera de que quienes los dan los puedan soportar. En ese sentido, siempre me pareció que ese formato no retrataba bien el drama que había detrás, por la propia protección que se daba a quien declaraba. Pensé en hacer una obra de ficción que generara empatía con la víctima. (Rodríguez, 2016a)

Además, también es la primera película uruguaya en representar la reclusión, el proceso de confinamiento y la tortura físico-psicológica por parte de integrantes de agentes represores del régimen. La película no recibió ningún fondo de incentivo estatal, y luego de su estreno en salas comerciales, el filme estuvo disponible en el catálogo de la plataforma española de streaming Filmin, y en el catálogo digital de alquiler Amazon Prime Video.

En el caso de *La noche de 12 años*, es el tercer largometraje dirigido y escrito por el realizador Álvaro Brechner¹⁹, cuyo estreno en salas comerciales del Uruguay tuvo lugar el 20 de setiembre de 2018. El filme es una coproducción entre Uruguay, Argentina, España, Francia y Alemania, y contó con el apoyo de las productoras Tornasol Films, Alcaravan, Haddock Films, Aleph Media, Manny Films y Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas.

Basado en la novela *Memorias del calabozo*, escrita por Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof en 1985, el filme relata el proceso de confinamiento de tres presos políticos de la dictadura uruguaya: José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, integrantes del MLN-T²⁰. Durante doce años, y como parte de una operación militar sistemática, desde el inicio de la dictadura hasta la víspera de la transición democrática, Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof estuvieron aislados en diminutos calabozos sin poder comunicarse entre ellos, apenas permitiéndoles alimentarse, asearse o dormir.

La noche de 12 años exhibe las deplorables condiciones locativas del aislamiento, en términos de espacio, higiene y cuidados, el maltrato físico y psicológico establecido por parte del personal militar y, principalmente, el daño emocional sufrido por los tres prisioneros. Como expresa el propio realizador:

¹⁹ Álvaro Brechner (Uruguay, n. 1976), director, guionista y productor uruguayo. Entre sus trabajos previos se encuentran los largometrajes *Mal día para pescar* (2009) y *Mr. Kaplan* (2014), y en calidad de guionista, el documental panameño *One Dollar: el precio de la vida* (2001, Héctor Herrera).

²⁰ El total de rehén varones fue nueve, además de que también hubo rehenas mujeres. Tanto la película como el libro se enfocan exclusivamente en las vivencias de los tres protagonistas masculinos.

Lo que vehiculiza cada una de las escenas es qué le pasa a un individuo cuando no puede hablar con nadie y, de golpe, descubre que hay alguien que da un golpecito en la pared. Un golpe que va dirigido a él. Imaginate si estuvieras dos años en el espacio y de golpe descubris que hay alguien del otro lado. Un pequeño anzuelo del cual agarrarse y empezar a aferrar tu condición humana. (Brechtner, 2018)

Tras *Migas de pan*, *La noche de 12 años* es la segunda película que pone foco en las diversas formas de tortura física y psicológica llevada a cabo por el régimen. El filme de Brechtner contó con el apoyo del Programa Ibermedia y fue una de las películas uruguayas más exitosas en términos de taquilla desde su estreno en salas comerciales uruguayas (El Observador, 2018). En diciembre de 2018, fue incluida en el catálogo internacional de Netflix, principal servicio de streaming a nivel mundial.

En el caso de *Migas de pan*, la secuencia a analizar da cuenta del ingreso de Liliana Pereira al centro de detención clandestino tras ser secuestrada violentamente en las calles de Montevideo. Ya recluida, es violentada de diversas formas tras ser interrogada de manera forzada por parte de los agentes represores del lugar, que se encuentran en búsqueda de información sobre los movimientos civiles de protesta contra el régimen. La secuencia seleccionada de *La noche de 12 años* refiere al momento en el que los tres prisioneros protagonistas —Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof— son trasladados de forma secreta a distintos batallones y celdas de confinamiento, en donde tienen contacto con un jefe militar que les comunica las órdenes del Comando General del Ejército.

Ambas secuencias fueron elegidos en base a tres similitudes narrativas: representan el primer contacto directo que poseen los detenidos con distintos agentes represores del Estado, marcan el inicio de su confinamiento en centros de detención clandestinos —situándose también al comienzo de las narrativas de ambas películas—, y exhiben un claro ejemplo de violencia institucional en el que las víctimas se encuentran en un rol subordinado de poder frente a la acción de sus represores. Además, son las únicas dos películas del corpus que, en términos histórico-temporales, se ambientan en los principales años del desarrollo del régimen dictatorial.

6.2. Análisis descriptivo

6.2.1. Nivel compositivo

A nivel compositivo, las secuencias se componen cinematográficamente por una

mayoría de planos que poseen una marcada centralidad y equilibrio en la imagen. De los 34 planos que componen la escena de *Migas de pan*, en 27 se observa el trabajo sobre el equilibrio y la centralidad, mientras que en 45 de los 60 planos que integran la escena de *La noche de 12 años* también se observa una estabilización permanente de personajes y objetos desde el encuadre de la cámara.

En relación al enmarcamiento, la mayor parte de las escenas contienen planos que otorgan toda la información, a nivel visual y sonoro, dentro de los límites del cuadro. Sin embargo, 11 de los 34 planos de *Migas de pan* otorgan información que no está presente en los planos pero que se alude sonoramente dentro del mismo espacio físico donde se desarrolla la acción. A nivel narrativo, en los planos 22-34 Liliana es preparada para ser torturada luego del interrogatorio. El enmarcamiento está presente en la escena hasta el mencionado plano 22; luego figura únicamente en el plano 24, mientras que el resto de los planos transmite información no visualizable.



Figura 4. Planos 21 y 24 de *Migas de pan*.

En los planos 23, 27 y 29, Garone y Silva increpan e insultan a Liliana sin que ninguno figure en el cuadro, mientras que en un único plano —26— se puede escuchar un leve pedido de Liliana para ser liberada. El plano 27, el más extenso de la escena en duración —aproximadamente 46 segundos—, expone la preparación del mecanismo de tortura, pero mantiene la intriga a nivel narrativo: las miradas de Silva y Garone se dirigen a una Liliana que se encuentra fuera de cuadro mientras conectan la picana eléctrica y prenden un radiograbador. Preparada la tortura, los personajes mantienen la tensión al entrar y salir de cuadro; Silva entra con un artefacto que todavía no explicita su función —la picana eléctrica— mientras Garone se dirige fuera de cuadro con el instrumento ya preparado, pero no visualizado.



Figura 5. Inicio del plano 27 de *Migas de pan*.

Desde el plano 27, existe presencia de música diegética cuando Garone vuelve a figurar en el plano, pero en una ubicación diferente, ya preparado para torturar físicamente a Liliana. Hasta el último plano que expone la tortura, con el cual culmina la escena, la música es escuchada diegéticamente por personajes y espectadores sin que el emisor sonoro — radiograbador— figure en plano, por lo que la letra de la canción emitida se escucha siempre desde fuera de plano²¹. En este caso, la ausencia de enmarcamiento aparece a medida que la tortura se prepara y concreta, con una intención narrativa de generar tensión en el espacio físico de los personajes previo a la acción de la tortura.

En la escena de *La noche de 12 años* ocurre una situación similar: 19 de los 60 planos poseen información que es brindada al espectador por fuera de los encuadres del plano. Esta circunstancia se agudiza en los planos 32-47 con la llegada del jefe militar al cuartel donde se encuentran detenidos Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof. En una economía del relato, se utiliza un montaje paralelo donde el parlamento del jefe militar aparece como voz en off —fuera del espacio que muestra el plano— y en Voice Over —voz no encuadrada—. Como consecuencia de este recurso, el mismo mensaje es transmitido con eficacia y contenido a los tres prisioneros sin necesidad de que el militar repita su discurso.

A diferencia de *Migas de pan*, centrada en el personaje de Liliana, el filme de Brechner divide su relato en tres personajes principales, por lo que recursos como montajes en paralelo o voz en off son utilizadas para agilizar la trama narrativa. Sin embargo, este recurso es aplicado con un sentido simbólico: la voz del jefe militar, en tanto se erige como personaje de autoridad, aparece desde una noción de omnipresencia, ya que está en todas partes al mismo

²¹ La canción escuchada diegéticamente es *Me voy, me voy para Bella Unión*. Letra y música: Andrés Stagnaro. Interpretada por Andrés Stagnaro. Instrumentos y coro: Federico Graña —datos extraídos de los créditos finales de la película—. El tema musical es un recurso para crear tensión en la escena y produce un efecto que hace directa referencia a la tortura, puesto que en otras escenas del filme la melodía vuelve a sonar, lo que implica que una persona es víctima de tortura en dicho momento.

tiempo para todos los prisioneros; y de invisibilidad, ya que no siempre es visto en el plano.

En el filme, el jefe militar se encuentra representado desde una ubicuidad visual, espacial y temporal, donde los prisioneros únicamente se limitan a escuchar su mensaje. Mientras que *Migas de pan* prescinde del enmarcamiento para generar tensión, Brechner otorga información del plano, por un lado, para explorar las situaciones psicológicas y emocionales de los tres personajes simultáneamente y, por otro lado, para evidenciar la desigualdad de poder que se genera entre los agentes represores y los prisioneros.

En esta confrontación de personajes según su poder, *La noche de 12 años* contiene un total de 22 planos que explicitan algún tipo de polarización. Dentro de esta selección, 17 planos poseen una polarización de los personajes en relación al espacio en la que el equilibrio de la imagen se encuentra desestabilizado por el vacío de la composición. Ejemplo de esto son los planos 22 y 28, donde Mujica y Fernández Huidobro respectivamente, se encuentran minimizados y marginados ante la grandeza del espacio de sus celdas.

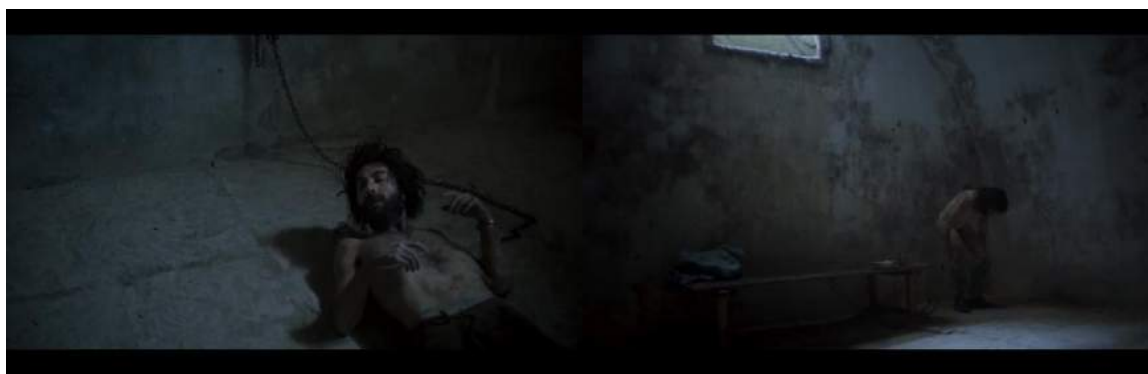


Figura 6. Planos 22 y 28 de *La noche de 12 años*.

Principalmente por la injerencia del espacio físico en la psicología de los personajes, los prisioneros «de pronto se encontraron con un universo en el que ayer se confundía con el mañana, ante la falta de estímulos (voz, sonidos, luz natural) carecían de la capacidad narrativa para poder dar orden a sus pensamientos» (Brechner, 2018). La polarización entre espacios y personajes transmite la inestabilidad de estos últimos, ya sea por la inmensidad del espacio como en el desequilibrio emocional generada por la sensación de vacío, abandono y soledad. A lo largo del confinamiento, los prisioneros se encuentran a merced de su espacio individual, que a la vez oficia de enemigo, testigo y síntoma de sus deterioros físico-emocionales.

En cuanto a la polarización entre personajes, apenas siete planos se encuentran en la secuencia de *La noche de 12 años*, que sin embargo no dejan de ser pertinentes para evidenciar lógicas de poder. Tal es el caso de los planos 8 y 56, que exhiben una clara desventaja numérica

entre prisioneros —individualizados— y militares —agrupados—, además de mostrar a los prisioneros encapuchados o totalmente desnudos. Otro ejemplo es el plano 32, donde el jefe militar y Rosencof comparten plano desde dos lugares de poder totalmente opuestos.



Figura 7. Planos 32 y 56 de La noche de 12 años.

Por su parte, la secuencia de *Migas de pan* contiene 12 planos con polarización, principalmente entre personajes. Ejemplo de esto son los planos 28-34, correspondientes al momento específico de la tortura, donde Garone y Liliana se enfrentan en un plano/contraplano que mantiene centralidad y equilibrio en la imagen.



Figura 8. Planos 28 y 29 de Migas de pan.

A su vez, los planos 1 y 3 de la escena muestran polarización en la ventaja numérica de oficiales del régimen por sobre Liliana. Y el plano 22 muestra un nuevo tipo de polarización: torturados y torturadores, a un lado y a otro del plano, con la presencia de Liliana y los cuerpos desnudos, y los oficiales preparándola para su tortura. También se observa polarización en los planos 8, 11 y 13, donde Garone se presenta ante Liliana acompañado por sus agentes, lo que nuevamente expone la diferencia numérica entre personajes.



Figura 9. Planos 3 y 11 de Migas de pan.

En las prominencias de carácter visual, son evidenciadas por personajes en nueve planos de *Migas de pan*, pero también desde el uso de objetos. Los planos 2 y 6 remarcan la presencia de cuerpos torturados en la sala por sobre el resto de los personajes, mientras que los ya mencionados planos 8, 11 y 13 remarcan las reacciones emocionales de Liliana en el interrogatorio de Garone. Finalmente, el plano 10 expone una prominencia de objeto sobre personaje: el encendedor que Garone le muestra a Liliana indica su rango y subordina a la protagonista; la prominencia del objeto en el plano señala conexiones del régimen militar uruguayo con los servicios de inteligencia del gobierno de los Estados Unidos.



Figura 10. Planos 2 y 10 de Migas de pan.

A diferencia del filme de Rodríguez, en la secuencia de *La noche de 12 años* la prominencia aparece únicamente en tres planos: el inicial, que resalta la prominencia del rostro de Mujica por sobre el espacio, junto a los planos 58 y 60, donde Rosencof se encuentra en una sala de enfermería con los ojos vendados y las manos atadas. En estos dos últimos planos, la prominencia muestra como la información oral, cuando otros sentidos se ven afectados, centralizan la posición de escucha del sujeto a través de su sentido auditivo, a la par de que la cámara posiciona al espectador en el lugar del personaje.



Figura 11. Plano 58 de *La noche de 12 años*.

6.2.3. Nivel representacional

A nivel representacional, *Migas de pan* y *La noche de 12 años* poseen una presencia mayoritaria de imágenes narrativas. En el filme de Rodríguez, 32 de los 34 planos de la secuencia se identifican como planos que realizan un seguimiento narrativo; en el filme de Brechner, de un total de 60 planos que componen la escena, 59 de ellos se identifican como imágenes narrativas.

En *Migas de pan*, son excepciones los planos 10 y 16, imágenes de carácter simbólico, que aducen significados más complejos que los específicamente narrativos. El plano 10, ya mencionado a nivel compositivo, también tiene relevancia desde lo representacional: su significado va más allá de la literalidad de la imagen al exponer simbolismos mediante recursos visuales —las banderas de Estados Unidos y Uruguay— y gráficos —la inscripción “C.I.A. FOR MR. GARONE”— que otorga información sobre la posición de poder de los personajes.

En el caso del plano 16, Garone indica cómo puede terminar Liliana si no colabora con información: le muestra una cartulina con fotos de otros compañeros de militancia en las que algunas aparecen dentro de un círculo rojo, lo que indica secuestro o detención, y otras dentro del mismo círculo con una cruz tachando sus rostros, que indica asesinato. En *La noche de 12 años*, la única imagen simbólica corresponde al plano 7, repetición del plano de apertura de la escena con una sutil diferencia de valor, al pasar de un primerísimo primer plano del rostro de Mujica aun primer plano. Esta imagen es entendida como simbólica y no narrativa puesto que no hace avanzar el relato, sino que es una ampliación del plano inicial que por medio de su repetición evidencia el lento paso del tiempo.



Figura 12. Plano 16 de *Migas de pan* y plano 7 de *La noche de 12 años*.

En *Migas de pan*, ninguno de los 34 planos muestra a Liliana en un rol que promueva la acción narrativa: desde el plano inicial es llevada por la fuerza a la sala de interrogación por los dos oficiales sin poder realizar ningún tipo de acción defensiva; posteriormente, es interrogada, maltratada y torturada sin que pueda ofrecer algún tipo de oposición, ni siquiera a nivel verbal ya que vocifera parlamentos irrelevantes durante la escena. Lo mismo sucede en *La noche de 12 años*: si bien la escena no explicita una situación de interrogación, Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof permanecen en silencio, tanto a solas en sus celdas como en la visita del jefe militar²².

Tanto Liliana Pereira como José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof no determinan un cambio en el comportamiento de los agentes represores, por lo que es evidente su posición de víctimas. Por su parte, los agentes represores plasman una posición claramente autoritaria: en el caso de Garone y Silva a través de humillaciones e insultos hacia Liliana, y con respecto al jefe militar, con amenazas y burlas hacia los prisioneros.

Las actitudes mencionadas en *Migas de pan* se observan en los planos 22-25, cuando Liliana es increpada violentamente, y a partir del plano 28, donde es insultada por Garone encontrándose ya desnuda y vulnerable a la tortura. La actitud de Garone está exenta de desenfrenos o exageraciones, ya que mantiene siempre una postura calculadora y cauta durante el interrogatorio. En la construcción de su personaje, para la realizadora «era importante mantenerlo como un tipo frío, que no fuera un loco, que no fuera un demente; que quisiera información y que estuviera concentrado en eso» (Rodríguez, 2016a).

Con respecto al jefe militar de *La noche de 12 años*, amenaza violentamente a los

²² Un acto que se entiende como resistencia se observa en el plano 47, cuando Fernández Huidobro rompe la resolución del Comando General del Ejército, aunque dicha acción es realizada cuando el jefe militar ya se ha retirado de su celda.

prisioneros, como se observa en los planos 32-34 y 38-39, al expresarle a Rosencof: “*Cualquier atentado que haya afuera vamo’ a tener que limpiarte. Y vos sabes que eso es fácil*”. A su vez, en los planos 46-47 el personaje expresa irónicamente: “*Miren la pinta que tienen. Yo me mataría. ¿Ustedes por qué nose matan?*”.



Figura 13. Plano 24 de *Migas de pan* y plano 38 de *La noche de 12 años*.

En el parlamento de los personajes según su rol, como se mencionó anteriormente en la secuencia del filme de Brechner los prisioneros no recitan diálogos, por lo que se reconoce una clara desventaja de poder: mantienen el silencio en todo momento, hacen caso omiso a las intervenciones del jefe militar y eluden cualquier tipo de reacción temperamental. En la secuencia de *Migas de pan*, Liliana se limita a hablar únicamente en cuatro ocasiones mediante expresiones acotadas: “*No*” —plano 4—, “*Soltame, soltame*” —plano 26—, “*¡No sé!*” —plano 31— y “*¡No sé, no sé!*” —planos 22 y 33—, mientras que en el resto de los planos guarda silencio ante el insistente interrogatorio de Garone²³.

El silencio de Liliana visibiliza la abrumadora subordinación frente a Garone y sus oficiales, pero también se puede entender como un acto de resistencia frente a la búsqueda de información civil por parte del régimen militar. Esto se observa en el momento concreto donde Liliana es quemada por la picana eléctrica mientras continúa su interrogación: aduce no tener información ni tampoco conocer el paradero de sus compañeros de resistencia ni la ubicación de sus lugares de encuentro clandestino.

En cuanto a la representación de tortura física en la secuencia de *Migas de pan*, en ningún momento se muestran lesiones visibles en el cuerpo de Liliana, por lo que existe un acto de representación sin que sea totalmente explícito. Al respecto, es importante comprender la decisión de la directora sobre su representación: «no quería escenificar la tortura, porque creo

²³ Incluso, la expresión del plano 26 es dicha por Liliana fuera de plano, invisibilizada en el encuadre mientras está Silva la desnuda.

lo de la moralidad del travelling, eso que decían sobre la muerte filmada en *Kapò*²⁴» (Rodríguez, 2016a). En esta línea, la realizadora renuncia a visibilizar el cuerpo lastimado de la protagonista, pero igualmente transmite el dolor y la angustia de la propia práctica de tortura.

En un ejercicio de plano y contraplano, los ya mencionados planos 28-34 muestran únicamente que Garone estira su mano con la picana eléctrica hacia el cuerpo de una Liliana sollozante de dolor. Pero en ningún momento se visibilizan sus quemaduras, ni durante ni después del accionar del militar. Esta decisión de Rodríguez privilegia la no-es escenificación de la tortura en favor de la construcción de una atmósfera que igualmente transmite la crueldad del castigo físico.

En cuanto a *La noche de 12 años*, al inicio de la escena se observa un único momento de violencia física: el plano 8 muestra a una persona no identificada llevada de manera forzada por un grupo de militares, con los ojos vendados y las manos atadas, hacia su celda de confinamiento. Posteriormente, en los planos 52-57 Fernández Huidobro recibe violencia física tras el impacto del agua que expulsa una manguera a presión sostenida por un militar. Al igual que en *Migas de pan*, en dicho momento el cuerpo de Fernández Huidobro aparece totalmente desnudo a merced de la mirada masculina de los guardias.



Figura 14. Plano 31 de *Migas de pan* y plano 54 de *La noche de 12 años*.

Otro apunte dentro del nivel representacional tiene que ver con las características que poseen los espacios físicos de ambas películas: las celdas de los prisioneros y la enfermería en *La noche de 12 años*, al igual que el centro de detención y la sala de interrogatorios de *Migas de pan* son espacios lúgubres, en pésimas condiciones higiénicas y sanitarias, con una

²⁴ Rodríguez refiere a la crítica titulada *De la abyección*, escrita por Jacques Rivette en 1961 sobre la película *Kapò* de Gillo Pontecorvo. Rivette especifica que la elección de determinados recursos del lenguaje cinematográfico por parte del cineasta son una toma de postura ética sobre lo representado.

iluminación marcada la evasión de entrada de luz natural²⁵, junto a un marcado deterioro edilicio. A su vez, como se observa en los planos 16 y 29, los prisioneros de *La noche de 12 años* se alimentan de forma escasa y realizan sus necesidades fisiológicas en un espacio totalmente reducido. Mientras que, en la sala de interrogatorios del filme de Rodríguez, Liliana comparte lugar con otras personas torturadas y maltratadas dentro del mismo espacio material.



Figura 15. Plano 29 de *La noche de 12 años* y plano 2 de *Migas de pan*.

6.2.4. Nivel interactivo

Referido al nivel interactivo, ambas secuencias tienen un prioritario uso de los movimientos de cámara, específicamente de la cámara en mano: *Migas de pan* utiliza el recurso en 30 de los 34 planos existentes, mientras que *La noche de 12 años* lo utiliza en 39 de sus 60 planos. En la película de Rodríguez, el plano inicial con la llegada de Liliana al centro de detención, su posterior interrogatorio —planos 3-9, 11-15 y 17-27— y la tortura física final —planos 28-34—, se encuentran filmados con una cámara en constante movimiento que genera imágenes inestables y en constante tensión visual.

En la realización de Brechner, el seguimiento individual a los prisioneros dentro de sus celdas, ya sea al momento de alimentarse —planos 16-18—, vestirse —planos 24-26—, o bien al encontrarse con el jefe militar —planos 32-35 y 38-46—, son casos en donde la cámara realiza un exclusivo acompañamiento de registro en la experiencia del confinamiento.

²⁵ La escena anterior a la seleccionada muestra el tapeo realizado con cartones y placas a las ventanas de las celdas de los prisioneros para restringir el ingreso de toda luz natural.



Figura 16. Plano 3 de *Migas de pan* y plano 24 de *La noche de 12 años*.

La noche de 12 años también utiliza travellings en un total de 9 planos. A diferencia de la cámara en mano, el travelling posee un seguimiento más estable y realiza un cuidado seguimiento de los personajes, como se puede observar en los planos 14-15, 21 y 27, correspondientes al arribo del jefe militar. El seguimiento que realiza la cámara consta de un desplazamiento fluido y uniforme, acorde al paso de un personaje que se abre entre la tropa militar en una actitud totalmente opuesta a la inquietud transmitida por la cámara en mano que registra a los prisioneros.

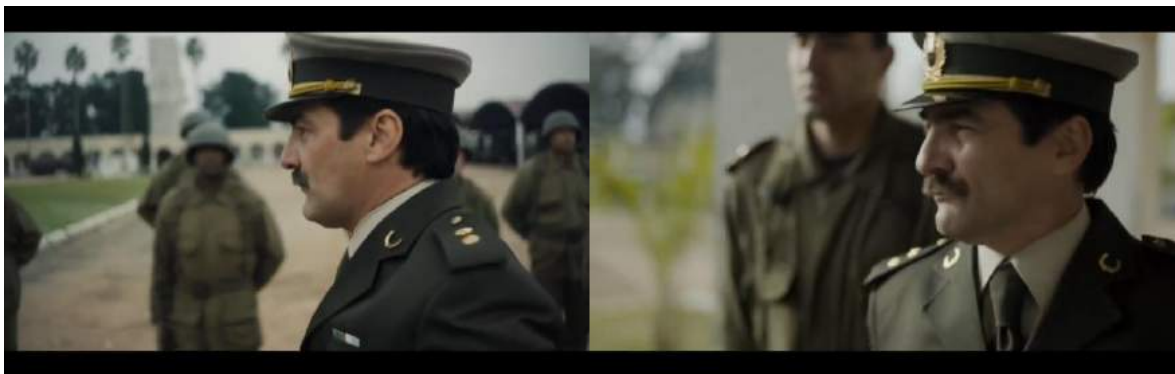


Figura 17. Planos 21 y 27 de *La noche de 12 años*.

Con relación al paneo, únicamente se detecta en la secuencia de *Migas de pan* en el plano 16: se trata de un movimiento vertical en el instante que Garone amenaza a Liliana con las fotos de sus compañeros secuestrados y asesinados. En *La noche de 12 años*, el paneo está presente únicamente en cinco planos: son destacables el plano 31, que muestra el ingreso del jefe militar a la celda de Rosencof, y el plano 53, en el que Fernández Huidobro recibe el fuerte golpe de agua por parte de un militar.

Respecto a la cámara fija, *Migas de pan* la utiliza únicamente en los planos 2 y 6 a modo de ubicación espacial, ya que brinda información del lugar donde está secuestrada Liliana: es un centro de tortura clandestina que tiene otros prisioneros maltratados. La cámara fija también

aparece en el mencionado plano 10, para que se lea de forma clara la inscripción del encendedor de Garone. En *La noche de 12 años*, la cámara fija es utilizada únicamente en 9 planos, también mayoritariamente a modo de ubicación espacial de la narración.

Vinculado a la angulación, la mayoría de los planos recurren a una posición normal de la cámara. El uso del picado se destaca en el plano de apertura de *Migas de pan*, donde Liliana es ingresada de forma forzada al centro. El ángulo picado también se hace presente, aunque de forma leve, en los planos 29, 31 y 33, con los primeros planos de Liliana en clara situación de dolor frente a la tortura que recibe. Respecto al ángulo contrapicado, se encuentra presente en el plano 2, cuando Liliana es arrastrada a la sala, y de forma más notoria en el plano 6, con la figura de Silva en contrapicado frente a los cuerpos torturados. El contrapicado aparece nuevamente en los planos 20-21 y 23 con la figura sobredimensionada de Garone.



Figura 18. Planos 20 y 33 de *Migas de pan*.

En la secuencia de *La noche de 12 años*, se observa un marcado uso del ángulo contrapicado en un total de 15 planos. En nueve de ellos se encuentra presente el jefe militar, que al igual que Garone, está sobredimensionado por el ángulo y marca su posición de poder frente a los prisioneros. Esta situación se observa en el plano 31, donde el militar entra a la celda de un Rosencof tirado en su cama, y en el plano 43, cuando el mismo personaje le expresa a un Mujica recostado en el suelo: “*Ahora los vamos a volver locos. Perdieron la guerra, Pepe*”. Respecto al uso del picado en la escena, se observa únicamente en dos planos, sin contener una relevancia compositiva superlativa.



Figura 19. Plano 31 y plano 43 de *La noche de 12 años*.

En cuanto al carácter de las imágenes, 31 planos de *Migas de pan* son de ofrecimiento, donde la información otorgada respeta el avance narrativo. Los tres planos restantes —10 y 15-16— se comportan bajo demanda, cuya información debe ser interpretada de forma simbólica. En el caso de *La noche de 12 años*, todas las imágenes que aparecen en la escena son de ofrecimiento y ninguna provoca un trabajo de interpretación a nivel simbólico.

Referido a la relación con el espectador, hay una prevalencia de ambas secuencias por mantener una distancia media y cercana con el espectador. En *Migas de pan*, el plano medio es recurrente en un total de 26 ocasiones, con motivo de acercar el contexto de situación en el que se encuentra Liliana desde una perspectiva próxima al espectador. En *La noche de 12 años*, se preponderan los primeros planos y planos medios al ser utilizados en 22 y 17 ocasiones respectivamente, ya que ofrecen una aproximación mucho más directa con el espectador en términos de cercanía visual.



Figura 20. Plano 8 de *Migas de pan* y plano 44 de *La noche de 12 años*.

En líneas generales, ambas secuencias presentan un montaje claramente lineal: los hechos se presentan de forma cronológica a nivel diegético, haciendo que la línea narrativa avance. Aunque es conveniente aclarar que, en el caso de *Migas de pan*, las secuencias protagonizadas por la actriz Justina Bustos corresponden a una época pasada de la narración, en

la que el tiempo presente se explicita con las secuencias protagonizadas por la actriz Cecilia Roth. Sin embargo, dichas secuencias ocupan la mayor parte del filme porque exponen el inicio y el desarrollo del conflicto central: la violencia física y sexual a mujeres detenidas en la dictadura cívico-militar. Se entiende entonces que la escena utiliza un montaje narrativo sin rastros de montajes expresivos o simbólicos.

A la par del montaje narrativo, *Migas de pan* utiliza montaje descriptivo en los planos 22-27, correspondientes a la preparación de la tortura, porque favorecen su contemplación. Esto se observa mientras el cuerpo de Liliana es preparado para la tortura en los planos 22 y 24: Silva en el plano 26 recoge un artefacto no mostrado al espectador para mantener la intriga y Garone espera su momento para torturar en los planos 23, 25 y 27 —este último como se mencionó anteriormente, el plano de mayor duración de la escena—.

La secuencia de *La noche de 12 años* también posee un montaje narrativo lineal, sin rastros de montajes expresivos o simbólicos, aunque estos últimos aparecen en otras instancias de la película. A diferencia de *Migas de pan*, en el filme de Brechner los protagonistas principales son tres, por lo que la escena reparte momentos individuales sin centrarse en algún personaje en particular a través de un montaje dinámico que alterna acciones situadas en varios espacios en diferentes tiempos del relato.

Otra diferenciación en el montaje general de ambas secuencias tiene que ver con el número de planos. Aunque las escenas tienen una duración similar, que promedia los 4 minutos de metraje, Brechner utiliza casi el doble de planos: 60, ante los 34 utilizados por Rodríguez. Si bien las dos escenas cuentan el mismo episodio —el traslado de prisioneros a centros de detención y el primer encuentro con referentes cívicos-militares del régimen—, la distancia de planos se explica por un factor central ya mencionado: la diferencia numérica entre los protagonistas de cada película.

6.3. Análisis interpretativo

6.3.1. Cine y violencia institucional

Según la categorización de Zavala (2012, basada en Prince, 2003), en las secuencias seleccionadas nos encontramos ante una representación de la violencia funcional, correspondiente al cine de géneros, en específico al drama biográfico, donde existe una justificación narrativa para su presencia. La violencia filmica de las secuencias posee una baja

amplitud estilística, donde la duración de los actos de violencia que contienen una mayor representación gráfica ocupa un metraje escaso en la escena, ya que acontece recién sobre el final de las mismas y de una forma no explícita.

A raíz de lo que menciona Rancière (2010), que cree que el abordaje de la imagen es también una política de las imágenes, en el caso de *Migas de pan* la tortura física mediante que recibe Liliana se encuentra representada en el plano, pero la consecuencia del daño corporal aparece fuera de cuadro. Entendiéndose que esta acción opera una poética de la sustitución, que construye un sistema de estrategias estéticas en base al desplazamiento espacial de la violencia (Zavala, 2012), Rodríguez reafirma en su decisión de carácter narrativo una posición política desde la sutileza de su representación de la violencia institucional.

La directora expresa que la tortura «en la película se ve poco y de muy lejos. La propuesta fue que el horror estuviera más en la mirada de los protagonistas que en lo que ven los espectadores» (Rodríguez, 2016a). Sin que la película realice una sobreexposición de los actos de violencia, existe una reflexión sobre el impacto psicológico y emocional causado por situaciones como la detención, la desaparición, el abuso y el hostigamiento en todos sus niveles.

El filme parte de una reflexión ligada a la idea de que «la política del cine se juega entonces en la relación entre el principio " documental" de observación de cuerpos autónomos y el principio ficcional de recomposición de los espacios (Rancière, 2012, p. 122). Más allá de la secuencia el filme no presenta otras instancias que escenifiquen tortura explícita, sino que genera estrategias con base en lo real para que la violencia institucional sea recompuesta narrativamente sin necesidad de recurrir a una estetización visual del acto violento. T

En *La noche de 12 años*, la secuencia también posee un caso de violencia funcional, enfocada principalmente en las consecuencias del confinamiento radical de los tres protagonistas. Brechner no se enfoca tanto en el estallido de una violencia contenida, sino en un devenir duradero y angustioso de la tortura física y mental basada en el paso del tiempo:

Los 3 individuos, en la soledad más impenetrable del cautiverio, debieron reinventarse para poder resistir a uno de los experimentos más siniestros posibles de imaginar. Una tortura física/mental para llevarlos a la locura, cuyo objetivo último era aniquilar la última resistencia del yo más íntimo. (Brechner, 2019)

La propuesta de la película exhibe las estrategias que los represores llevaron a cabo para desestabilizar emocionalmente a los prisioneros, tal y como lo expresa el jefe militar: “*Son*

rehenes. Tendríamos que haberlos matado en su momento. Ahora los vamos a volver locos”. En el filme, existe una preocupación por indagar en la figura del rehén que se encuentra en la delgada línea que separa la cordura y la enfermedad mental, retenidos, violentados y sometidos en contra de su voluntad.

En *La noche de 12 años*, la figura del rehén está presente durante prácticamente todo el metraje, ya que se exhibe el deterioro mental de los prisioneros a través de la crueldad de la situación en cautiverio. En la idea de que toda imagen intolerable «es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho» (Rancière, 2010, p. 94), la violencia en el filme nos aparece inherente a los protagonistas: es vivenciada, pensada y naturalizada, con ella y en ella, sin que sus existencias individuales puedan disociarse de los mecanismos reproductores de violencia.

En lo que se denomina la brutal realidad de la violencia (Bacon, 2015), los protagonistas transitan miles de días en confinamiento, incomunicados con el mundo exterior y a merced de una salud mental cada más menoscabada, sin la certidumbre de conocer el fin de la traumática y con una percepción del tiempo prácticamente nula. El director entiende que la experiencia vivida por los prisioneros fue circular, ya que «de pronto se encontraron con un universo en el que ayer se confundía con el mañana, ante la falta de estímulos —voz, sonidos, luz natural— carecían de la capacidad narrativa para poder dar orden a sus pensamientos» (Brechner, 2019).

Tanto *Migas de pan* como *La noche de 12 años* entienden que lo cinematográfico y lo afectivo se conjugan de manera aguda en las escenas de violencia (Young, 2009), aunque en el caso del filme de Rodríguez estamos en presencia de la invisibilización de lo visible (Zavala, 2012), mientras que en el filme de Brechner nos encontramos con una violencia visibilizada y naturalizada desde el cotidiano. En ambas películas, la amplitud estilística de la representación de la violencia es baja: no se recurre al impacto gráfico sino al efecto emocional que genera en los personajes, ya que lo explícito no acude a la explotación de la violencia filmica.

Un componente crucial para interpretar la violencia en el cine es la verificación narrativa de quién ejerce la violencia, en qué contexto y contra quién (Kendrick, 2010). Según la definición propuesta por Armida et al. (2015) en ambas secuencias se observan los tres componentes esenciales que posibilitan la manifestación de violencia institucional: prácticas específicas, acción de funcionarios públicos, y contextos de restricción de autonomía y libertad.

En cuanto a las prácticas específicas de violencia institucional, *Migas de pan* evidencia

un claro ejercicio de abuso de funciones a través de la detención forzada, el interrogatorio coaccionado y la tortura de los cuerpos. También se encuentran presentes las propias prácticas de secuestro y encierro, junto a la incidencia de contextos de reclusión clandestina, donde la violación a los derechos humanos se observa a todos los niveles: desde la detención forzada de Liliana, su posterior instalación en el centro de interrogatorios, y finalmente, el momento de su tortura física, psicológica y sexual.

La noche de 12 años también revela prácticas de violencia institucional bajo órdenes autoritarias del Comando General del Ejército. La reclusión transitada por Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof representa un abuso radical a los derechos humanos por parte de los agentes represores que se funda en el maltrato sistemático, la humillación, el hostigamiento y la omisión de asistencia sanitaria; el propósito de la dictadura es la concreción de un daño material y mental irreparable en la vida de los confinados.

Al recurrir nuevamente las clasificaciones propuestas por Armida et al. (2015), y cómo se observó en el nivel de análisis descriptivo, en ambas secuencias se encuentran presentes los cuatro tipos de violencia institucional: física, psicológica, simbólica y sexual, lo que nos permite observar como las dos películas utilizan estrategias de representación que tratan de establecer una mirada integral de la violencia institucional en sus diferentes formas de reproducción.

Según los tipos de violencia propuestos por Armida et al. (2015), en *Migas de pan* la violencia física es exhibida cuando Liliana es atacada corporalmente, conducida de manera forzada a la sala de interrogatorios y, por último, torturada mediante quemaduras y heridas penetrantes. Mientras que en la secuencia del filme de Rodríguez existen diversos momentos que muestran las causas del daño físico, la secuencia de *La noche de 12 años* exhibe la violencia física en relación a sus consecuencias. En este sentido, no se observa el ejercicio directo de violencia física mediante instrumentos de tortura explícitos²⁶, pero si se explicitan otros mecanismos mencionados por Armida et al. (2015) como la privación de libertad, el confinamiento solitario y el sometimiento a posturas forzadas, como se ejemplifica sobre el final de la secuencia con el fuerte golpe de agua recibido por Fernández Huidobro.

La materialización de la violencia física también exhibe prácticas vinculadas a las condiciones de alojamiento. Tanto la sala de interrogatorios del centro de detención clandestino

²⁶ Actos de violencia física que aparecen en otras escenas del filme, cuando los prisioneros reciben golpes y patadas, simulaciones de asfixia, y en el caso de Mujica, fuertes sesiones de electroshock. Sin embargo, tal y como lo expresa Brechner, la película se centra específicamente en el confinamiento y el aislamiento como forma de tortura, aunque no por ello renuncia a exhibir de manera muy puntual otros tipos de violencia de orden físico.

de *Migas de pan* como las celdas de confinamiento de los cuarteles de *La noche de 12 años* son lugares en deplorables condiciones edilicias, con una total negación de la privacidad. Tanto Liliana como Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof se encuentran segregados y marginados, severamente afectados en la alimentación, el descanso y la intimidad, cuyas individualidades quedan a merced de la intrusión violenta de sus represores.

Con respecto a la presencia de violencia psicológica formulada por Armida et al. (2015), diversos recursos son llevados a cabo por los agentes represores de ambas películas para quebrantar la estabilidad emocional de los detenidos por el régimen. Por este motivo, se observa de qué forma los militares realizan amenazas de muerte —tanto a los detenidos como también a sus familiares y allegados—, provocan el alejamiento de vínculos, fomentan la extorsión y el forzamiento de la conducta para obtener y profundizan en un constante hostigamiento como método de humillación individual.

En el caso de *Migas de pan*, Garone y Silva permanentemente insultan y vociferan improperios a Liliana, burlada ideológicamente por su condición de militante contra el régimen. Expresiones como “¿sabes leer?”, “pendeja de mierda” o “hablá, la puta que te parió” refieren a un acto enunciativo que combina insultos con burlas en un claro ejemplo de destrato y humillación emocional. Ligado a esto, las amenazas intimidatorias de daño físico y muerte hacia su persona son frecuentes.

Similar es la situación en *La noche de 12 años*: los prisioneros son amenazados por el jefe militar de manera sistemática, en el notorio momento cuando el militar amenaza a Rosencof con hacer daño a su familia: “Vengo a hablarte porque tu familia está jodiendo. Yo voy a dejar que vos la veas. Pero... no me compliques las cosas porque te las vasa complicar vos y se las vas a complicar a ellos”. Por otra parte, nuevamente citamos la línea “Mirá la pinta que tienen. Yo me mataría. ¿Ustedes por qué no se matan?”, mencionada irónicamente por el jefe militar para explicitar la burla hacia la propia condición de rehenes que padecen Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof.

Es pertinente mencionar, que las dos películas muestran las prácticas vinculadas a la violencia psicológica como objetivo de tortura individualizada. Mientras que el jefe militar le expresa a Mujica: “Ahora los vamos a volver locos”, Silva le comunica a Liliana: “Andá haciéndote la idea, nena. Vos vas a hablar. Por las buenas, por las malas, pero vas a hablar”. Observamos un intento de perturbación en el desarrollo emocional de las víctimas de violencia, que ven su autoestima y confianza disminuidas al ser objetos de una vigilancia constante que

recurre a la amenaza como ejercicio pleno y sostenido de violencia institucional.

De la misma forma, la categoría de violencia simbólica propuesta por Armida et al. (2015) se hace presente en ambas películas a través de un factor común: el control que ejercen, los grupos represores y la subordinación a la que se encuentran sometidas las víctimas. En el caso del jefe militar de *La noche de 12 años*, y al igual que Silva y Garone en *Migas de pan*, se evidencia una constante imposición basada en estereotipos de poder, mensajes y valores asociados al rango militar que los personajes poseen como forma de diferenciación autoritaria.

En la película de Rodríguez, la violencia simbólica que establece Garone al inicio de su interrogatorio está marcada por una reproducción desigual del poder, donde el personaje se reconoce como figura dominante. Por ello, el destino de Liliana dependerá de la decisión que tome Garone al no recibir la información buscada, por lo que cuando éste expresa la frase “*Acá la única forma de que zafes es si a mí me da la gana, ¿estamos?*”, ilustra un tipo de violencia simbólicamente asumida desde el ejercicio abusivo del poder.

Por otra parte, la violencia simbólica se manifiesta en la permanente que Garone realiza de su cargo militar, tanto cuando le pregunta a Liliana en un par de ocasiones: “*¿Sabés quién soy?*” y al añadir: “*Acá todos ustedes saben quién soy yo*”. Garone incita su reconocimiento como Mayor del Ejército al establecer un distanciamiento de poder con Liliana desde su posición dominante. A continuación, Garone muestra su encendedor y simbólicamente vuelve a instaurar su rol de poder como agente del régimen, ya que exhibe el vínculo que posee con poderosos organismos de investigación militar a nivel internacional.

En cuanto a *La noche de 12 años*, la violencia simbólica trasluce la relación de desigualdad entre los prisioneros y el jefe militar. Al igual que en el filme de Rodríguez, el represor se autoreconoce como figura de poder al expresar: “*Nosotros somos el Ejército Nacional*”. Por otra parte, también se observa el desatrito que el jefe militar tiene frente a los prisioneros, reconocidos como agentes incitadores del caos social que deben neutralizados: “*Son sediciosos subversivos. Traidores a la patria. Son muy peligrosos. Tienen un alto poder de convencimiento. El contacto con ellos tiene que ser mínimo*”.

A su vez, el jefe militar asume un rol salvador y victorioso ante la revuelta social: “*Nos llevó años ganar esta guerra. Y recordemos, eh. Recordemos que la humanidad fue salvada en su último minuto por un pelotón de fusilamiento*”. En el ejercicio de la violencia simbólica, los represores profundizan la brecha entre su posición ideológica promotora del orden social, y la

ideología de los “rebeldes” acrecientan el desajuste social—. También es destacable la posición triunfalista que asume el régimen frente al levantamiento civil—”*Perdieron la guerra, Pepe. Están condenados*”—, en términos de desigualdad simbólica de poder.

En cuanto a las prácticas reproductoras de violencia sexual descritas por Armida et al. (2015), su alusión en *Migas de pan* es clara y central, puesto que la temática narrativa del filme se focaliza en los delitos de carácter sexual ejercidos por militares hombres hacia prisioneras clandestinas del sexo femenino. Con respecto a *La noche de 12 años*, si bien la violencia de orden sexual no es el centro de la narración, igualmente se visibiliza de manera sugerente en la relación asimétrica de poder suscitada entre militares y prisioneros del sexo masculino.

La secuencia del filme de Rodríguez hace explícita la presencia de violencia sexual de dos maneras. En primera instancia, con comentarios misóginos por parte de Silva hacia Liliana, quien expresa líneas de diálogo como: “*Veni flaquita (...) ¡Sacate todo, dale, sacate todo!*” y “*Nos vas a contar hasta la primera comida que hiciste en tu vida, rubia*”. Desde un claro tratamiento despectivo por su sola condición de mujer, los comentarios de Silva muestran abuso de poder por dos motivos: se encuentra en superioridad numérica junto a sus compañeros hombres, y mantiene una actitud despótica justificada en su rango militar.

Por otra parte, el propio acto de tortura encuentra a una Liliana totalmente desnuda y sometida a la mirada masculina de todos los oficiales presentes en la sala de interrogatorio. A su vez, el daño al cuerpo de Liliana es realizado cerca de la zona genital de la protagonista; información que, si bien no es mostrada en el plano, es inferida por la relación espacial de los personajes. Al respecto de la violencia sexual representada en *Migas de pan*, en tanto primera película uruguaya en exponer dicha temática, su realizadora expresa:

En la película se mezcla el tema del rol de la mujer. Para estos tipos, ellas eran muchomás dementes que los hombres, porque pensaban que son los hombres los que pueden cambiar el mundo, y que las mujeres debían estar cuidando a sus hijos, limpiando la casa o estudiando para lo que fuera. Creo que por eso se ensañaron particularmente con ellas. (Rodríguez, 2016a)

La película, más allá de la secuencia que nos ocupa, muestra cómo las reclusas son abusadas sexualmente de forma sistemática por los oficiales del régimen durante su detención clandestina, e incluso, cómo muchas de ellas son testigos de los ataques sexuales hacia sus propias compañeras. Basado en discriminación por género, la violencia sexual provoca un empeoramiento de la estabilidad emocional de las detenidas, tal y como sucede con los otros tipos de violencia institucional recibida. A modo de ejemplo, en el filme sucede el caso de una

reclusa que comete suicidio tras ser sexualmente violentada en reiteradas ocasiones. Este hecho expone que la violencia institucional es una práctica que recorre lo material, lo emocional y lo existencial, que atenta contra las subjetividades más íntimas de los individuos.

En lo que confiere a *La noche de 12 años*, si bien no se observa explícitamente delitos como la violación sexual, nos encontramos con prácticas que igualmente vulneran la sexualidad de los prisioneros. La película muestra en varios momentos de su metraje los cuerpos desnudos o semidesnudos de Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof, demuestra un contexto de nula privacidad en el que se encuentran inmersos, bajo una vigilancia constante por parte de los militares, quienes pueden entrar y salir de las celdas con total libertad sin que importe la intimidad de los prisioneros.

Sobre el final de la secuencia, se observa la materialización de la violencia sexual en Rosencof, que se encuentra en los baños del cuartel mientras un grupo de militares lo bañan con una manguera del lugar. En un acto de características tan íntimas como es el aseo personal y la higienización del cuerpo, Rosencof se encuentra totalmente desnudo mientras tres militares observan la situación, en un claro ejemplo de la total vulneración de la intimidad.

A diferencia de *Migas de pan*, en *La noche de 12 años* los delitos de violencia sexual no aparecen como foco principal de la narración; sin embargo, se infiere que los prisioneros hombres también fueron víctimas de violencia sexual, con un claro quebrantamiento de la intimidad y la privacidad de sus cuerpos. Ambas películas son las primeras a nivel local que exhiben una representación de diferentes formas de delitos sexuales ocurridos en la dictadura cívico-militar, ya que ofrecen nuevas aristas temáticas no presentes en largometrajes previos.

En cuanto a los funcionarios públicos que llevan adelante prácticas de violencia institucional, *Migas de pan* los personifica en las figuras de Garone, Mayor Oficial del Ejército, y Silva, de grado Capitán, junto a otros oficiales de rangos inferiores que cumplen labores dentro del lugar. Como hace notar Armida et al. (2015), la violencia institucional es un tipo de práctica que no debe pensarse como transgresión individual, sino como un patrón estructural de violación de derechos por parte de funcionarios públicos. Garone y Silva, tanto en la secuencia elegida como en otras instancias del filme, son los funcionarios públicos responsables de los delitos sexuales sufridos por las detenidas políticas, acusados primordiales de la denuncia colectiva llevada a cabo por el colectivo de exdetenidas.

En *La noche de 12 años* se presenta una situación similar: el jefe militar aparece como

el primer portavoz de las principales órdenes del Comando General del Ejército. En el hecho de que los funcionarios de la administración pública tienen a su cargo la obligación de velar por los intereses generales, conservar el orden y protegiendo los derechos (Barrientos, 2016), el rol de este personaje transita por un camino ético totalmente opuesto: celebra la condición de rehén de los prisioneros, avala la implementación de mecanismos de tortura psicológica, y realiza amenazas de muerte a los prisioneros y sus respectivas familias.

Al igual que Garone, el jefe militar de *La noche de 12 años* tiene una posición de gran poder político, colocándose como figura de incuestionable peso autoritario. Esto le permite remarcar la brecha ideológica que tiene el cuerpo militar con el MLN-T, acusados de subversivos y traidores a la patria. En el caso de Garone, su presentación como personaje es similar, infiriéndose un alto grado de poder —mediante parlamentos como: “*todos ustedes saben quien soy yo*” y “*acá la única forma de que zafes es si a mi me da la gana*”—, en el que toda persona opuesta al régimen es visto como un oponente potencialmente eliminable.

En lo que tiene que ver con contextos de restricción de autonomía y libertad, tercer componente que posibilita la violencia institucional para Armida et al. (2015), las secuencias de Brechner y Rodríguez sitúan la acción narrativa en los ya mencionados centros clandestinos de detención. En la secuencia del filme de Brechner, se observa el traslado de prisioneros de un cuartel a otro con motivo de su confinamiento; la escena propuesta por Rodríguez muestra el ingreso forzoso de Liliana al centro de detención que opera también como lugar de interrogatorio. Ambos locales funcionaron durante más de una década como parajes en el que ocurrieron numerosas torturas, secuestros y asesinatos de lesa humanidad.

Desde los puntos mencionados, *Migas de pan* se presenta como un filme expone diferentes formas de violencia hacia las mujeres prisioneras por parte del régimen desde un espacio de reflexión y construcción de la memoria colectiva a través de las voces de las propias víctimas. Tal y como indica su directora, gran parte de los hechos que ocurren en la película «son de algo que me contaron, no quise dejar volar la imaginación porque me parecía que la historia era híper cruda de por sí, y cualquier cosa que no fuera eso me parecía mentira» (Rodríguez, 2016a). Esto especifica que la representación fílmica siempre está atada a la realidad remitida desde una expresión afectiva de lo real.

En relación a *La noche de 12 años*, el vínculo con lo real está presente en los propios límites representacionales de la violencia institucional. Como se interroga el realizador, el filme plantea una pregunta que atiende dicha problemática:

¿Cómo hace alguien ante circunstancias extremas, que niegan todo aquello que conoce su existencia, para seguir conservando su condición humana? Yo me encontré ante todo con la dificultad de que frente a cierto horror hay un límite que el lenguaje no puede abordar. (Brechtner, 2019)

La película establece un debate acerca de los límites de la representación de la violencia en el cine. ¿Cómo representar la incomunicación humana? ¿De qué manera se puede comprender un proceso de desestabilización emocional como el ocurrido a los tres prisioneros del filme? A través de una demarcación ética, la película trata de plasmar lo irrepresentable a través del cine de ficción que, en tanto forma de expresión, intenta plasmar en imágenes aquello que socialmente es complejo de decir con palabras.

6.3.2. Cine y memoria histórica

Ante filmes que exponen distintas configuraciones de la violencia, se entiende que «no vemos ni podemos ver los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia» (Didi-Huberman, 2004, p. 257). De este modo, las ficciones sobre la dictadura uruguaya son un proceso de reconstrucción colectiva de la historia reciente, que visibiliza nuevos enfoques en el vínculo entre lo real, la representación de la experiencia traumática y el rol de la memoria.

La representación cinematográfica actúa como mediadora de lo real a la hora de plasmar el horror o determinados hechos irrepresentables, limitados por la expresión material de una realidad que igualmente debe traducirse de manera eficaz por medio de imágenes. Como el propio Didi-Huberman (2007) expresa: «No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio». El filme es un poderoso medio del presente que realiza una afirmación histórica sobre hechos del pasado reciente, en donde determinadas voces que silenciadas en otras etapas históricas tienen presencia desde el discurso cinematográfico.

Según Jelin (2002), la memoria es un mecanismo que tiene un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. Las dos películas exhiben un enfoque que apuesta por mostrar el vínculo que se crea entre los detenidos por el régimen dictatorial: más allá de que la relación generada entre las reclusas de *Migas de pan* es mucho más directa que la de los prisioneros de *La noche de 12 años*, ambos filmes exhiben el sentido de pertenencia grupal como ejemplo de supervivencia y acompañamiento emocional frente a la violencia.

Las dos películas funcionan como una instancia discursiva donde por primera vez se plantea el tema de la violencia sexual hacia las mujeres detenidas y el proceso de confinamiento sufrido por los reclusos del MLN-T. En *Migas de pan*, el punto de vista elegido es el de una mujer víctima y testigo de la violencia a través de un relato construido por una realizadora también mujer²⁷. *La noche de 12 años*, por su parte, establece un discurso dividido en las distintas realidades de cada prisionero retratado, quienes igualmente comparten una misma vivencia desde su experiencia de reclusión.

En el cine uruguayo, ambas películas explicitan una «relación con un/a «otro/a», que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad, a construir una narrativa social con sentido» (Jelin, 2002, p. 95). En este punto, es importante entender al cine como un vehículo de procesos ideológicos, capaz de congregarse experiencias de lo real para establecer un discurso que reconstruya, como es el caso de la violencia institucional, aquello que resulta indecible, silenciado e irrepresentable en diversas esferas de la sociedad. Se está en presencia de dos películas que generan procesos fundamentales de identidad y reconocimiento para la conformación de un discurso cinematográfico con memoria histórica.

Para Achugar (2016), «el conocimiento histórico es siempre provisional y abierto a revisión. Por eso es importante explorar la circulación y recepción de discursos sobre el pasado» (p. 13). Las propuestas de *Migas de pan* y *La noche de 12 años* aparecen en un contexto cinematográfico y cultural particular, surgido en el cine de ficción a partir de 2007, que visibiliza lo sucedido en la dictadura uruguaya con el trasfondo de que «las búsquedas personalizadas a través del cine son indicios de procesos sociales importantes que están ocurriendo en las sociedades de la región» (Jelin, 2002, p. 95). Por esta razón, el cine puede reflejar aquellos discursos que históricamente son marginalizados en el debate social.

En la línea mencionada, Ferro (2000) entiende que el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia no oficial, interpreta un papel activo como agente de la historia, motiva una toma de conciencia y es agente de los acontecimientos históricos. En el pensamiento que el cine puede ser reconocido como agente de la historia, las dos películas crean un acontecimiento discursivo precursor al visibilizar los delitos sexuales hacia mujeres en dictadura cívico-militar, y las consecuencias físicas y psicológicas de la tortura por confinamiento durante el régimen.

²⁷ Representación que en términos de género actúa en un doble nivel: el del relato, por medio del personaje de Liliana, y el de las condiciones de producción del filme, a través del trabajo de Rodríguez como realizadora mujer.

En este aspecto, cobra importancia el rol histórico que tiene el cine al nivel de la cultura:

No se puede trabajar sobre la vida material en el siglo XX sin estar muy atento al cine. En este nivel las resistencias terminarán por ceder y un día la película figurará entre las fuentes mayores de la historia contemporánea. (Sorlin, 2005, p. 21)

Mediante las obras de Rodríguez y Brechner, el cine uruguayo retoma el pasado reciente con innegable vocación histórica, preocupándose por el rigor entre aquello que se representa en pantalla y su vínculo con lo real. *Migas de pan* y *La noche de 12 años* establecen una instancia discursivamente pionera a nivel local al realizar un discurso específico sobre la violencia que atiende tanto a sus causas y consecuencias como también al rol que ocupan las víctimas y los victimarios del régimen.

Otro aspecto importante en el vínculo entre la memoria histórica y la representación de lo real versa en cómo *Migas de pan* representa la violencia institucional hacia las mujeres, pero también genera un ámbito de reflexión particular sobre la acción positiva de la memoria más allá de lo traumático. En la película, tanto en el tiempo presente como en el tiempo pasado, se visibiliza el vínculo de sororidad generado entre las mujeres detenidas, tanto en su confinamiento como al momento de llevar a cabo la denuncia colectiva de los delitos.

Esta relación, nacida desde una instancia de sufrimiento emocional y físico como lo es la tortura, también marca un grado de positividad en la superación del hecho traumático, sobreponiéndose al horror desde una positividad afincada en la construcción de lazos comunitarios subjetivos. Didi-Huberman (2004) expresa que la imagen cinematográfica «redime: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos» (p. 256). El tipo de saber rescatado por *Migas de pan* propone construir una memoria colectiva no limitada exclusivamente a la exposición de lo traumático como camino excluyente para reinterpretar lo histórico.

Según Sindbæk Andersen y Ortner es importante «desafiar el papel dominante que juegan el trauma y los recuerdos traumáticos dentro de los estudios actuales de la memoria» (2019, p. 6). En la narrativa de *Migas de pan* se expone cómo las víctimas comienzan su proceso de sanación personal por medio del vínculo con otras víctimas. Como expresa Jelin (2002), «a menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo» (p. 10). Por este motivo, el filme también explora

el vínculo sororo desde el empoderamiento y revela que dicha unión permitió el llamado a la acción para presentar la denuncia colectiva.

Al exponer las estrategias emocionales de superación de la violencia institucional por parte de la comunidad de mujeres, la película también presta atención a la mezcla de alegría, esperanza y trauma que suscita el pasado reciente. En una comprensión diferenciada de la naturaleza de la memoria (Sindbæk Andersen y Ortner, 2019), donde los elementos afectivos de la conciencia y las relaciones también moldean la formación de la identidad (Achugar, 2016), el filme posibilita un enfoque complejo que, sin invisibilizar lo traumático del horror, lo coloca en diálogo con otras vivencias positivas.

En *La noche de 12 años*, también existe la presencia de recuerdos positivos, que según Sindbæk Andersen y Ortner (2019) deben ser abordados como una compleja textura multidisciplinaria que reflexione sobre los estudios de la memoria. Más allá del retrato del confinamiento que sufrieron los prisioneros protagonista, la obra de Brechner deja un espacio positivo para repensar la experiencia traumática: la película finaliza con un retrato heroico de los tres protagonistas propio del drama biográfico; Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof, tras su ansiada liberación, son recibidos por distintos sectores de la sociedad—asociados principalmente a los movimientos nacionales de izquierda— como héroes nacionales que resistieron la violencia institucional.

Una resistencia que el propio director reconoce positiva, puesto que «esas circunstancias a las que fueron lanzados los obligaron a sacar lo mejor de ellos de forma espiritual, interna, porque no tenían otra salida» (Brechner, 2018). A modo de recompensa por su lucha, los tres expresos políticos se transforman en símbolo de superación de la adversidad política e ideológica del país. Aunque en un nivel distinto que *Migas de pan*, el filme de Brechner también exhibe el vínculo de apoyo emocional suscitado entre los prisioneros que, ante la situación generada por la incomunicación, tratan de mantener su contacto mutuo de forma remota, por ejemplo, a través del código morse.

Si la película decide mostrar la fortaleza y cuidado de este vínculo en gran parte del período de confinamiento es porque posibilita la inclusión de recuerdos positivos, constructivos y esperanzadores en su representación de la memoria (Sindbæk Andersen y Ortner, 2019). De esta manera, al igual que la película de Rodríguez, estamos en presencia de una construcción compleja y multidimensional de la memoria colectiva sobre el pasado reciente.

En el desarrollo de una conciencia crítica que no solo recopile información sobre el pasado, sino que también ayude a comprender un uso más eficaz del pasado (Achugar, 2016), el cine debe entenderse como una estrategia colectiva de representación del pasado reciente, en el que se escogen y reorganizan materiales visuales y sonoros, haciéndolos circular entre el público para contribuir a la propia realidad (Sorlin, 1985).

Otro elemento de ambas películas que se entiende como acto de resistencia es la presencia del silencio por el hecho de que, en las memorias traumáticas, el silencio se presenta como elemento constitutivo la experiencia. En *Migas de pan*, como ya se observó previamente, el silencio de Liliana está asociado a un doble nivel: como acto de resistencia y como mecanismo de defensa ante la violencia ejercida por sus represores. Sin embargo, también es importante considerar una relectura del silencio en clave de género:

La mujer históricamente ha ocupado el lugar del silencio. La mujer entonces pareciera estar en condiciones de hablar el silencio no solo porque ella misma ha sido desde siempre silenciada, sino también porque su condición femenina la ha hecho “trabajar” el silencio, resignificándolo y adaptándolo a sus propias necesidades. La relación de la mujer con el silencio le permite construir una relación con éste, que no se base en la negación, sino que acepte el silencio como condición, como punto de partida. (Davidovich, 2014, p. 40)

El silencio de Liliana, además de ser un acto de resistencia del interrogatorio, también desnuda la discriminación por género, el comportamiento misógino y las actitudes patriarcales de los agentes represores hombres que llevan a cabo su tortura. Por su condición de mujer, Liliana debe permanecer callada y sumisa mientras es interpelada: cualquier información que brinde puede, o bien causarles daño a sus seres queridos, como también llevarla a castigos más severos e incluso su propia muerte.

Una situación similar sucede en *La noche de 12 años*, ya que «la reducción a la pura corporalidad está asociada a la pérdida de la voz que la tortura implica. La tortura destruye el lenguaje y el acto de habla» (Davidovich, 2014, p. 30). A raíz de esto, el filme exhibe a sus tres prisioneros desde la incomunicación: no pueden hablar ni ser hablados por sus pares, ni tampoco pueden escuchar o ser escuchados, puesto que la soledad, el aislamiento y la disolución de los vínculos cercanos son activados como mecanismo de tortura.

Se entiende que «la verdad de la experiencia del horror sólo puede ser dicha a través de la palabra que incluya el silencio de aquello que no puede ser dicho» (Davidovich, 2014, p.38), *La noche de 12 años* y *Migas de pan* exhiben prisioneros en absoluto silencio que no responden

a la violencia material y simbólica de los represores. Si bien en el filme de Brechner la incomunicación se genera por imposición, el acto de silencio paradójicamente comunica el estado de resistencia y la posición ideológica de los prisioneros.

Sin embargo, se tiene en cuenta que «mantener silencio durante la tortura, aunque se presenta como acto de resistencia, no significa necesariamente que el detenido no se haya “quebrado”» (Davidovich, 2014, p. 31). Por el contrario, el silencio de las víctimas ante la violencia institucional es un síntoma del sufrimiento que no puede ser expresado en palabras, pero se reconoce como experiencia subjetiva latente que anuncia la presencia de lo traumático desde lo profusamente íntimo.

Desde sus tratamientos narrativos centrados en la reproducción de la violencia institucional en los principales años del régimen dictatorial, *Migas de pan* y *La noche de 12 años* concretan un importante hito para los discursos cinematográficos locales de transmisión de memoria al considerar un mismo período traumático de nuestra historia local desde variadas fuentes de identificación, reconocimiento y alteridad entre las propias víctimas.

6.4. Análisis explicativo

Las dos películas, tal y como menciona la categorización realizada por Armida et al. (2015), refieren a prácticas específicas de violencia institucional por medio de la acción de funcionarios públicos y contextos de restricción de autonomía y libertad, por lo que nuevamente se observa la omisión del Estado en su responsabilidad frente a los delitos de lesa humanidad ocurridos durante el régimen. Sobre este punto, es pertinente mencionar el rol del Estado como organización política, que tiene la obligación de velar y garantizar el cumplimiento legal de los derechos de todos los individuos de la sociedad por medio de las disposiciones constitucionales marcadas por el régimen legislativo.

En la distinción de las cuatro funciones que el Estado posee para garantizar los derechos y la libertad de los individuos (Barrientos, 2016), se ve que la función legislativa apela a la creación de normas de carácter general que preserven la integridad social, mientras que la función administrativa remite al orden orgánico que permite aplicar las leyes. Por otra parte, la función gubernativa remite a la integración de los poderes que garantice el orden pacífico y seguro de la comunidad, y la función jurisdiccional aplica cuando el Estado debe intervenir desde el ámbito jurídico por medio de vías de consenso y acuerdos legales.

Migas de pan expone incumplimientos en cada función mencionada. La función legislativa del Estado posee ejercicio nulo ya que no se ejecutan leyes que protejan la integridad, el honor y la seguridad de los sectores sociales opuestos al régimen. En relación a la función administrativa, existe una organización estatal, sistemática y ordenada, que tiene como finalidad la represión, la tortura y la censura a diversos niveles de la sociedad; más que preservar la integridad social, ambas funciones se encuentran destinadas a consolidar y perpetuar el régimen de facto amparadas en acciones cívico-militares de represión.

Respecto a la función gubernativa, la película de Rodríguez exhibe la inexistencia de un orden pacífico, seguro y estable de la comunidad, a merced de la violencia institucional y el terrorismo de Estado. Con relación a la función jurisdiccional, el ámbito jurídico estatal no aparece visible en el filme, pero existe una clara mención de las consecuencias de su omisión: la denuncia colectiva de las ex presas políticas, realizadas por iniciativa personal ante el vacío legal y judicial del Estado, explicita tanto la inexistencia del reparo moral a las víctimas como la carencia de penas de prisión para sus victimarios.

En *La noche de 12 años*, la función legislativa estatal se desmarca de la existencia de los tres prisioneros, quienes no poseen leyes que, o bien eliminen su condición de rehenes, o por el contrario protejan su situación física y emocional en prisión. De esta situación se deduce una función administrativa del Estado reproductora de violencia institucional, visibilizada en el extenso mantenimiento del confinamiento, el aval de diversos mecanismos de tortura y la organización del traslado de los reclusos a diferentes cuarteles. Es una administración ejecutora de violencia desde un orden sistemático brindado por la política de la represión.

Respecto a la función gubernativa, en una supuesta preservación del orden social, el Comando General del Ejército confina a Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof; sin embargo, la violencia institucional basada en la represión y la tortura evidencia la inexistencia de un aparato gubernamental que pueda salvaguardar los derechos de los prisioneros. De la misma forma, la función jurisdiccional omite cualquier tipo de acción judicial contra los militares involucrados en la práctica sistemática del aislamiento y hostigamiento hacia los tres prisioneros clandestinos. De este modo, la violencia institucional no solo atañe a prácticas específicas de su materialización concreta, sino también a la omisión legislativa y jurídico-estatal, que también son reconocidas como actos de violencia por parte del Estado.

Barrientos (2016) entiende que es un error creer que existe violencia institucional únicamente en el uso ilegítimo de la fuerza estatal, ya que implica acotar o circunscribir el

estudio del objeto de investigación tan solo a la función gubernativa del Estado. Por lo tanto, la violencia institucional también debe considerarse más allá de lo legal y lo judicial, en otros ámbitos de la sociedad. Esto implica reconocer que la violencia institucional del Estado puede encontrarse invisibilizada dentro de ámbitos colectivos informales, alejada de aparatos burocráticos e instituciones legislativas-judiciales, y dispersada en formas de organización social de carácter privado.

Según Barrientos (2016) «la violencia institucional no solamente remite a hechos ilícitos, sino que también se materializa cuando existe una amenaza o eventual como potencial restricción de un interés legítimo, derecho subjetivo, derechos colectivos o intereses difusos» (p. 14). En este sentido, la violencia es un complejo proceso que se reproduce más allá de su aparente materialización y afecta espacios de la sociedad de manera tácita, tanto en acontecimientos puntuales como en prácticas mantenidas a lo largo del tiempo.

A modo de ejemplo, *Migas de pan* plantea un escenario sociopolítico mucho más complejo que el propio hecho de la tortura, ya que la violencia estatal aparece en la intimidad de otros ámbitos sociales que afectan de igual manera a las víctimas. La película transcurre en dos momentos temporales distintos —1975- 1982 y 2010-2012—, pero la reproducción de la violencia sigue presente en la actualidad, lo que evidencia la magnitud histórica del daño generado a las víctimas. La violencia institucional no se circunscribe únicamente a espacios de restricción de libertad y autonomía, ni tampoco es practicada especialmente por funcionarios que posean un rol de poder en el Estado. Como se observa en la película, la violencia puede estar diseminada en círculos interpersonales de afecto por fuera de los aparatos estatales; es el caso de la familia de Liliana, visiblemente fracturada por las consecuencias de la dictadura.

La misma situación se encuentra en *La noche de 12 años* que, si bien destina gran parte de su metraje a exhibir el confinamiento como tortura predilecta de los agentes represores, igualmente identifica situaciones asociadas a un tipo de violencia sutil que desestabiliza psicológicamente a quien la padece. En el filme, la violencia aparece disgregada dentro de los cuarteles de detención, donde la represión material queda en segundo plano; dentro de lugares aparentemente reducidos en su materialidad —celdas de confinamiento, espacios de trabajo organizativo, áreas comunes de los cuarteles— igualmente se imponen múltiples formas de violencia. Estas prácticas se realizan cuando los prisioneros se vinculan con guardias militares de los lugares, o con los propios familiares dentro del régimen de visitas carcelario.

En su distinción entre los Aparatos Represivos del Estado (ARE) y Aparatos

Ideológicos del Estado (AIE), Althusser (2003) expresa que «si existe un aparato (represivo) de estado, existe una pluralidad de aparatos ideológicos de estado. Suponiendo que ella exista, la unidad que constituye esta pluralidad de AIE en un cuerpo no es visible inmediatamente» (p. 25). De esta forma, el Estado puede transmitir su ideología sin utilizar la represión; por el contrario, la ideología se encuentra vehiculizada en diversos aparatos que reproducen la violencia de una forma mucho más simbólica y apelan al consenso social.

Como vislumbramos en los filmes de Rodríguez y Brechner, el Estado dictatorial genera violencia mediante diversas formas de represión y prácticas de tortura que conlleva la violación sistemática de los derechos humanos. Sin embargo, las películas también exhiben que el Estado ocasiona situaciones de violencia en los ámbitos familiares, políticos y de información en *La noche de 12 años*, a los que se le suman la violencia en los ámbitos escolares de *Migas de pan*. Todos son espacios reconocidos por Althusser (2003, 2011) como aparatos ideológicos del Estado, puesto que reproducen la violencia institucional sin utilizar la represión como modo legitimador primario.

En *Migas de pan*, la reproducción de la violencia institucional en la familia viene dada por la posición que toma el hijo de Liliana en el presente. La protagonista pierde la Patria Potestad de su hijo Diego durante su reclusión clandestina y lo ve de forma prácticamente escasa durante el régimen carcelario de visitas. Luego, se observa que años más tarde el vínculo entre ambos se encuentra roto, principalmente cuando el hijo de Liliana se entera que su madre llevará adelante su denuncia pública.

Diego, junto a su esposa, se oponen a la presentación de la denuncia colectiva. Sobre el final del filme, en una escena que reúne a los tres personajes, la postura que Diego le anuncia a su madre es clara: *“nosotros te pedimos que no lo hagas, a vos no te va a hacer ningún mal participar en eso y para nosotros sería un escándalo imposible de asumir; te pido, te pedimos que no formes parte de un espectáculo que no trae ninguna parte buena para nadie”*. Una posición que también mantenida por su esposa, quien acota con rudeza frente a Liliana; *“tu vuelta no mejoró en nada las cosas, vos no querrás discutir esta decisión con nosotros pero quiero que sepas que no entiendo todo este exhibicionismo”*.

Para Althusser (2011), la familia actúa como un aparato ideológico del Estado ya que sanciona y excluye «de modo masivamente prevalente con la ideología, pero funcionan secundariamente con la represión, por más que lo hagan en el límite, en el límite solamente, de forma muy atenuada, disimulada y hasta simbólica» (p. 284). En los comentarios que Diego y su esposa realizan, se advierte una sanción a la postura de Liliana junto a una exclusión afectiva,

que se traduce en eliminar cualquier tipo de apoyo a la causa de la protagonista. Nuevamente se hace presente el silencio, ya no como acto de resistencia, sino como un mecanismo reproducido por las nuevas generaciones.

Tanto Diego como su esposa pertenecen a una generación que vivió su infancia y parte de la adolescencia en dictadura, y son representados sin ningún tipo de compromiso con el pasado de Liliana y la memoria histórica del país. Ante la noticia de la denuncia, los jóvenes prefieren guardar silencio desde una complicidad quizás inconsciente; con dicha actitud han reproducido un tipo de violencia simbólica que afecta los vínculos familiares y la transmisión intergeneracional de la memoria sobre el pasado reciente. En el momento que la actitud de Diego cambia, y finalmente apoya a su madre, se exhibe el valor social de dicha transformación:

La emoción sube cuando el joven que interpreta al hijo adulto de la protagonista se hace presente durante la denuncia. Porque ese joven es su hijo pero también es la sociedad, y es muy importante cuando le pregunta a su madre cómo está, porque eso es algo que nadie le ha preguntado a estas mujeres. (Rodríguez, 2016b)

A través del personaje de Diego, se ve la postura de ciertos sectores de la sociedad que han mantenido silencio ante la posibilidad de saldar cuentas con el pasado traumático. Es un tipo de violencia circunspecta al contexto íntimo de la familia, y a diferencia de los aparatos represivos del Estado, que pertenecen enteramente al dominio público, en tanto aparato ideológico proviene del dominio privado (Althusser, 2003). La violencia se reproduce en el ámbito familiar, afecta las deudas éticas del presente con el pasado, conflictúa la relación entre generaciones y obstaculiza la construcción de la memoria colectiva.

Otro punto de conflicto es el que Liliana posee con su madre, reticente a la lucha política que lleva a cabo su hija. En una breve discusión, Liliana se queja del régimen de visitas que tiene con su hijo —apenas lo ve dos horas por semana y no siempre se cumplen los horarios— en el régimen de libertad vigilada; u madre despectivamente responde: “¿vos tenes idea de lo que era ir a ese lugar horrible? (...) nos trataban como delincuentes, nos cacheaban para entrar, ese no es un lugar para que vaya un niño, y por supuesto ese no es un lugar para mi”. La madre de Liliana revictimiza la experiencia traumática desde valores puramente negativos sin hacer recriminación alguna al aparato represor. Para Althusser (2011), la familia es el espacio íntimo ideal para la transmisión de actitudes de resignación y sumisión, puesto que mantiene el orden ideológico estatal y preserva el estatus familiar a nivel social y económico.

El filme establece un diálogo entre pasado y presente a través de una lectura social a

doble nivel, donde los hechos particulares de la narración refieren a un contexto político mayor, en el que la construcción de la memoria colectiva es una labor constante. Como expresa su directora:

[La película] es para todos, porque habla de los uruguayos, de las consecuencias de un período histórico. Un período que fue muy callado y que no permitió que sus víctimas abrieran ni que la sociedad las respaldara, que les diera un verdadero nunca más. Creo que es un camino que hay que hacer porque las huellas todavía están (Rodríguez, 2016b).

En *La noche de 12 años* se exhibe un ámbito familiar distinto: cada detenido tiene familiares que también son víctimas del régimen, pero ninguno reproduce la violencia estatal de manera simbólica. Por el contrario, se encuentran con un contexto invisibilizado, como es el caso de la pequeña hija de Fernández Huidobro; un contexto padecido a nivel psicológico, como sucede con el exabrupto emocional que le ocurre al padre de Rosencof en su primera visita carcelaria; y un contexto de resistencia silenciosa, como lo demuestra la madre de Mujica en la visita a su hijo.

Cuando Fernández Huidobro recibe la visita de su hija, rápidamente evita en la conversación alusiones a su condición de rehén político. Contándole un cuento, la distrae del ambiente carcelario y prefiere que una niña de su edad no se enfrente a un contexto marcado por la violencia, la represión y la tortura. Lo mismo sucede con Rosencof, quien también tiene una hija pequeña a la cual ameniza por medio de conversaciones sobre objetos mundanos —por ejemplo, su par de lentes nuevos—. Sin embargo, el padre de Rosencof sufre un exabrupto emocional al momento de ver a su hijo: en un visible estado de nervios vocifera: “¿Quién es este? ¡Yo vine a ver a mi hijo!”, para luego desmayarse en el pabellón de visitas carcelarias.

En relación a la madre de Mujica, la visita a su hijo promulga una clara actitud de resistencia frente a los acontecimientos. Ante la desestabilización psicológica de Mujica, quien le afirma a su madre que escucha voces y sonidos dentro de su cabeza, esta le responde: “Ellos te quieren volver loco. Si no haces algo, lo van a lograr. Vos tenes que resistir, resistí, de cualquier manera. No importa lo que pase, y no dejes que te maten (...) los únicos derrotados son los que bajan los brazos”. Como testigo de violencia, la madre de Mujica tiene en cuenta la brecha política e ideológica entre el “ellos” y el “nosotros”, haciéndole que su hijo comparta el sentido de resiliencia y solidez emocional que ella mantiene.

La noche de 12 años exhibe «una década que marcó a fuego la historia del país y las generaciones venideras. Aun cuando en la sociedad actual se tengan preocupaciones sobre sucesos actuales, hay heridas que son difíciles de disimular» (Brechtner, 2018). Las familias

representadas en el filme no se reconocen como aparatos ideológicos del Estado, sino como víctimas de la violencia institucional. No ejercen violencia ideológica hacia sus familiares directos, pero son el reflejo material de una violencia que es acatada de manera forzosa sin posibilidad de respuesta inmediata.

En otro caso de ejercicio de violencia institucional, la institución escolar también opera como aparato ideológico del Estado. En *Migas de pan*, cuando Liliana y su amiga visitan a su hijo en la escuela —del cual ya había perdido su tenencia—, una de las maestras expresa: “*ya están llamando a la comisaría, va a ser mejor que no vuelvan por acá*”. Identificada como figura de poder, la maestra prohíbe que Liliana vea a su hijo, y en caso de que dicha imposición no sea acatada de forma consensuada, la fuerza policial interviene como aparato represor.

Althusser (2003) expresa que la escuela es uno de los Aparatos ideológicos del Estado que tiene una posición dominante en la sociedad. *Migas de pan* muestra a una escuela alineada a la dictadura, donde las personas con ideología opuesta deben ser dispersadas mediante el consenso o, en casos de fuerza mayor, la represión. En este sentido, Liliana es vista por la maestra escolar, figura de poder de la institución, como una amenaza para el orden ideológico establecido a su propio hijo, ahora subordinado al rol de alumno.

En cuanto a la violencia política, *Migas de pan* la expone desde la lucha de clases a un doble nivel: entre los que asumen un lugar de poder y los que no lo poseen, y entre los que mantienen el orden social y aquellos que aparentemente lo desestabilizan. En la secuencia donde Liliana es torturada, esta brecha queda visible antes de realizar cualquier acto de violencia material: Garone deja en claro su rol y rango militar frente a los suyos —Silva y el segundo oficial—, pero también diferenciándose frente a disidentes como Liliana.

Sumado al incumplimiento del régimen de visitas, Liliana también debe comparecer cada quince días en la seccional policial por orden militar según libertad vigilada. Más allá de que fue liberada de prisión, el aparato estatal sigue detrás de su persona, aunque no haya un ejercicio material de la violencia. Cuando Garone casualmente encuentra a Liliana en la seccional, arbitrariamente cambia su el régimen a visitas semanales. Nuevamente, los aparatos del Estado se encuentran a disposición ideológica de la clase social dominante, quienes modifican reglamentos y resoluciones judiciales sin ningún tipo de aviso previo o puesta en acción de mecanismos de orden legal.

Los agentes represores del filme utilizan los aparatos estatales para reproducir y ostentar dominación. Esto implica que «una clase es dominante de dos maneras: esto es, es “dirigente”

y “dominante”. Es dirigente de las clases aliadas, es dominante de las clases adversarias» (Gramsci, 1981, p. 107). El poder represor se constituye como una clase que dirige el Estado tanto a nivel represivo como ideológico, en donde la posición política de los ciudadanos es una decisión definitiva que pone en juego el destino de las clases dominadas.

Con respecto a *La noche de 12 años*, también se advierte la diferenciación política e ideológica entre el Estado y los detenidos en confinamiento. En la secuencia analizada, el jefe militar visita a los tres prisioneros y expresa: “*Nosotros somos el Ejército Nacional. Nos llevó años ganar esta guerra*”. Su parlamento anuncia la existencia de un conflicto claramente separado en dos bandos: el que involucra a un “nosotros”, erigido en el Ejército Nacional, y el que involucra un “aquellos”, referente a los movimientos insurgentes de protesta, acusados de romper el orden social establecido.

Esta guerra es ideológica es también advertida por Althusser (2011) al mencionar que la sociedad debe intervenir para desarmar los aparatos estatales, de lo contrario, se transitará hacia una reacción violenta de la clase dominante abiertamente dictatorial y fascizante. Este enfrentamiento queda latente cuando el jefe militar le expresa a Mujica: “*Perdieron la guerra, Pepe. Están condenados. Y ustedes querían cambiar el mundo*”, en alusión a que la clase militar es la victoriosa de la lucha ideológica.

Por otra parte, específicamente centrados en el personaje de Rosencof, se observa cómo entabla vínculo con algunos militares que lo custodian. La iniciativa es del propio Rosencof: tras escuchar los problemas amorosos de un militar del cuartel, expresa que puede ayudarlo en la relación mediante la escritura de cartas y poemas de amor personalizados. Tras verificar que la estrategia de las cartas efectivamente funciona, el sargento Alzamora —militar de rango superior— busca la ayuda de Rosencof para solucionar el mismo conflicto sentimental.

La relación entre Alzamora y Rosencof se vuelve particularmente amistosa: comparten bizcochos calientes y toman mate, se cuentan los problemas cotidianos de la vida e incluso el militar rompe con la incomunicación radical del exterior, haciéndole escuchar a Rosencof la transmisión radial de un partido de fútbol. En este punto, frente a una supuesta humanización del militar en cuestión, igualmente mencionamos la existencia de violencia, puesto que «los aparatos ideológicos de Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica» (Althusser, 2003, p. 27).

El vínculo descripto consolida el lugar de poder de Alzamora y el de subordinación de

Rosencof. Más allá de tener entre ambos un trato mucho más cercano, Alzamora no realiza cambios sustanciales a la condición de rehén de Rosencof, ya que los favores realizados por el primero rectifican su posición de poder. Que el agente represor brinde alimentación mejorada o la posibilidad de comunicarse con otras personas, cuando ambas instancias son derechos básicos individuales, presentan una positividad sólo aparente ya que Rosencof sigue como rehén y el militar no pone en riesgo su cargo al permitirse dichos favores.

La violencia del encarcelamiento sigue presente, principalmente por el hecho de que el militar cambió su trato hacia el prisionero únicamente por ayudarlo. De todas maneras, es la única ocasión en ambas obras en la que existe un vínculo de carácter afectivo entre un militar y un prisionero²⁸; en el caso de *Migas de pan*, en ningún momento se muestra un vínculo de similar estilo entre las prisioneras y los militares/guardias masculinos o femeninos.

En ambas películas también hay presencia de medios de información que actúan como aparatos ideológicos del Estado. Como expresa Althusser (2011) «la Información, la Edición y los Espectáculos practican, con el apoyo de las leyes o (mucho más sutil) sin ellas, una censura cotidiana, constante y de una extrema vigilancia» (p. 123), por lo que se entiende que los medios masivos de la época, como los periódicos, la radio y la televisión, a manos de la vigente censura militar, tuviera una operativa importante en la persecución de los sectores civiles opuestos al régimen dictatorial.

En *Migas de pan*, tras escapar de una redada militar en su lugar clandestino de encuentro, Liliana encuentra la foto de su rostro en la primera plana de diversos periódicos, entre ellos El Día, cuyos titulares expresan: “*Desbaratan nuevo grupo subversivo*” y “*Cae temible organización terrorista*”. A su vez, el Comunicado N° 1307 de las Fuerzas Conjuntas se difunde por televisión, da la noticia del operativo y pide la captura nacional de Liliana junto a otros compañeros del grupo, entre los que se menciona el nombre de la directora del filme, María del Carmen Rodríguez. Los datos proporcionados por el comando militar detallan el aspecto físico de las mujeres, así como su dirección, profesión y estudios realizados; en la escena posterior, Liliana finalmente es secuestrada.

Mientras tanto, el relato de *La noche de 12 años* se retrotrae a la detención de Fernández Huidobro en la casa del escribano y periodista Luis Martirena, asesinado por los militares junto a su esposa Ivette Giménez en 1972. En los minutos previos, la radio informa que el MLN-T

²⁸ De hecho, sobre el final del filme Rosencof y Alzamora vuelven a encontrarse, donde este último le comunica que se comprometió con la mujer a la que Rosencof le escribía las cartas de amor.

asesinó a varios integrantes del Escuadrón de la Muerte, entre los que se encontraba Armando Acosta y Lara, subsecretario del Ministerio del Interior y cabecilla central del Escuadrón. Martirena expresa que la noticia es una declaración de guerra, por lo que Fernández Huidobro le pide que apague la radio; acto seguido, los militares arriban a la casa, asesinan a Martirena y Giménez, y apresan a Fernández Huidobro y David Cámpora, también integrante del MLN-T.

Por medio del accionar de los distintos aparatos del Estado, la violencia institucional es un poder hegemónico que «se caracteriza por una combinación de la fuerza y el consenso que se equilibran sin que las fuerzas superen demasiado al consenso sino que más bien aparezca apoyada por el consenso de la mayoría» (Gramsci, 1981, p. 124). *Migas de pan* y *La noche de 12 años* exhiben una compleja visión del pasado político uruguayo a través de prácticas verticales y horizontales de violencia represiva o simbólica, en ámbitos públicos y también privados.

Desde el dramático retrato de sus protagonistas, en ambas realizaciones la violencia aparece en el terreno de lo material y lo ideológico, acrecienta diferencias a nivel social y visibiliza la responsabilidad del Estado frente a dichas prácticas. Como menciona el propio Brechner (2019), es importante comprender que el problema surge cuando en el presente se intentan arreglar cuentas que no se pueden arreglar salvo por la aceptación del pasado. Allí, surge la importancia de diversos discursos de la actualidad que entienden que la violencia de la dictadura cívico-militar es una práctica extendida que llegó a impregnar, incluso, las esferas más íntimas y privadas de la sociedad.

Aceptar el pasado para repensarlo y brindar nuevas miradas sobre el mismo, reconoce a la memoria como un intrincado proceso de reconstrucción y reflexión colectiva, es el punto de partida de ambas películas para enriquecer el debate sobre el pasado reciente. Los filmes de Rodríguez y Brechner son un ejemplo de representación de la violencia institucional a nivel material y simbólico debido a que configuran un mapa complejo de la represión, la censura y la tortura practicada por la dictadura en días oscuros de la historia política uruguaya.

CAPÍTULO 7. *POLVO NUESTRO QUE ESTÁS EN LOS CIELOS Y ZANAHORIA:* MIRADAS PERIFÉRICAS SOBRE LA DICTADURA

Similar al anterior, en este capítulo se realiza el análisis comparativo entre las secuencias seleccionadas de *Polvo nuestro que estás en los cielos* y *Zanahoria*. En primer lugar, se introduce a los filmes desde un punto de vista narrativo y se describen sus contextos de producción y circulación. Posteriormente, se explica el criterio de selección de las secuencias, las cuales poseen distintos recursos cinematográficos en cuanto a la representación de la violencia institucional de la dictadura uruguaya. El análisis se realiza a través de los tres niveles de análisis discursivo: descripción, interpretación y explicación, con base en un enfoque sociosemiótico.

7.1. Introducción

A modo de recapitulación, *Polvo nuestro que estás en los cielos*²⁹ es una película dirigida por la realizadora Beatriz Flores Silva, quien también oficia de autora del guión, cuyo estreno en salas cinematográficas comerciales del Uruguay tuvo lugar el 2 de mayo de 2008. El filme es una coproducción entre Uruguay, Bélgica y Cuba, y cuenta con la producción de Hubert Toint a través de las casas productoras BFS Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Ladoizquierdo, Saga Film, Umedia y uFilm.

La obra se ambienta durante el Uruguay del período 1966-1973 y sigue la vida de la pequeña Masángeles, quien tras el fallecimiento de su madre debe vivir con su padre, el influyente político nacional Aurelio Saavedra, del cual es hija por fuera del matrimonio. Durante sus años de estadía en la casa Saavedra, Masángeles conocerá las excentricidades de sus familiares, acomodados en las altas esferas políticas de la sociedad uruguaya, a excepción de Santiago, hijo legítimo de Aurelio con el que la joven entablará una relación afectivo-amorosa en su adolescencia.

En una exhibición de situaciones tragicómicas y absurdas vividas por la propia familia Saavedra, donde Masángeles transita parte de su infancia y adolescencia, el filme también remite a un contexto problemático de la historia reciente nacional. Mientras que se observan las vivencias del micromundo familiar de los Saavedra, el país lentamente transita por un proceso de

²⁹ Beatriz Flores Silva (n. 1959), directora, productora y guionista uruguaya. Entre sus trabajos previos se encuentran los largometrajes *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) y *En la puta vida* (2001).

crisis institucional que afecta los privilegios de las clases burguesas y las necesidades de los sectores sociales más necesitados. En este sentido, el filme hace alusión a hechos complejos de los años en los que se sitúa, que incluye la implementación de las Medidas prontas de seguridad, la desestabilización de las instituciones políticas, el terrorismo de Estado, el avance de la guerrilla tupamara y el golpe de Estado cívico-militar.

Polvo nuestro que estás en los cielos, que contó con apoyos de un fondo departamental además de participar en el Programa Ibermedia, es también la primera película uruguaya de ficción sobre la dictadura en estrenarse en salas cinematográficas comerciales del país. Su estreno tuvo lugar el mismo año de creación de la Ley N° 18284, por lo que se debe tener en cuenta que la obra se realizó y estrenó sin la existencia institucional del ICAU. Actualmente, el filme no se encuentra disponible en plataformas digitales de streaming o de alquiler para su visionado.

Con respecto a *Zanahoria*³⁰, es una película dirigida por el realizador Enrique Buchichio, quien también es el encargado del guión. Estrenada el 11 de setiembre de 2014 en salas cinematográficas comerciales del Uruguay, el filme es una coproducción entre Uruguay y Argentina, producida por Carolina Álvarez y Natacha López a través de las casas productoras Lavorágine Films y Lagarto Cine.

Basado en un caso real, y contextualizado en los días previos a las elecciones presidenciales del año 2004, el filme relata el trabajo de investigación realizado por Alfredo García y Jorge Lauro, dos periodistas del Semanario Voces, cuando son contactados por Walter, un misterioso informante que perteneció al Ejército y que supuestamente posee información confidencial sobre crímenes y delitos de lesa humanidad ocurridos durante la dictadura cívico-militar. Entre los datos que posee Walter, se encuentran los vinculados a la Operación Zanahoria, una estrategia de encubrimiento realizada por militares sobre el fin de la dictadura, que consistió en el desenterramiento de restos óseos de las víctimas del régimen para enterrarlos en lugares dispersos. De esta manera, la ubicación de los restos humanos no es detectable geográficamente, lo que imposibilita su hallazgo.

A medida que los encuentros clandestinos entre los periodistas y Walter avanzan, el vertiginoso contexto de las elecciones presidenciales, el riesgo en su propia seguridad y la paranoia social se agudizan para los involucrados. Tras sendos incumplimientos de Walter en brindar su información, finalmente Alfredo y Jorge descubren que su informante es un impostor

³⁰ Enrique Buchichio (n. 1973), director y guionista de cine uruguayo. Sus trabajos previos fueron los cortometrajes *En la plaza* (2004) y *Noche fría* (2007), y su primer largometraje: *El cuarto de Leo* (2009).

que busca rédito propio, y que ya había hecho el mismo operativo con otros periodistas y con algunos familiares de detenidos desaparecidos. Sobre el final de la película, Alfredo y Jorge publican la crónica detallada del caso en su semanario, aunque con respecto a la información presentada por Walter, nunca se comprueba su carácter veraz.

Zanahoria es, junto a *Paisito*, *Matar a todos* y *Migas de pan*, una de las películas de ficción que se ambientan en tiempos posteriores a los años centrales de la dictadura y establece un relato sobre el pasado reciente en el presente democrático. El filme contó con el apoyo del Programa Ibermedia, y como se mencionó previamente, obtuvo fondos a nivel departamental otorgados por la Intendencia de Montevideo. Se encuentra disponible para su visionado online en el sitio Retina Latina, plataforma digital de cine latinoamericano de acceso público y gratuito para los ciudadanos de América Latina y el Caribe.

La secuencia seleccionada de *Polvo nuestro que estás en los cielos* refiere a la discusión que mantiene Aurelio Saavedra con su hijo, Santiago, luego de que el primero termine un entrenamiento de esgrima. Con la crisis institucional del país de trasfondo, mientras que Aurelio defiende y aboga su importancia como figura política, Santiago expresa que tiene una actitud demagógica frente a los problemas sociales y acusa a su padre de preocuparse únicamente por su situación personal. En la discusión también se encuentran presentes Masángeles, Winston, quien es el mayordomo del hogar, y Panetti, obrero que realiza refacciones en la mansión.

Con respecto a *Zanahoria*, la secuencia seleccionada concierne al primer encuentro que los periodistas Alfredo y Jorge poseen con Walter, el misterioso contacto que expresa tener información confidencial sobre la dictadura. El encuentro se suscita en las afueras de la ciudad de Montevideo, en un operativo totalmente secreto y clandestino, en el que Walter finalmente se hace presente en el lugar y le comenta a ambos sobre el supuesto contenido de su material. A su vez, el informante le advierte a los periodistas acerca del contexto de control y el seguimiento que algunos sectores de la sociedad, preocupados por ocultar la verdad sobre los delitos de lesa humanidad, realizan en pleno contexto democrático, contra la libertad de expresión.

Las secuencias fueron seleccionadas para un análisis comparativo, en primera instancia, debido a que cuentan con la presencia de personajes que llevan el hilo conductor del relato de ambas películas. En segundo lugar, las dos secuencias son un ejemplo de reproducción de la violencia institucional en un sentido simbólico, en donde los actos violentos del Estado aparecen de manera sugerente por medio de dos instituciones centrales y poco estudiadas en el cine uruguayo de ficción: la familia y los medios de comunicación. Por último, las secuencias se

contextualiza en períodos históricos-temporales que permiten observar instancias discursivas periféricas a los principales años del régimen, tanto en sus instantes de convulsión social previa como en una coyuntura plenamente democrática.

7.2. Análisis descriptivo

7.2.1. Nivel compositivo

En las secuencias de ambos filmes, existe una clara diferencia en cuanto a la centralidad y el equilibrio de la imagen: *Zanahoria* posee 46 planos equilibrados y composicionalmente centralizados, dentro de un total de 57 imágenes, mientras que en *Polvo nuestro que estás en los cielos* únicamente 31, de un total de 62 planos, poseen dicho estilo. Esto se debe a la naturaleza narrativa de cada filme: en la obra de Buchichio, el primer encuentro de los protagonistas del filme —Alfredo y Jorge— con un nuevo personaje —Walter— debe ser presentado de forma clara al espectador. En el caso de la secuencia de Flores Silva, está presente la fuerte discusión de la familia Saavedra donde los planos tienden al desequilibrio debido a la situación de conflicto.

En los primeros 24 planos de la secuencia de *Zanahoria*, las imágenes sitúan de forma concisa la ubicación espacial de Alfredo y Jorge —planos 1-13— la llegada de Walter —planos 14-15— y la interacción Alfredo-Walter con Jorge como testigo —planos 16-24—. La secuencia transcurre en el primer cuarto de hora del filme, donde los protagonistas offician de guía narrativa: al igual que el espectador, no conocen el destino ni las consecuencias de su viaje.

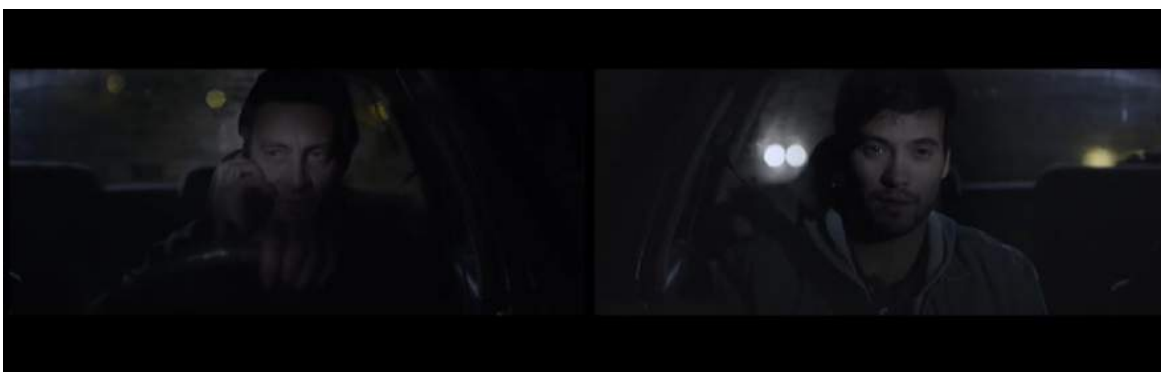


Figura 21. Planos 3 y 4 de *Zanahoria*.

Aunque se mantienen intrigas narrativas, como conocer hacia donde se dirigen los periodistas o resolver el paradero del informante, ninguno de los planos mencionados se encuentra en desequilibrio. Cuando Walter finalmente entra en escena, si bien su rostro es tapado por la iluminación del automóvil —plano 14—, su aparición entre sombras igualmente

respetar el equilibrio de la imagen. Ya dentro del vehículo, el plano 16 rápidamente polariza a los personajes —Walter queda en el centro, mientras que Alfredo y Jorge se posicionan en los laterales— aunque sin perder en ningún momento el equilibrio visual.



Figura 22. Plano 14 e inicio del plano 16 de *Zanahoria*.

La situación en *Polvo nuestro que estás en los cielos* referida al equilibrio de la imagen es distinta: 32 planos —más de la mitad de los presentes en la secuencia—, exhiben una polarización entre los personajes desde la discusión entre Aurelio y Santiago por la situación sociopolítica del país. Un conflicto del que otros familiares, como Masángeles, y los trabajadores del hogar, como el mayordomo Winston y el obrero Panetti, también son testigos.

A medida que avanza el enfrentamiento, el equilibrio y composicional se sustituye por la desestabilización. Ejemplo de ello es el uso del plano/contraplano, donde se observa un primer plano de personaje que contiene un segundo personaje, generalmente de espaldas; esto queda expuesto en los planos 5-9 con una copresencia de personajes ideológicamente opuestos: Santiago-Aurelio —planos 5 y 7-8— y Masángeles-Aurelio —planos 6 y 9—.



Figura 23. Planos 7 y 8 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

De esta forma, se ilustra la disputa entre ideologías polarizadas en el momento que Aurelio es visualmente antagonizado por Santiago y Masángeles dentro del mismo plano. Posteriormente, se ve que el plano/contraplano entre Aurelio y Santiago tiende a repetirse en

16 planos restantes; a su vez, las intervenciones de Masángeles resultan importantes para la polarización, ya que modera la conversación en el plano 46 de Aurelio y Santiago, y es la figura central del plano 52, como figura intermediaria del conflicto.

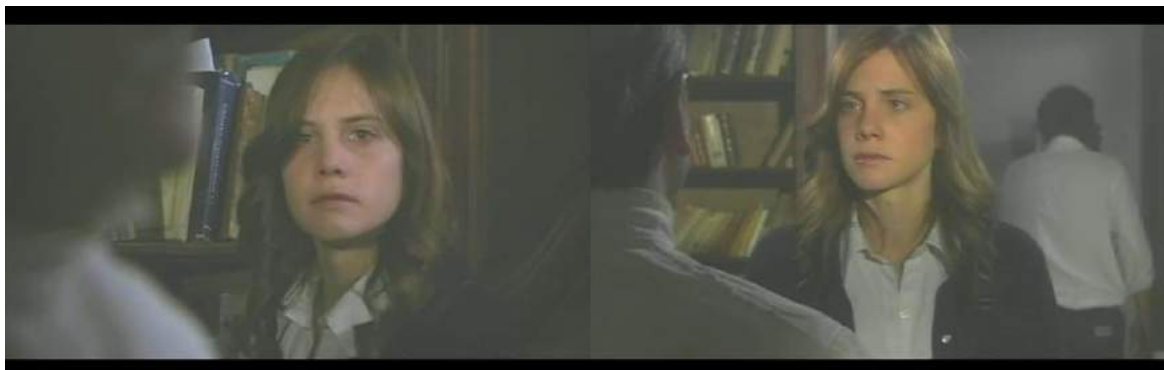


Figura 24. Planos 46 y 52 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

Más allá de la cuestión compositiva, ambas secuencias colocan personajes con un papel narrativamente importante: Walter es el informante articulador que buscan Alfredo y Jorge, mientras que Masángeles es la voz joven y apaciguadora del conflicto ideológicamente radical. Estas características de Walter y Masángeles serán mantenidas a lo largo de sus respectivos filmes: el primero será el causante de las idas y venidas en la investigación de los periodistas, mientras que la segunda simbolizará la generación joven que vive y es víctima del cruento presente de la dictadura cívico-militar desde una posición decididamente pacífica.

Lo descripto nos lleva a comprender que la secuencia de *Zanahoria* no exhibe personajes antagonistas, puesto que Alfredo y Jorge necesitan de la ayuda de Walter para develar la información secreta sobre la dictadura. Distinto es el caso en *Polvo nuestro que estás en los cielos*, donde claramente Aurelio y Santiago antagonizan en varios aspectos de su discusión, convirtiéndose en figuras radicalmente opuestas más allá de su propia condición familiar.

Si bien en *Zanahoria* la polarización entre los personajes involucra mayormente a Jorge, Walter y Alfredo, los dos últimos poseen un contrapunto particular en los planos 23 y 36, en el que se observa la incomodidad de Alfredo ante la actitud paranoica de Walter³¹, traducida también en el silencio absoluto de Jorge, quien pasa de realizar comentarios irónicos previo al encuentro —*¿No es un poco exagerada toda esta comitiva?*— a sostener una posición absolutamente reservada frente a Walter. Por otra parte, *Polvo nuestro que estás en los cielos*

³¹ Se recuerda que, a lo largo de la película, la relación entre Walter y Alfredo termina mucho más distante que la entablada entre Walter y Jorge, quienes construyen un vínculo cada vez más cercano a medida que avanza el relato. Esto queda en evidencia cuando finalmente Jorge se entera que Walter es un impostor, debido a que el quiebre emocional de su personaje es mayor que el acaecido en Alfredo.

destaca la polarización entre personajes en los planos 55, 57, 60 y 62, que contrapone visualmente a Aurelio y Winston.

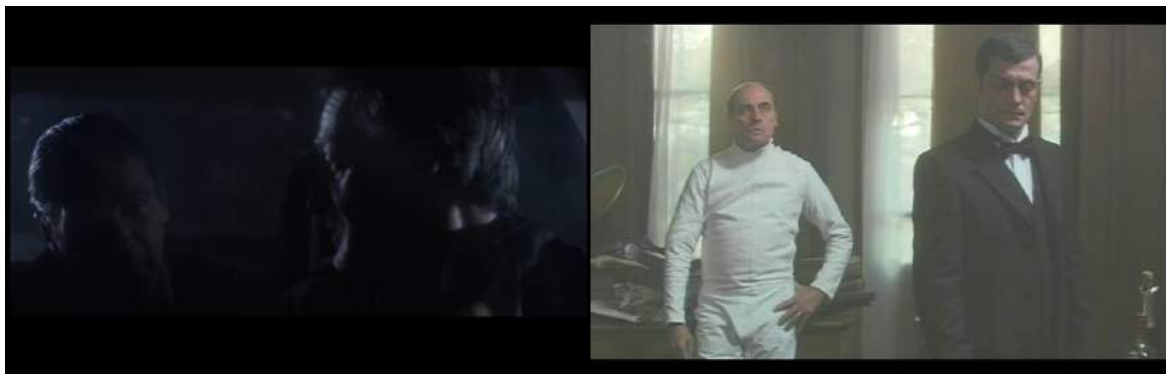


Figura 25. Plano 36 de Zanahoria y plano 62 de Polvo nuestro que estás en los cielos.

Respecto a la polarización entre personajes y espacios, no son tan recurrentes en las secuencias, puesto que existen once planos con estas características en *Zanahoria* y únicamente tres en *Polvo nuestro que estás en los cielos*. Sin embargo, en momentos puntuales le añaden una carga dramática particular, instalándose como huellas visuales del estado anímico de los personajes dentro del relato.

En el filme de Buchichio, son destacables dos momentos que polarizan personajes y espacios. El correspondiente a los planos 41, 43 y 45, donde se observa a un Alfredo sorprendido ante las declaraciones de Walter sobre el contenido del material presentado, y los planos 55-57, cuando Alfredo y Jorge emprenden retorno luego de conocer a su informante. El primer caso exhibe el estupor anímico de Alfredo ante los hechos que Walter describe, mientras que el segundo ejemplo denota la afectación emocional en Alfredo y Jorge —el silencio, la escasez de palabras— tras la información escuchada.



Figura 26. Planos 41 y 55 de Zanahoria.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la polarización entre personajes y espacio vacío se suscita únicamente en tres: 24, 26 y 30. La situación involucra a Aurelio, Santiago y Winston:

cuando este último interviene en la discusión, Santiago protesta por el sentido de sus servicios delante de Aurelio. En los planos 24 y 26 Santiago expresa que Winston es una persona culta, mientras que en el plano 30 Winston se reconoce como mayordomo y no como sirviente; finalmente Aurelio entra en el debate y expresa: “¡No, no! Sos un sirviente y te gusta serlo”.

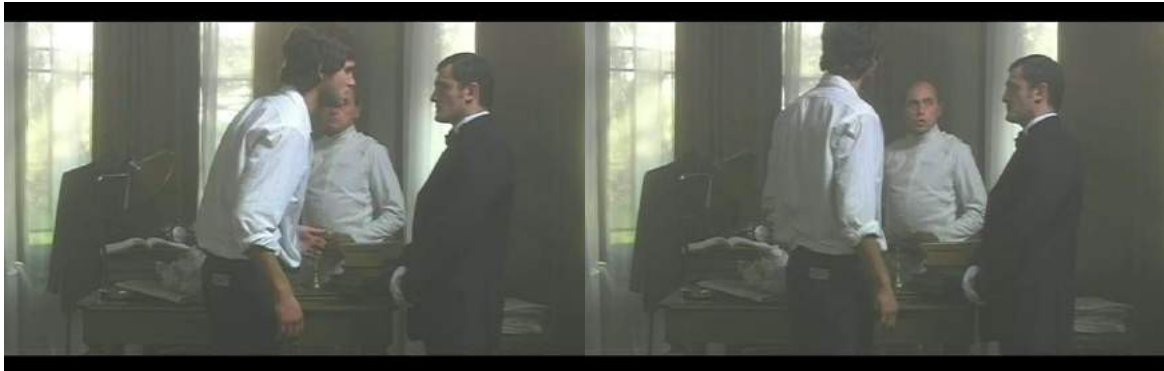


Figura 27. Planos 24 y 30 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

En relación a la prominencia, aparece en siete ocasiones en *Zanahoria* y solo una vez en *Polvo nuestro que estás en los cielos*. En el filme de Buchichio, existe prominencia de objetos cuando el automóvil de Alfredo y Jorge se acerca a cámara —plano 24—, en el momento que Walter le quita las baterías de los celulares a los protagonistas —planos 27 y 29—, y al enseñar su material fotográfico en el plano 35. En este último caso, si bien existe prominencia respecto a la fotografía del militar Ferreiro, quien se encuentra acusado de delitos de lesa humanidad, igualmente no logra mostrarse con claridad su identidad en la imagen.

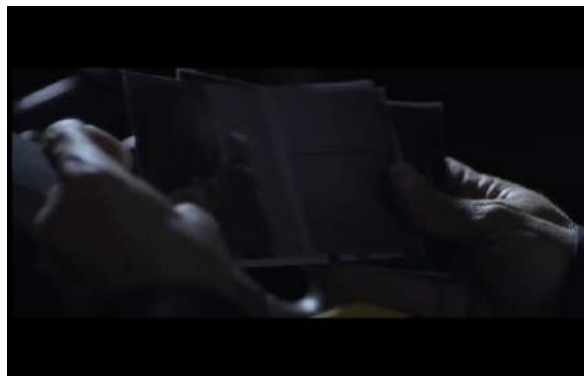


Figura 28. Plano 35 de *Zanahoria*.

En el final de la secuencia de *Zanahoria*, la prominencia de los planos 55-57 acentúa la polarización ya mencionada, donde el respaldo del automóvil desequilibra la composición de la imagen en ambos personajes. Con respecto a *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el único caso de prominencia existente corresponde al plano 44, cuando Aurelio rompe la maqueta de la casa de Santiago: representa el punto más álgido de la discusión entre los dos personajes, debido

a la actitud iracunda que desarrolla Aurelio tras escuchar los permanentes reclamos de su hijo.

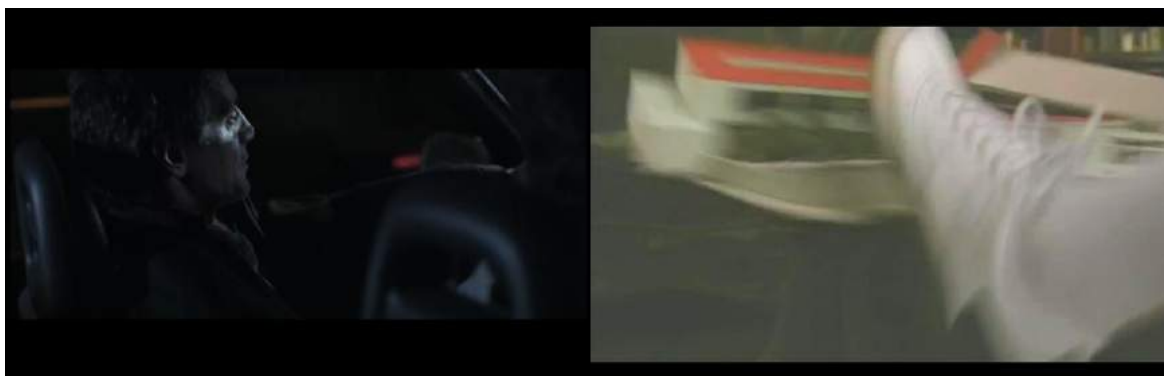


Figura 29. Plano 56 de *Zanahoria* y plano 44 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

Respecto al enmarcamiento, ambos filmes poseen un uso mayoritario: *Zanahoria* lo tiene presente en 41 planos, mientras que *Polvo nuestro que estás en los cielos* lo exhibe en 45 planos. Sin embargo, lo importante es resaltar algunos momentos donde su ausencia evidencia algunas particularidades: en el caso del filme de Buchichio, para continuar la intriga narrativa, y en el filme de Flores Silva, para explicitar voces marginalizadas.

Zanahoria excluye el enmarcamiento a través del personaje de Walter. En quince ocasiones su voz aparece en el plano, pero no así su rostro, por lo que su figura como interlocutor no es visible. Esto se ejemplifica en la mayor parte del diálogo entre Walter y Alfredo, donde escuchamos la voz del primero en Voice Over y los planos únicamente se intercambian entre los rostros de Alfredo y Jorge. Otro ejemplo son los planos finales de la secuencia, donde se escuchan indicaciones de seguridad realizadas por Walter en voz en off.

El encargado de brindar la información confidencial aparece invisibilizado en algunos planos, en ocasiones apenas oímos su voz y aparece entre sombras a nivel de iluminación. Mediante diálogos entrecortados, silencios y juegos de miradas, la información de algunos planos queda incompleta en línea con la propia personalidad de Walter: evasiva, escurridiza, recóndita. Características asimiladas a esa verdad buscada por Alfredo y Jorge sobre el pasado reciente, y que se encuentra invisible y ocultada por diversos sectores de la sociedad.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la falta de enmarcamiento sucede en planos que involucran a Masángeles y Winston, personajes con pocas líneas de diálogo, y Panetti, que no posee parlamento. En ocho ocasiones, Masángeles está presente en el plano mientras que los parlamentos de Aurelio y Santiago figuran en Voice Over. Lo mismo sucede en los planos de Panetti: en dos oportunidades —planos 25 y 35— se escuchan las voces de Aurelio y Santiago,

al igual que en el plano 58 con la intervención de Masángeles. Por otra parte, en el momento que Masángeles finaliza la discusión y elogia los servicios de Winston —planos 55 y 58— su voz también aparece en Voice Over en el plano de dicho personaje.



Figura 30. Plano 30 de *Zanahoria* y plano 58 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

La falta de enmarcamiento demuestra que las voces de determinados personajes son invisibilizadas o habladas por otros personajes. En el caso de Masángeles, al inicio de la secuencia se encuentra silenciada por Santiago y Aurelio. Cuando ella interviene, su voz también se escucha en los planos de los marginados Winston y Panetti. Limitándose a cumplir funciones laborales, los personajes socialmente más débiles no defienden sus derechos, pero obtienen voz mediante el parlamento de Masángeles, quien encomia el trabajo de Winston y posee respetuosas palabras hacia el desempeño laboral de las clases sociales bajas.

7.2.2. Nivel representacional

En relación al nivel representacional, todas las imágenes de la secuencia de *Polvo nuestro que estás en los cielos* son narrativas, puesto que se genera una situación de conflicto entre los personajes con acciones que avanzan la narración. No se recurre a imágenes de carácter simbólico ya que la escena centra su atención en la radical diferenciación ideológica entre Aurelio y Santiago, con la figura mediadora de Masángeles. Las imágenes simbólicas están presentes en otras secuencias del filme al fusionar elementos dramáticos con situaciones de carácter absurdo. Volveremos sobre este punto en el segundo nivel de análisis.

En *Zanahoria* sucede una situación similar, ya que 56 de los 57 planos de la secuencia son imágenes narrativas. La única imagen simbólica es el ya mencionado plano 35, que exhibe la supuesta fotografía de Ferreiro de la que Alfredo reclama corroborar su autenticidad, ya que no se ve la figura del militar con la suficiente nitidez para considerar que dicha imagen es una prueba de su vinculación con la dictadura. Se considera que el plano mencionado es de carácter simbólico puesto que el espectador debe interpretar la veracidad de una representación exhibida

circunstancialmente, la fotografía, dentro de una representación mayor: el filme. La lectura de la imagen es simbólica porque se realiza desde un doble nivel de sentido: la imagen fotográfica se encuentra contenida en otra distinta, correspondiente al plano cinematográfico del filme.

El eje narrativo de la secuencia radica en tres factores centrales: conocer la identidad del informante, verificar la veracidad de su información y sus objetivos, y comprobar que el encuentro no implica riesgo alguno para Alfredo o Jorge. Cada factor mencionado tiene a Walter como eje principal, en tanto es un personaje desconocido y amenazante, con supuesta información valiosa para avanzar el relato, el cual finalmente traiciona la confianza de Jorge y Alfredo por la falta ética de utilización de información falsa.

Respecto al personaje de Walter, el realizador del filme expresa: «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» (Buchichio, 2014a). Walter es un personaje construido desde la complejidad psicológica de sus propias acciones, principalmente por el hecho de que sus verdaderas intenciones no se revelan hasta el final del filme además de que, en términos identitarios, no se conocen datos concretos o verificables de una vida personal fidedigna.

En cuanto a Alfredo y Jorge, son personajes que tienen permanente acciones cruciales para el relato. En la secuencia, mantienen la postura de hallar la verdad desde lo periodístico integrándose a un Walter que también persigue el mismo objetivo de búsqueda de información sobre la dictadura. Más allá de que a último momento el accionar del informante se afilie a una condición antagonista, e independiente de las permanentes dudas que genera la veracidad del testimonio de Walter, no existe entre los tres protagonistas una situación radical de conflicto.

Diferente es la situación en *Polvo nuestro que estás en los cielos*, ya que Aurelio y Santiago tienen concepciones distintas sobre el rol del Estado para prevenir las necesidades sociales de un país cercano a la dictadura. Mientras que Aurelio entiende que el país no necesita revueltas sociales, ya que los problemas pueden ser solucionados desde su rol como político, Santiago critica a la casta política porque restan importancia a los problemas sociales del país.

Los ya mencionados planos 7 al 9 explicitan dicha dicotomía, cuando Santiago expresa: “*De lo único que sabes hablar es del poder. Te importa un carajo los problemas sociales reales del pueblo*”, a lo que Aurelio responde: “*El pueblo no quiere caos, Santiago. Quiere gente en quien confiar*”. De este modo, se ilustran dos posiciones también presentes en la sociedad

uruguaya: aquellos sectores sociales que entienden la lucha social como agente de cambio, y los sectores que consideran a la política democrática como un espacio capaz de generar referentes de paz en la sociedad. Esta última postura, mantenida por Aurelio, es criticada fervientemente por su hijo, quien ridiculiza el rol de su padre como jefe político del país.

En el plano de apertura de la escena, al ver que Aurelio está en un entrenamiento de esgrima, Santiago expresa: *“Papá, sos patético. Todo esto que haces me parece ridículo (...) ¿de qué honor me hablas? Si en tu partido son todos corruptos”*. Se muestra que Aurelio dedica su tiempo libre a actividades que exclusivamente sacian su ocio personal, un comportamiento de personaje construido específicamente por su propia directora: «Surgió la idea de hacer una película sobre personajes épicos, los personajes que están centrados en sus propias metas, que luchan tanto que no se dan cuenta lo que tienen alrededor» (Flores Silva, 2008). Aurelio representa al líder político preocupado por sus aspiraciones personales por encima de generar acciones políticas para solucionar los problemas del país.

En el otro extremo, Santiago aparece como un joven interesado por los problemas sociales del país y sumamente crítico con la labor política de su padre. Esto queda demostrado en los planos 35-39, donde Santiago expresa: *“Vos y tus amigos gobernantes viven en el pasado. Y si no saben enfrentar los desafíos del presente están condenados a desaparecer. Ya está escrito. Y ni siquiera se dan cuenta”*. De esta forma, Santiago es un personaje con conciencia social y radicalmente opuesto a la demagogia política de su padre.

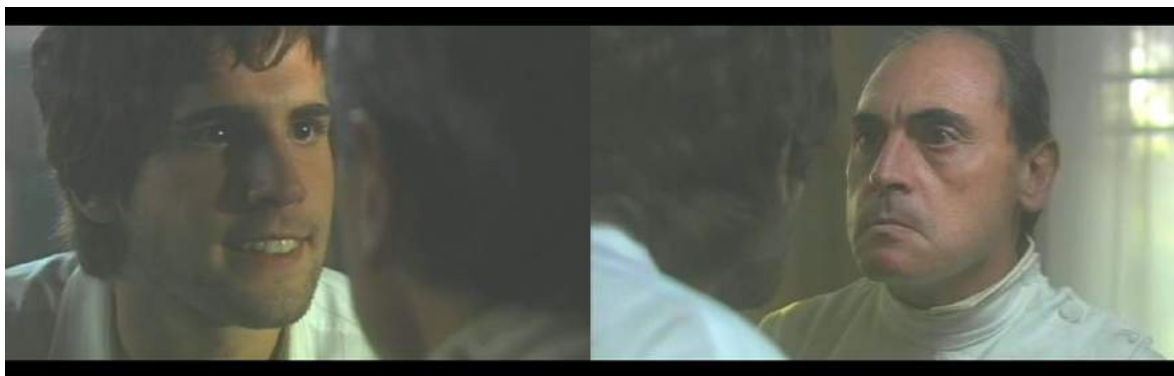


Figura 31. Planos 36 y 37 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

En el momento que Aurelio patear la maqueta de Santiago y éste último amenaza con golpear a su padre, la violencia contenida de los personajes traslada el virulento estado de situación de una sociedad en los preámbulos de la dictadura. Como se comentó anteriormente, esta brecha opone el pensamiento de Santiago, decidido a la lucha civil desde su condición de idealista revolucionario, y Aurelio, gobernante que prefiere no realizar acciones que impliquen

un riesgo político para su cargo.

Una situación similar sucede en el final de la secuencia de *Zanahoria*, cuando Walter advierte a Alfredo y Jorge en los planos 50-52: “*No hablen con nadie. Ni siquiera con su familia. Van a tener que aprender a mirar a su alrededor*”. La línea de diálogo evidencia que algunos mecanismos de violencia institucional generadas en dictadura siguen presentes inclusive en el ámbito democrático. Por este motivo, el filme indica que la violencia dictatorial sigue disgregándose en las sociedades democráticas, aunque de una forma sutil y dispersa.



Figura 32. Planos 50 y 51 de Zanahoria.

Tanto *Polvo nuestro que estás en los cielos* como *Zanahoria* dejan en claro que la dictadura no fue un proceso exclusivamente perpetrado por militares, sino que también tuvo un fuerte componente de participación civil. Esto implica que la violencia institucional es reproducida por sectores de la sociedad que no integran mandos militares pero que civilmente apoyan su discurso; esta mirada sobre el pasado reciente problematiza también el rol que tuvo la sociedad en relación a la dictadura desde acciones cómplices que, voluntaria o involuntariamente, afectaron la calidad democrática del país.

En el filme de Flores Silva, la complicidad civil se observa en la transformación que tiene el mayordomo Winston, que pasa de servir en la casa Saavedra a integrar las filas del ejército sobre el final de la película. En el caso de la obra de Buchichio, se observan las consecuencias de las acciones de Walter, quien pasa de ser fuente de información confidencial a transformarse en un obstáculo hacia la verdad. Ambos ejemplos muestran el accionar de civiles que reproducen violencia desde su posición estrictamente anónima en la sociedad.

7.2.3. Nivel interactivo

Centrándonos en el nivel interactivo, la secuencia del filme de Buchichio tiene un total

de 43 planos que mantienen una distancia cercana con el espectador, mientras que apenas nueve tienen una distancia lejana y seis una distancia media. En el caso de la película de Flores Silva, su escena posee un total de 42 planos que tienen una distancia cercana con su espectador y 20 que adquieren una distancia media, junto a un único plano que se halla en distancia lejana.

En relación a aquellos planos con distancia lejana hacia el espectador, *Zanahoria* los utiliza a modo de contextualización espacial, como son los planos 2, 7, 8, 10, 11, 24-25 y 53. Todos estos planos ubican geográficamente a Alfredo y Jorge en los accesos de la ciudad de Pando, tanto al inicio como al final de la escena, con motivo de referenciar espacialmente en cual lugar concretarán el encuentro con Walter.



Figura 33. Planos 25 y 53 de *Zanahoria*.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el único plano que mantiene una distancia lejana con el espectador es el 21, cuando Winston ingresa en medio de la discusión entre Santiago y Aurelio. La distancia lejana no posee importante relevancia para el desarrollo de la secuencia, pero si existe una fuerte presencia de planos con distancia media hacia el espectador, ya que todos los personajes en algún momento de la secuencia figuran desde dicha. A modo de ejemplo, la distancia es utilizada para abrir los planos y descontracturar la tensión de la pelea entre Aurelio y Santiago —planos 52-63—, que evidencia la resolución del conflicto.

Zanahoria, en cambio, no realiza un uso constante de planos con distancia media, ya que únicamente posee seis ejemplos. Mientras que cinco planos —16, 26, 28, 31 y 33— exhiben la misma situación entre Alfredo, Jorge y Walter dentro del vehículo, destaca el ya mencionado plano 14: se ve por primera vez a Walter en el medio de la lúgubre ruta. De esta manera, la presentación de Walter utiliza un plano que ofrece una distancia posicionada entre la sorpresa y el misterio, en paralelo también a sus propios rasgos como personaje.

En los planos con una distancia cercana hacia el espectador, ambas secuencias lo utilizan

como recurso central, con 52 ejemplos en el filme de Flores Silva y 43 en el de Buchichio. En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la distancia cercana se justifica por la tensión de la disputa entre Aurelio y Santiago. Los personajes aparecen con cercanía en la composición visual para explotar la intensidad dramática de la discusión y tienen su punto álgido en los planos 45 y 48, cuando Santiago amenaza con golpear a su padre, en la que los rostros de los personajes se encuentran en clara prominencia visual.



Figura 34. Planos 45 y 48 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

También en esta opción una violencia simbólica expresada en la subversión del orden establecido ya que el hecho de que no se respeten la jerarquía en la relación entre los roles de padre e hijo esperados en un contexto tradicional subvierte el status quo. Es decir, la escena manifiesta una violencia material a través de la lucha física entre los personajes y una violencia evocada simbólicamente en la que la jerarquía social que asigna más poder a los adultos y padres es cuestionada.

La distancia cercana de los planos en *Zanahoria* no evidencia tanto un conflicto, sino más bien la representación de peligro inminente. Ejemplo de ello son los planos 45-50, donde la misteriosa conversación se divide en dos planos para Walter, dos para Alfredo y dos para Jorge, todos en un valor cercano. El espacio reducido, el desconocimiento de los fines de Walter y la desesperación de los periodistas por verificar la información hacen que la distancia con el espectador mantenga la tensión ante una situación potencialmente peligrosa.

En ambas secuencias, la distancia cercana con el espectador se constata por la fuerte presencia de primeros planos. En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, 41 de la escena se adscriben a dicho valor, mientras que *Zanahoria* los utiliza en 39 planos. Además, el filme de Buchichio recurre a siete primerísimos primeros planos para reforzar la distancia con el espectador, valor de plano que no utilizado interactivamente por Flores Silva en su secuencia.

Los primeros planos transmiten cercanía y sensibilidad con el espectador, ya que la

acción se desarrolla de forma próxima en ambas películas: mediante la tensión en la discusión de Aurelio y Santiago en el filme de Flores Silva, y a través de la incertidumbre del operativo de Alfredo y Jorge en la obra de Buchichio. En el primer caso, es destacable el permanente uso del plano/contraplano entre Aurelio y Santiago que también integra primeros planos de Masángeles; en *Zanahoria* también se da el mismo juego, con un permanente choque de primeros planos de Alfredo y primerísimos primeros planos del interpelado Walter³².

Polvo nuestro que estás en los cielos prescinde también de grandes planos generales, debido a que la ubicación espacial donde transcurre la escena es el escenario interior de un despacho. Esto último sucede en *Zanahoria* con respecto a los planos americanos, los cuales no son utilizados por Buchichio puesto que la secuencia transcurre por completo dentro de un vehículo, con los tres personajes que interactúan de manera muy cercana.

En *Zanahoria*, y con motivo de que la secuencia transcurre completamente en exteriores, utiliza un total de cuatro planos generales y siete grandes planos generales. Al trasladarse a una zona incierta de la ciudad de Pando, el gran plano general número 2 exhibe el nombre de la ciudad para contextualizar el inicio del viaje³³, mientras que el gran plano general 8 especifica que el vehículo de Alfredo y Jorge se detiene en el kilómetro 25 de la ruta. En cuanto a los planos generales, es destacable el comentado plano 14, que significa la primera aparición de Walter en el medio del camino transitado por los periodistas.



Figura 35. Plano 2 y final del plano 8 de *Zanahoria*.

Con respecto a los planos medios, su uso es discreto en ambas películas. En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, tres planos medios —25, 52 y 58— corresponden a Panetti, mientras que otros dos planos —el de apertura y el 52— integran a los protagonistas de la

³² El primerísimo primer plano es el único valor en el que el rostro de Walter aparece sin que otro personaje intervenga en la composición.

³³ Curiosamente, la misma ruta deriva hacia el destino de una base aérea militar, tal y como indica el cartel de tránsito ubicado a la derecha del plano 2.

pelea junto a Masángeles, tanto al inicio como al final de la secuencia. En cuanto a *Zanahoria*, los planos medios 16, 26, 28, 31 y 33 siempre muestran a los tres personajes dentro de un mismo encuadre. La armonía en la composición contrasta con la polarización a nivel de personajes: es justamente este contraste el que permite construir el sentido de una violencia que se manifiesta más a nivel interpersonal que directamente en representaciones sobre los acontecimientos.



Figura 36. Plano 52 de *Polvo nuestro que estás en los cielos* y plano 33 de *Zanahoria*.

En relación al plano detalle, su presencia es escasa, con cinco ejemplos en *Zanahoria* y apenas dos en *Polvo nuestro que estás en los cielos*. En la película de Buchichio, su uso es destacable en el ya mencionado plano 35 a los que se le suma otros dos de importancia: el plano 23, que combina un primer plano de Alfredo con un plano detalle de los ojos de Walter desde el retrovisor, junto a los planos 27 y 29, en el que Walter extrae las baterías a los celulares de Alfredo y Jorge ante cualquier tipo de intercepción. En la obra de Flores Silva, el único uso del plano detalle se encuentra en el inicio del plano 10, cuando Santiago agarra la maqueta de la casa, y en el plano 44, donde Aurelio patea la maqueta.



Figura 37. Plano 23 de *Zanahoria* e inicio del plano 10 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

En el uso de la cámara fija, *Zanahoria* la utiliza en 36 oportunidades, mientras que *Polvo nuestro que estás en los cielos* lo hace en 40 ocasiones. Pero en el caso de los movimientos de cámara se da una particularidad: mientras que *Zanahoria* recurre mayormente al travelling por

encima del paneo, con una ventaja de 18 ejemplos del primero a tres del segundo, *Polvo nuestro que estás en los cielos* prefiere el paneo por sobre el travelling, con 21 ejemplos del primero frente a un único ejemplo del segundo. A diferencia de *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, ninguna de las dos secuencias evidencia el uso de cámara en mano.

Respecto al travelling, *Zanahoria* siempre lo utiliza como seguimiento del vehículo de Alfredo y Jorge, en donde la cámara se encuentra en la parte frontal del automóvil tanto al principio y final de la escena, como ejemplifica el plano de apertura y el plano 56 de la secuencia. En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el único plano que utiliza travelling también es el de apertura, donde Aurelio, Santiago y Masángeles entran a la casa Saavedra.



Figura 38. Planos de apertura de *Zanahoria* y *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

En referencia al paneo, *Polvo nuestro que estás en los cielos* lo utiliza en el plano/contraplano de Aurelio y Santiago, donde el plano corta para mantener la tensión de la discusión desde movimientos de seguimiento: los planos 40 y 42 plantean el punto más fuerte de la pelea por sutiles movimientos de cámara que acompañan a los personajes. En *Zanahoria*, el único uso relevante del paneo la presencia del paneo es el plano 10, donde se observa que un segundo vehículo persigue al de Alfredo y Jorge, con un movimiento de cámara que muestra la acción sin revelar mayores detalles narrativos.



Figura 39. Plano 40 de *Polvo nuestro que estás en los cielos* y plano 10 de *Zanahoria*.

En cuanto a la angulación, nos encontramos ante un uso prominente de planos con el tradicional ángulo normal: 53 ejemplos en *Polvo nuestro que estás en los cielos* y 39 en *Zanahoria*. Con relación al ángulo picado, ambas secuencias lo utilizan en planos detalles de objetos inanimados: en el filme de Flores Silva para mostrar la maqueta de Santiago, mientras que en la obra de Buchichio para visualizar la extracción de las baterías y la supuesta fotografía de Ferreiro. En ningún momento se utiliza el ángulo picado para transmitir inferioridad psicológica en personajes, por lo que su uso en las secuencias es meramente instrumental.

Respecto al ángulo contrapicado, *Zanahoria* lo utiliza en 18 ocasiones, frente a las ocho de *Polvo nuestro que estás en los cielos*. El filme de Buchichio usa el contrapicado en varios momentos del diálogo entre Walter y Alfredo, como muestran los planos 37-45, donde Walter aparece en contrapicado por su posición de personaje misterioso y Alfredo lo hace desde su rol de protagonista referente del relato. Ninguno de los personajes aparece subordinado por la posición de la cámara puesto que, como se expresó previamente, la secuencia no los reconoce dentro de la dicotomía protagonista-antagonista.

En cuanto al filme de Flores Silva, utiliza el ángulo contrapicado en tres personajes distintos: Aurelio, Santiago y Panetti. Éste último acumula cuatro planos en contrapicado, pero dada su posición física —se encuentra subido a una escalera de servicio—, el tipo de ángulo es puramente instrumental. Sin embargo, en el intercambio entre Aurelio y Santiago, el primero acumula tres planos con este tipo de angulación, 5, 8 y 48, frente al solitario plano 50 de Santiago. En esta ocasión, el contrapicado delata en la figura de Aurelio un grado de superioridad en conjunción con la ideología dominante en el ámbito familiar, a las que Santiago claramente se opone en inferioridad de condiciones y recursos.

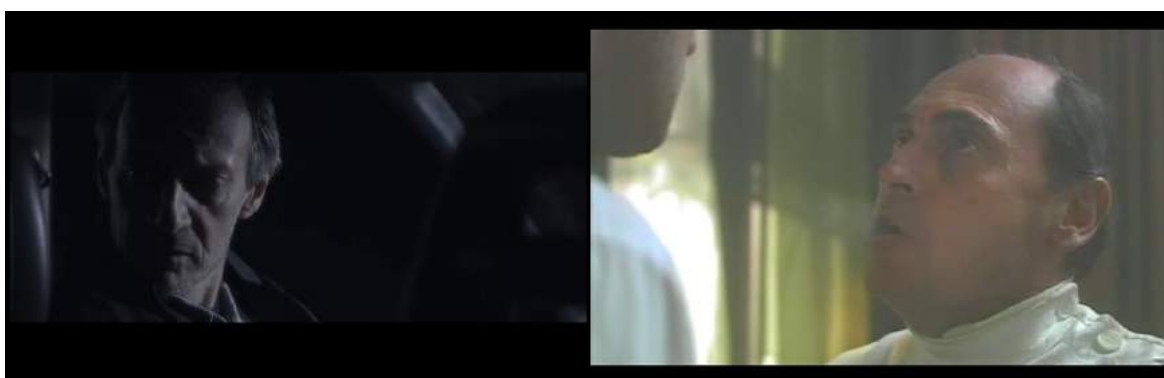


Figura 40. Plano 37 de *Zanahoria* y plano 8 de *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

Finalmente, ambas secuencias presentan un montaje narrativo y lineal, sin reconocerse

instancias de montaje simbólico o expresivo³⁴. Las secuencias avanzan narrativamente, tanto en el conflicto familiar de *Polvo nuestro que estás en los cielos* como en la intriga policiaca desarrollada por *Zanahoria*. En términos generales, las dos películas presentan los hechos narrativos de una linealidad cronológica permanente: el filme de Flores Silva lo hace desde mediados de la década del 60 hasta el día del Golpe de estado en 1973, y el filme de Buchichio desde la previa de las Elecciones presidenciales del año 2004 hasta noviembre de dicho año, con la victoria del Frente Amplio en primera vuelta.

7.3. Análisis interpretativo

7.3.1. Cine y violencia institucional

Ambas secuencias poseen una representación funcional de la violencia a través de la denominada poética de la sustitución, definida como «un sistema de representación en el que la violencia explícita casi nunca aparece en la pantalla» (Zavala, 2012, p. 5). Limitadas por ubicarse en períodos anteriores y posteriores de la dictadura uruguaya, las secuencias muestran la violencia social y del Estado que caracteriza el período pre y post dictatorial, con un cuestionamiento a los límites cronológicos del inicio y fin de la dictadura.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la secuencia seleccionada explicita la idea de que la violencia altera el equilibrio de la vida de los individuos o de una comunidad, donde determinadas jerarquías familiares pueden no ser conscientes de sus propios comportamientos violentos (Bacon, 2015). En una etapa de la historia nacional al borde del estallido social, las figuras antagonistas de Aurelio y Santiago ilustran el reclamo social frente a la inoperancia de la clase política que también combate la censura democrática previa a la dictadura.

En el caso de *Zanahoria*, la secuencia evidencia la falta de justicia transicional en la sociedad uruguaya, donde la verdad de los hechos ocurridos en dictadura sigue sin resolverse. El filme muestra lo que Bacon (2015) entiende como una tensión por parte de inocentes, que sólo puede liberarse mediante el restablecimiento de un justo estado de las cosas que castigue a los perpetradores de violencia. Las prácticas de violencia institucional siguen presentes no solo en la omisión judicial sobre la causa de la dictadura, sino también en la aparente fragilidad

³⁴ En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el montaje expresivo y simbólico se encuentra en otras secuencias, debido a que la película pone en juego un permanente uso del humor absurdo y elementos surrealistas que conviven con la literalidad histórica del relato político. Dichas secuencias no afectan en absoluto el contenido de la escena seleccionada para el análisis desde un punto de vista diegético.

de la estabilidad democrática que poseen los imaginarios colectivos del país.

Como se mencionó previamente, las secuencias no explicitan prácticas de violencia institucional representadas de manera gráfica, como si sucede en *Migas de pan* y *La noche de 12 años*. Sin embargo, ambas obras muestran en distintos períodos históricos a una serie de personajes presionados por sus respectivos contextos políticos, afectados en sus labores cotidianas, y condicionados por el devenir del país, tanto en los instantes previos al ejercicio del poder dictatorial como en la delicada paz política de la vida democrática.

La poética de la sustitución pertenece a los parámetros narrativos del cine clásico, entra en juego para invisibilizar lo que es visible e invita al espectador a imaginar aquello que ya conoce intensificando su valor dramático (Zavala, 2012). En *Zanahoria*, esta poética se visualiza cuando Walter habla del contenido de su material confidencial: no es necesario exhibir las prácticas de violencia descritas por el personaje, que incluyen ejecuciones y videos con sesiones de tortura. A su vez, en ningún momento del filme el contenido es visibilizado, por lo que Buchichio prefiere la representación de la violencia sugerida por lo verbal por encima de una que sea visualizada.

Por otra parte, la secuencia de *Polvo nuestro que estás en los cielos* aplica lo que Zavala (2012) denomina violencia emblemática de la sustitución, donde la violencia es recibida por los objetos en lugar de ser recibida por las personas. El punto conflictivo más alto entre Santiago y Aurelio se da con la patada a la maqueta del primero sin generarse violencia física de forma directa, ni siquiera cuando Santiago amenaza con golpearlo, por lo que el acto de Aurelio sustituye la violencia hacia una persona por el objeto.

La violencia emblemática de la sustitución añade carga simbólica en el objeto, una maqueta que actúa como ejemplo de los problemas sociales debido a que Santiago expresa: “*Estas son cosas que importan, casas para los que no tienen casas. Esto es un trabajo serio*”. Aurelio, desde su posición de autoridad tanto en el hogar como en su rol de referente estatal, violenta materialmente un objeto que simboliza un plan de acción social, lo que evidencia a una clase política que daña cualquier tipo de acción que pueda generar un cambio para los sectores sociales más perjudicados del país.

Por otra parte, ambas películas plantean representaciones con una amplitud estilística baja, que implica que la violencia se sugiere o se sustituye sin la necesidad de elementos puramente gráficos. A su vez, ambas realizaciones hablan de lo que Young (2009) entiende

como el encuentro cinematográfico entre la ley y la violencia, analizable empíricamente por la relación establecida entre las imágenes fílmicas y las realidades sociales.

En el caso del filme de Buchichio, la ley aparece como un elemento difuso, manipulado y desconfiable, que es utilizada para esconder la verdad de los delitos en dictadura y cuya función debe ser develada por el trabajo periodístico confiable y responsable. En la película de Flores Silva, la ley no puede acallar la injusticia existente entre diversos sectores de la sociedad uruguaya, ni tampoco puede resguardar la libertad de pensamiento en un contexto cada vez más conflictivo e ideológicamente violento.

Como expresa Kendrick (2010), la violencia en el cine se entiende como un término elástico, deslizante y flexible, que se desplaza y cambia a lo largo de la historia y las culturas. Por este motivo, *Polvo nuestro que estás en los cielos* y *Zanahoria*, sin necesidad de utilizar elementos gráficos a nivel visual, igualmente se contextualizan en prácticas de violencia. Son películas que hablan de un complejo estado de situación desde dos contextos sociales separados por varias décadas pero que poseen una problemática en común: la inestabilidad de las instituciones garantizadoras de una convivencia democrática nacional.

En la capacidad del cine para unir los problemas sociales y políticos del pasado a la coyuntura actual de la producción cinematográfica uruguaya, el trabajo de la ficción «no presenta un mundo que otros tengan que transformar. Conjuga a supropia manera el mutismo de los hechos y el encadenamiento de las acciones, la razón de lo visible y su mera identidad consigo mismo» (Rancière, 2012, p. 21). En este vínculo dialéctico entre pasado y presente, las dos películas indagan en las consecuencias de la acción del terrorismo de Estado ubicándose por fuera de los principales años del régimen.

Según Armida et al. (2015), en principio «las prácticas asociadas a la violencia institucional son pensadas como prácticas que de forma recurrente están presentes en determinado tipo de contextos y que, perpetradas por determinados agentes públicos conforman violaciones a los derechos humanos» (p. 65). Sin embargo, ¿qué sucede cuando dichas prácticas no necesariamente se inscriben a nivel estrictamente estatal? ¿Qué forma adopta la violencia institucional en un contexto pre o postdictadura, donde todavía existen pautas de convivencia democrática?

Respecto a las prácticas vinculadas a distintas formas de violencia física (Armida et al., 2015), la secuencia de *Polvo nuestro que estás en los cielos* no posee ejemplos en esta categoría,

debido a que la situación de conflicto se suscita por medio de una discusión familiar que nunca materializa violencia de orden material, pero que representa un índice de la violencia social. Más que centrarse en la violencia explícita, la realizadora se focaliza en las historias personales que dan prioridad a lo íntimo, ya que la idea fue transmitir «que uno tiene que permanentemente hacerse la pregunta de qué rol tiene uno que cumplir en el mundo en el que vive y si uno tiene que luchar o simplemente amar» (Flores Silva, 2008).

Esto no quita que la violencia material aparezca en el tramo final de la película, mostrándose luchas armadas de militares y civiles por las calles de Montevideo. Sin embargo, la consideración de dichas escenas es cuestionada no sólo por su carácter ideológico, sino también por dificultades de índole narrativo en cuanto al rol de la ficción. En la entrevista realizada a Rodríguez (2016a), la representación de Flores Silva es problematizada por a la inexistencia histórica de los hechos exhibidos, que además fomentan la Teoría de los dos demonios propia del discurso represor³⁵.

Distinto es el caso de *Zanahoria*, donde la violencia física es recuperada por medio del parlamento verbal del personaje de Walter, quien tanto en la secuencia analizada como en el resto de la película detalla con precisión distintos procedimientos destinados a la tortura física por parte de militares. Por lo tanto, el filme escoge una forma particular de representar la violencia física: por medio de palabras testimoniales sobre ella, y no por medios de imágenes.

El cine es un aparato ideológico productor de imágenes circulantes en la sociedad (Rancière, 2012), por lo que el camino de representación escogido por *Zanahoria* indaga en este proceso a varios niveles. La violencia física no aparece en el filme, pero Walter la testimonia de manera contundente a Alfredo: “*Acá te estoy hablando de documentos que prueban órdenes de ejecución y desaparición. Además, hay tres videocasetes con sesiones de tortura donde se utiliza a los detenidos para el entrenamiento de oficiales*”. Y el personaje añade que posee documentos: “*con información sobre detenidos políticos. Algunos de ellos desaparecidos. Sus historias, su militancia. Hasta el momento de su detención y destino final*”.

Según la clasificación de violencia institucional realizada por Armida et al. (2015), en el testimonio del informante encontramos distintos tipos de violencia física sufrida por los detenidos políticos. En primera instancia por la propia causa de detención, seguramente forzada y aducida por su oposición político-ideológica hacia el régimen dictatorial. Por otra parte,

³⁵ Volveremos sobre este punto en la sección Discusión y conclusiones.

Walter expresa la existencia de órdenes militares de ejecución, desaparición; en su primer encuentro con Alfredo y Jorge, Walter detalla en palabras diversos mecanismos de violencia institucional que posteriormente el cine nacional representó visualmente en *Migas de pan* y *La noche de 12 años*.

Nuevamente se instala el debate sobre que vuelve a una imagen intolerable, si el solo hecho de que cause dolor e indignación o hacerla participe del colectivo para que éste cambie su mirada y apunte hacia la resistencia de lo visible (Rancière, 2010). Frente al contenido explícito de determinados hechos, como pueden ser las sesiones de tortura con los detenidos o las órdenes mortales de ejecución, *Zanahoria* evade su representación visual para seguir las pautas genéricas del thriller y centrarse en el relato oral.

El propio realizador del filme expresa: «Es una historia real que yo manipulo, en el buen sentido de la palabra, para contar una historia en clave cinematográfica no exactamente como sucedió, aunque con una gran atadura sí en relación a lo que realmente pasó» (Buchichio, 2014b). Por lo tanto, la secuencia de *Zanahoria* sí posee una representación de la violencia desde una capa de representación particularmente compleja: en el filme, la violencia institucional es una imagen ausente recuperada por la presencia de la palabra, transformándose en aquello que no se ve pero que necesita expresarse verbalmente.

En relación a las prácticas de violencia institucional desde el orden psicológico (Armida et al., 2015), su representación es sutil en ambas secuencias, aunque adquieren un cariz distinto según el filme. En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la presencia de violencia psicológica resquebraja los vínculos familiares de las clases sociales altas, mientras que en *Zanahoria* la violencia psicológica es perpetrada a través de las constantes y fallidas búsquedas de la verdad sobre el pasado reciente dentro del turbulento contexto electoral a nivel nacional.

Polvo nuestro que estás en los cielos exhibe las consecuencias emocionales de la crisis del país en la aristocrática familia Saavedra, lo que lleva a un quiebre vincular de sus distintos integrantes en sus variadas visiones de la realidad social. Por citar algunos ejemplos: Aurelio y Santiago se enfrentan en su rol padre-hijo por diferencias eminentemente políticas, Masángeles transita su infancia y adolescencia como testigo emocionalmente afectada de la fractura familiar, y Aurora, la esposa de Aurelio, se encuentra cada vez más a merced de su neurosis al notar que sus beneficios políticos-familiares desaparecen con el paso de los años.

La directora expresa: «Me parece que el título muestra bastante el fondo de la película,

la parte trágica de la película que es que el 27 de junio del 73 hubo un país que se hizo polvo» (Flores Silva, 2008), por lo que se comprende que la violencia psicológica puede presentarse sin que las víctimas sean conscientes de su presencia. En el filme, los personajes mencionados se enfrentan a un futuro sociopolítico desde el miedo, la incertidumbre y el lento rompimiento de sus vínculos más cercanos, que los empieza a consumir emocionalmente en distintas etapas de la vida, transformándolos en una generación marcada por el conflicto en sus niveles de existencia más íntimos.

Por su parte, *Zanahoria* indaga en un complejo estado de situación de la vida democrática, debido a que las encuestas de las elecciones presidenciales del 2004 anuncian una victoria del Frente Amplio en primera vuelta, lo que significaría que por primera vez un partido político de izquierda llegue al gobierno nacional. En su agenda política, el Frente Amplio se comprometió a retomar las investigaciones sobre los detenidos desaparecidos de la dictadura; el resultado de las elecciones tiene expectante a las Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en su permanente búsqueda de la verdad, pero también a los agentes represores que pueden verse perjudicados frente a la decisión política del nuevo gobierno.

Como expresa su director, «de alguna manera, la historia me sugería hacerla en clave de thriller, porque se meten en un terreno complicado, donde hay mucho de paranoia y de revivir parte del clima que se vivía a fines de la dictadura» (Buchichio, 2014a). La violencia psicológica en democracia se visibiliza, por un lado, en los familiares de desaparecidos que a lo largo de los años se ven afectados en su incesante búsqueda de verdad y, por otra parte, en la paranoia generalizada de las elecciones nacionales que genera una sensación de inseguridad política en distintos entornos sociales, los medios de comunicación y los partidos políticos. Más allá de que la dictadura finalizó, *Zanahoria* muestra que la violencia institucional opera psicológicamente en nuestros días mediante el miedo generalizado en la sociedad.

Por otra parte, el personaje de Walter también replica violencia psicológica: no como agente represor sino como un impostor que promete información falsa sobre la dictadura. Cuando finalmente la película revela que Walter mintió y realizó sistemáticos fraudes a Alfredo y Jorge, a la par de engañar a los familiares de desaparecidos y otros periodistas, la violencia psicológica también es ejercida por agentes externos a la propia dictadura en búsqueda de rédito personal, cuyas acciones fomentan el ocultamiento de la verdad.

En relación a las prácticas de violencia institucional a nivel sexual, consideramos que las dos secuencias no presentan representaciones. No se exhibe un daño a la sexualidad de los

personajes en las secuencias narrativas, ya sea en un sentido explícito o puramente simbólico. Por este motivo, recordamos que ambas obras fueron estrenadas anteriormente a *Migas de pan*, primera película de ficción que representa discursivamente los delitos sexuales de la dictadura.

Respecto a prácticas de violencia institucional desde lo simbólico, ambas secuencias poseen puntos de conexión. En *Zanahoria*, cuando Walter menciona que tiene en su haber material con filmaciones de sesiones de tortura y ejecución, órdenes de detención forzada y documentos con información completa sobre detenidos desaparecidos, claramente describe una situación en la que existen individuos bajo subordinación de poder frente a grupos represores. En una relación de dominación y desigualdad con los detenidos, la represión utiliza el poder simbólico para reprimir, ejecutar y desaparecer víctimas.

Por otra parte, la secuencia explicita el silencio imperante de determinadas instituciones sociales, ya que se comprende que en contextos post-dictatoriales siempre existió un silencio cómplice de los crímenes que se cometían en total impunidad (Davidovich, 2014). Cuando Walter expresa con total soltura: “*La Comisión para la Paz fue una farsa. Recopiló mucha información que ya se sabía o que estaba suelta*”, expone la inoperancia de determinadas instituciones que actúan bajo un silencio cómplice y reproducen la impunidad de sectores beneficiados por el no-avance de las investigaciones.

Polvo nuestro que estás en los cielos representa la violencia simbólica a través de la desigual posición que Aurelio y Santiago ocupan en su conflicto ideológico. El silencio se rodea de lenguajes adyacentes que entablan un diálogo basado en el respeto y la empatía (Davidovich, 2014), por lo que en la escena se observa una evidente falta de estos factores, debido a la permanente desacreditación que Aurelio realiza del discurso crítico que le plantea su propio hijo.

Cuando Aurelio le expresa a Santiago: “*¿Sabes cuál es tu problema? ¡Que sos un cobarde! (...) No trabajaste un solo día de tu vida*”, lo silencia y subordina en una desigual relación de poder. A su vez, Aurelio permanentemente ostenta su alto cargo político con frases como: “*Yo doy la cara. Yo (...) me bato a duelo. Yo gobierno cada puto día de mi vida*”. De esta manera, la violencia simbólica se reproduce en los roles familiares: quien posee poder político también tiene autoridad en la familia, mientras que el discurso de las nuevas generaciones es continuamente desacreditado y acusado de idealista, marginalizado ante la tradición de una casta política acomodada en el poder institucional.

En relación a los contextos de restricción de autonomía y libertad (Armida et al., 2015) ninguna de las dos secuencias refleja actos de carácter represivo. En cuanto a la presencia de funcionarios públicos reproductores de violencia, en *Zanahoria* no se observa su involucramiento; sin embargo, en *Polvo nuestro que estás en los cielos* Aurelio es un funcionario estatal que reproduce violencia simbólica de una manera distinta a la planteada por Armida et al. (2015). Este punto será profundizado en el nivel explicativo del análisis.

7.3.2. Cine y memoria histórica

En los filmes de Buchichio y Flores Silva se explica la degeneración del contexto político desde la inestabilidad democrática, que curiosamente, se halla vigente en dos períodos que llevan cerca de cuatro décadas de diferencia histórica. Para Didi-Huberman (2004) «la marca histórica de las imágenes no solo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que no consiguen ser legibles hasta una época determinada» (p. 137). La legibilidad de las imágenes sobre la dictadura implica comprender qué propósitos éticos transforman a una imagen cinematográfica en representación de la violencia, el horror y/o lo intolerable, que construye memoria histórica sobre lo traumático.

Ante esta responsabilidad de las imágenes, siempre es importante «reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder» (Jelin, 2002, p. 2). En *Polvo nuestro que estás en los cielos* nos encontramos frente a una instancia discursiva que habla de problemas “puertas hacia adentro” de la sociedad, en la que la intimidad de los vínculos fraterno-familiares termina dañada por disputas ideológicas.

El filme toma diversos aspectos de la vida cotidiana de la época pre-dictatorial desde la utilización del humor absurdo. Como expresa su directora, «es un absurdo que parte de situaciones reales la mayoría de las veces (...) en este caso, en esta película hay también realismo mágico» (Flores Silva, 2008). *Polvo nuestro que estás en los cielos* realiza una sátira de diversos personajes de la alta sociedad atravesados por un contexto histórico que los supera desde situaciones que rozan lo inverosímil y la ironía autorreflexiva propia de dicho humor absurdo. La obra de Flores Silva, si bien realiza cierto abordaje humorístico del contexto histórico, construye memoria al transformarse en la única obra cinematográfica nacional que centra su narrativa en un contexto previo al golpe de Estado.

En cuanto a *Zanahoria*, la reproducción de la violencia institucional no se instala en

ámbitos obvios de la política y la sociedad. La secuencia analizada ilustra de qué manera algunos mecanismos de violencia dictatorial, como el espionaje o la censura a los medios de comunicación, siguen presentes en plena convivencia democrática. Por otra parte, la información brindada por Walter no escatima en detalles que describen el accionar de agentes represores más allá del contexto dictatorial.

A la hora de construir memoria sobre el pasado traumático, «una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2007, s.p.). La búsqueda de verdad en la película, llevada a cabo por la tarea periodística de Alfredo y Jorge, tiene un punto de giro con la llegada de Walter, quien al anunciar que posee nueva información se lo puede identificar como síntoma que interrumpe el saber establecido. Su acción genera un vuelco a las investigaciones realizadas hasta el momento, transformándose de esta forma en un conocimiento que interrumpe el caos.

Sin embargo, *Zanahoria* complejiza este problema a un nuevo nivel: Walter es un impostor que brinda información inverificable, por lo que es el propio discurso en imágenes que plantea la película el que se transforma en síntoma y conocimiento. Síntoma que interrumpe un saber compartido, al revelar que la verdad sobre la dictadura es escondida y malversada por civiles que no tienen vínculo alguno con la causa política; y conocimiento que interrumpe en el caos, pero no para erradicarlo, sino para profundizarlo, ya que la verdad es un hecho caótico e invisibilizado en distintos planos de la sociedad.

En la construcción psicológica de Walter, el director intentó «humanizarlo, no hacer un personaje de una pieza, que tire solo información y que por momentos parece chanta, paranoico, oscuro. No quería que dejara de ser un humano con el que pudieran identificarse en algún punto los personajes» (Buchichio, 2014a). La humanización de Walter añade complejidad al debate sobre el pasado reciente y deja en claro que la memoria también debe ocuparse de aquellos individuos que indirectamente colaboraron con el ocultamiento de la verdad.

Observamos en ambas películas una no-estigmatización de ciertos personajes, un privilegio del tratamiento humano de sus acciones y una comprensión de sus motivaciones personales. El accionar de personajes que aparentemente se presentan como antagonistas, como Aurelio o Walter, en realidad está sujeta al propio contexto que el régimen impone; en el caso de Aurelio, la dictadura atenta contra sus derechos políticos, y con respecto a Walter, es un personaje paranoico con el entorno más allá de su propia condición de impostor.

Del otro lado, Santiago y Masángeles en el filme de Flores Silva, junto a Alfredo y

Jorge en la obra de Buchichio, entablan un diálogo con estas posturas: en el primer caso como una nueva generación que debe enfrentarse a los problemas sociales del país, y en el segundo caso como periodistas afianzados en una búsqueda de la verdad desde la libertad de expresión y la responsabilidad ética. Las secuencias seleccionadas evidencian la búsqueda de un discurso explica las injusticias sociales generadas por el régimen dictatorial, tanto antes como después de su materialización, por lo que desde el lugar de la memoria se busca:

Una relación con un/a «otro/a», que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad, a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que «normaliza». (Jelin, 2002, p. 95). Ambas películas muestran la necesidad de desde un relato social con sentido sobre la dictadura, ya que Santiago en *Polvo nuestro que estás en los cielos* le pide explicaciones a su padre sobre la realidad que vive el país, en la búsqueda de un relato testimonial. Mismo vínculo que se genera entre Alfredo y Walter en *Zanahoria*, en el que el primero busca información del segundo para editar y ordenar lo sucedido durante el régimen, desde aquellas piezas faltantes que normalicen el relato desde el vínculo con alteridades que se presentan como un posible camino a la verdad.

Se tiene en cuenta que la imagen es una huella del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios que no puede, como arte de la memoria, aglutinar» (Didi-Huberman, 2007), por lo que ambas películas se encuentran atravesadas por distintos tiempos históricos. En tanto evento traumático, Buchichio y Flores Silva entienden que la incidencia de la dictadura en la sociedad es un proceso complejo que debe ser releído en distintos códigos — genéricos, narrativos, estéticos— desde el presente.

En este punto, *Zanahoria* y *Polvo nuestro que estás en los cielos* se reconocen como documentos históricos que establecen una puesta en escena social que reorganiza, selecciona y distribuye elementos de lo cotidiano a través de una retraducción imaginaria del conjunto social que remite (Sorlin, 1985). El filme de Flores Silva reorganiza el estallido social de la era pre-dictatorial basándose en la comedia y el humor absurdo, mientras que la obra de Buchichio reorganiza, selecciona y distribuye distintos momentos de la investigación realizada por los periodistas del Semanario Voces en clave de thriller cinematográfico.

Por otro lado, esta idea del cine como agente histórico permite que cumpla funciones de memoria e identidad, comunicativas analíticas (Ferro, 1991). Ambas películas, desde diferentes tiempos históricos, construyen sentido memorístico a la hora de hablar del pasado

reciente, que establece una instancia de identidad colectiva y comunica determinados hechos de la historia nacional mediante el lenguaje cinematográfico, que da inteligibilidad a los fenómenos históricos representados.

En la función de memoria e identidad existe un tipo de organización cronológica; en la función comunicativa, la organización es estética; y en la función analítica, se pretende una estructuración lógica de los acontecimientos (Ferro, 1991). De esta manera, *Zanahoria* intenta trazar una cronología con sentido en búsqueda de la verdad sobre la dictadura, a través de la estética comunicativa del thriller. Por su parte, *Polvo nuestro que estás en los cielos* tiene la misma vocación cronológica que detalla el devenir diacrónico de los años previos al golpe de Estado, donde la estética comunicativa utilizada es la comedia dramática para evidenciar la decadencia social y política que tuvo el país en dicha época.

En el hecho de que «las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantástica pero muy fuerte del pasado» (Sorlin, 2005, p. 27), el trabajo de la ficción justamente radica en equilibrar la cuestión estética con las cuestiones de memoria, identidad y analítica. De esta forma, el aprovechamiento de diversas estrategias ficcionales permite una relectura compleja del pasado reciente.

Polvo nuestro que estás en los cielos utiliza el recurso ficcional de la tragicomedia para «entretejer al espectador en un tipo de humor que es el grotesco, que no solamente te hace reír, sino que mientras te estás riendo reflexionas, decides por qué me estoy riendo de esto que en definitiva no es muy gracioso» (Flores Silva, 2008). En cambio, *Zanahoria* utiliza la estética del thriller, como comenta su realizador: «la investigación me aportó mucha riqueza y detalles que me permitían a mí separarme un poco de la historia original y ser un poco más libre en adaptar algunas situaciones a la ficción» (Buchichio, 2014b). De este modo, la ficción hace que cada cineasta reorganice los elementos de la realidad y atienda las necesidades narrativas del relato.

Las dos películas, al enmarcarse en distintos tiempos históricos, posibilitan también una instancia discursiva desde la transmisión intergeneracional de la memoria. Para Achugar (2016), las trayectorias personales están ligadas a procesos históricos mayores, donde la participación de la sociedad contribuye a la construcción de una autoimagen propia de los individuos. *Zanahoria* se ubica en el año 2004 y presenta una dupla protagonista que trata de encontrar la verdad haciéndose cargo de un pasado no vivido. En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, Santiago y Masángeles son dos jóvenes víctimas de la realidad social del país que

intentan sobrevivir para tratar de sobrellevar un futuro estable en el país.

La construcción de una identidad cívica y una ciudadanía activa requiere que las nuevas generaciones lidien con el pasado desde una posición ética que intente explicar los debates sobre rendición de cuentas en relación a la dictadura (Achugar, 2016), por lo que las secuencias analizadas representan activamente a las nuevas generaciones en su búsqueda de una narrativa verídica y racional sobre lo acontecido. Esto implica una interesante lectura realizada por ciudadanos y ciudadanas que pertenecen a una generación histórica posterior pero que se adecuan a una rica transmisión intergeneracional de la memoria.

Es el caso del personaje de Jorge en *Zanahoria*, el más joven de los tres protagonistas, cuya responsabilidad ética sobre el pasado reciente afecta sus vidas personales. Similar es el caso de los ya mencionados Santiago y Masángeles, que corren destinos trágicamente dispares en el filme de Flores Silva: él es asesinado por los militares en una violenta revuelta sucedida en la madrugada del día del golpe del Estado, mientras que ella, tras tener un hijo del propio Santiago, se exilia para salvarse y salvar a futuras generaciones del conflicto político venidero.

A la hora de representar las acciones de estos personajes, existe una perspectiva positiva en el vínculo entre cine y memoria. Para Sindbæk Andersen y Ortner (2019), los recuerdos positivos, alegres y esperanzadores están en peligro de caer fuera de los discursos oficiales sobre el pasado. Siguiendo este criterio, *Zanahoria* exhibe la dedicada labor periodística de Alfredo y Jorge, quienes arriesgan sus propias vidas y labores en tratar de develar los secretos impunes del período dictatorial. En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la actitud de Santiago visibiliza un pensamiento militante y con conciencia social, preocupado en ofrecer soluciones a los sectores sociales más necesitados del país.

La victimización, el genocidio y el trauma contribuyen a visiones muy oscuras sobre el pasado (Sindbæk Andersen y Ortner, 2019), pero en las películas de Flores Silva y Buchichio también se opta por incluir elementos positivos que surgen del mismo pasado histórico que suscita lo traumático. La actitud de Santiago en *Polvo nuestro que estás en los cielos* no se encuentra presente en la casta política tradicional, algo que el joven le reclama a su propio padre hasta incluso terminar sacrificándose en defensa de sus ideales. Hecho que, sobre el final del filme, convierte al joven en una de las primeras víctimas del régimen, pero también en una figura heroica dentro de la disfuncional familia Saavedra.

En *Zanahoria*, desde la minuciosidad del trabajo periodístico, Alfredo y Jorge buscan una justicia transicional nunca cumplida, atan cabos sueltos, recuperan información perdida y datos nuevos sobre la Operación Zanahoria en distintos puntos del área metropolitana; un desplazamiento material pero también emocional, en contextos de paranoia social, llevado a cabo por trabajadores de un modesto semanario local que le hacen frente a la impunidad y el silencio. De esta manera, las dos películas plantean distintos momentos de positividad basados en la resiliencia, la construcción de la memoria y la incesante búsqueda de verdad, en las perspectivas generadas por las generaciones del presente.

7.4. Análisis explicativo

Polvo nuestro que estás en los cielos y *Zanahoria* exhiben un panorama social en donde la violencia institucional se hace presente de una manera mucho menos explícita que en *Migas de pan* y *La noche de 12 años*. En primer lugar, porque no se visibilizan prácticas de violencia a nivel material y, en segundo lugar, debido a que los contextos de restricción de autonomías y libertades individuales no son reconocibles a simple vista. Sin embargo, se observó que la violencia atraviesa diversas esferas de la memoria, en prácticas de la comunidad a un nivel mayoritariamente simbólico.

Como expresa Barrientos (2016), «se puede establecer un amplio abanico de posibilidades ciertas mediante las cuales el Estado de forma directa como indirecta —a través de sus funcionarios públicos o autoridades— es capaz de provocar violencia institucional» (p. 17). De este modo, en ocasiones la violencia institucional escapa a instituciones, autoridades o espacios que dependan verticalmente de funciones estatales, pero igualmente es reproducida en contextos que afectan las libertades individuales.

En relación a las cuatro funciones que posee el Estado para garantizar derechos y libertades de los individuos (Barrientos, 2016), en ambas películas se muestra el incumplimiento de la función legislativa a la hora de crear normas que preserven el orden social. Mientras que en *Zanahoria* el contexto democrático y la libertad de expresión se encuentra en riesgo, en *Polvo nuestro que estás en los cielos* se asiste a un declive social y político en las principales esferas del poder legislativo.

La función legislativa del Estado se encuentra omitida en *Zanahoria* al mostrar un estado de situación donde derechos consagrados legal y constitucionalmente, como la libertad

de expresión en los medios de comunicación o la libertad de reunión, están condicionados por el riesgo a la seguridad y la integridad personal que supone la búsqueda de nueva información sobre el régimen. En este sentido, Alfredo y Jorge deben realizar su tarea periodística en espacios clandestinos de trabajo, donde mantienen intercambios con Walter de forma secreta a merced de posibles amenazas o represalias en su contra.

La inoperancia de la función legislativa también se refleja en el contexto de elecciones presidenciales del año 2004, donde el filme hace mención a dos hechos violentos ocurridos en democracia previo a la jornada electoral: el atentado con antorchas contra la sede del oficialista Partido Colorado y la falsa amenaza de bomba al Club de Golf del Uruguay. Aquí, la presencia de actos delictivos de claro mensaje político-ideológico atentan contra la estabilidad e integridad democrática del país, donde la función legislativa estatal no presenta acciones de prevención o investigación para aclarar las circunstancias en que se registraron los atentados.

Similar es el caso en *Polvo nuestro que estás en los cielos*, donde Santiago expresa que el país se encuentra en crisis por la inoperancia de las funciones legislativas del Estado. Al hablar abiertamente de su padre como dirigente político, Santiago aduce que su figura es demagógica. Las acciones legislativas existentes no alcanzan para paliar el problema sociopolítico, tanto local como regional; según Santiago, es necesario que los civiles realicen movimientos en reclamo de sus propios derechos sociales cuando estos no pueden ser garantizados por el propio aparato estatal.

Aurelio, por el contrario, entiende que la sociedad no quiere caos civil sino figuras políticas de autoridad, y confía en las instituciones estatales como medios de orden civil. Sin embargo, la película muestra que las funciones legislativas del Estado no atienden las necesidades de las clases sociales bajas: esto queda ejemplificado en el momento que Aurora, la esposa de Aurelio, visita el asentamiento donde vive el obrero Panetti. Allí descubre que, tanto él como su familia, no poseen acceso básico a la alimentación, vestimenta y servicios fundamentales como agua, luz o saneamiento. Frente a esta realidad, el Estado no presenta medidas legislativas que contrarresten las evidentes desigualdades económicas.

La omisión del Estado también se visibiliza en aquellas funciones administrativas cuya misión es ejecutar las leyes de forma democrática (Barrientos, 2016). En *Zanahoria*, Walter hace mención a una logística de encubrimiento de la verdad que involucra el silencio cómplice de determinados sectores políticos. Tanto en la secuencia analizada como en otros momentos del filme, el informante expresa la existencia de operaciones por parte agentes represores, cómo

la Operación Zanahoria, identificándola como una decisión política pactada con los militares donde “*el objetivo era borrar toda evidencia por si alguien se le ocurría investigar*”.

Walter comenta que los cuerpos de las víctimas tenían que ser removidos de los predios militares, y específicamente del Centro de Reclusión y Tortura del batallón N.º 13. Muchos fueron incinerados y tirados al mar, y otros fueron enterrados en batallones distintos, donde a el personaje expresa que “*se utilizaron máquinas del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, se modificó la geografía del terreno e incluso se alteró el curso de un arroyo*”³⁶. La función administrativa del Estado en relación a la dictadura no ejecutó leyes de carácter democrático, por el contrario, fomentó un trabajo de ocultamiento de la verdad sobre los delitos del régimen, que involucró diversos organismos e instituciones.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, el contexto de los meses previos al golpe de Estado indica que las funciones administrativas no preservan el orden social del país. Por otra parte, el reclamo de personajes como Santiago revela un accionar negativamente burocrático por parte de las instituciones políticas, que proponen un discurso de orden civil sin atender de forma explícita las necesidades sociales. La falta de leyes ejecutadas por las funciones administrativas muestra la ineficiencia del Estado para manejar la crisis de la nación.

Sobre mitad del filme, Santiago dialoga con el líder episcopal del barrio, el padre Félix, al que le expresa que existe “*gente torturada y desaparecida, familias enteras pasan meses sin saber nada de ellos, o no lo saben nunca más*”. Acto seguido, solicita la habilitación de la línea telefónica de la iglesia como forma de comunicación clandestina para los movimientos civiles de protesta que el propio Santiago integra. En esta acción, existe una organización estatal que administra órdenes represivas y viola los derechos constitucionales, a la que se le enfrentan colectivos y movimientos civiles organizados desde la clandestinidad.

Respecto a las funciones gubernativas del Estado, en su misión de garantizar un orden pacífico y seguro de la sociedad (Barrientos, 2016) también presentan falencias. El filme de Flores Silva muestra que los sectores militares comienzan a ganar poder político mientras violan derechos y garantías constitucionales, a la par de que algunos miembros de la población civil se agrupan en movimientos autogestionados de protesta frente al régimen. En este punto, los enfrentamientos entre civiles y militares son cada vez más frecuentes a medida que avanza el

³⁶ Frase que cita textualmente las declaraciones del coronel (r) Gilberto Vázquez según investigación realizada por el noticiero Telenoche 4 en el año 2006, donde algunos fragmentos de lo expresado por Vázquez se recuperan en el portal La Red 21 (2006).

filme película en un contexto ideológico cada vez más fragmentado.

En *Zanahoria*, se indica que la vida en democracia no garantiza una convivencia segura ni el pleno ejercicio de los derechos individuales. El filme muestra que las elecciones presidenciales del año 2004 se desarrollan de forma cautelosa en el marco de una serie de atentados previos que perjudican el espíritu democrático del país. Por su parte, la labor periodística de Alfredo y Jorge no está exenta de riesgos de seguridad debido a la reproducción de mecanismos de control como el espionaje, la censura o la persecución política.

En lo que respecta a las funciones jurisdiccionales, aplicadas cuando el Estado interviene para solucionar conflictos desde la vía legal (Barrientos, 2016), en *Zanahoria* se observa que la justicia transicional no ha sido cumplida, ya que los sectores involucrados en el régimen dictatorial no han sido juzgados por sus delitos ni por el ocultamiento de información. A su vez, los familiares de las víctimas no han recibido ningún tipo de reparo por parte del Estado, sumado a que las investigaciones se encuentran suspendidas, la información recabada hasta el momento es parcial e incompleta y no se avanza judicialmente en la causa.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la falla de las funciones jurisdiccionales provoca que los conflictos sociales se resuelvan mediante la fuerza y la represión material. En el día del golpe de Estado, cuando los movimientos clandestinos en contra del régimen intentan ganar las calles como forma de protesta, la disuasión de los agentes represores se realiza mediante el ejercicio de la violencia física sobre los movimientos autogestionados de protesta. Las garantías de un debido proceso judicial quedan supeditadas a una supresión de las vías legales como forma de resolver conflictos, en la que los civiles opuestos al régimen son juzgados y penados mediante la desaparición, la tortura o el asesinato.

Se visibilizó que «no solamente la violencia institucional se desarrolla en espacios administrados por el Estado sino cuanto más en cualquier espacio que implique la concreción de cualesquier funciones del Estado» (Barrientos, 2016, p. 14). La violencia institucional se reproduce en diferentes ámbitos de la vida social, con injerencia en contextos públicos y privados, donde la vida en democracia muestra síntomas de ser una estructura social conflictiva, ávida de respuestas sobre los derechos constitucionales y con un pasado reciente no resuelto.

En ocasiones, el Estado utiliza las fuerzas materiales para preservar su ideología en diversos sectores de la sociedad, pero también tiene a disposición una serie de espacios e instituciones reproductoras de violencia. En relación a estos últimos, al ser identificados como

aparatos ideológicos del Estado, la ideología de los sectores represores puede transmitirse dentro de un marco de acción privada.

Pero recordamos que es diferente el caso de los aparatos represivos del Estado, fuerza de ejecución y de intervención al servicio de las clases dominantes, que utilizan la violencia material para instaurar ideología coercitivamente (Althusser, 2003). El Estado, por lo tanto, tiene una forma de accionar dual según el contexto de situación, donde la violencia puede ser ejecutada de forma directa por sus fuerzas de represión o puede ser diseminada de manera simbólica en instituciones sociales que se afilian a la ideología dominante.

Tanto en *Polvo nuestro que estás en los cielos* como en *Zanahoria*, la violencia institucional se reproduce en lo represivo y lo ideológico. El filme de Flores Silva exhibe un contexto marcado por la represión, pero también muestra la presencia de violencia ideológica al interior de la familia Saavedra. En el filme de Buchichio, la persecución ideológica está presente en un contexto marcado por la falta de respuestas sobre lo ocurrido en dictadura, que impone silencio y desinformación para quienes están en búsqueda de la verdad.

En relación a los aparatos represivos del Estado, a medida que avanza *Polvo nuestro que estás en los cielos* se observa el avance de movimientos civiles que presentan inconformidad ideológica con las acciones políticas estatales. Un ejemplo es la secuencia de la invasión a la casa Saavedra por parte de algunos integrantes del MLN-T en plena vigencia de las medidas prontas de seguridad. Tras visionar en la propia casa una entrevista de Aurelio en la televisión, quien afirma que la solución debe transcurrir por vías democráticas, los tupamaros expresan que la democracia no funciona y se debe recurrir a la lucha armada como forma de resolución de los conflictos sociales y políticos del país.

Las palabras del movimiento tupamaro develan las fisuras ideológicas que sufre el país previo a la instalación de la dictadura; cuando el conflicto finalmente estalla, el cuerpo estatal realiza acciones represivas frente a la agitación civil. Althusser (2011) expresa que «quien dice coacción dice sanción; quien dice sanción dice represión, por tanto, necesariamente aparato de represión. Este aparato existe en el aparato represivo del Estado en el sentido estricto del término. Se llama: cuerpo de policía, tribunales, multas y cárceles» (p. 101). El aparato represivo aparece a través de un fuerte ejercicio de represión hacia determinados sectores de la población civil y utiliza la violencia material como resolución de conflictos.

El final de *Polvo nuestro que estás en los cielos* exhibe a una Montevideo en contexto

bélico: cruentos enfrentamientos entre el cuerpo represor y otros ciudadanos, tanques militares patrullan las calles, policías a caballo en ejercicio de violencia física hacia los protestantes, personas fallecidas en la vía pública, quema de objetos y edificaciones, y la presencia de barricadas colectivas de resistencia. El levantamiento armado contra el régimen dictatorial evidencia el accionar represivo del Estado, el cual fomenta la coerción y potencia un conflicto característicamente similar a una guerra civil.

Temporalmente ubicada en las décadas posteriores de la dictadura, *Zanahoria* exhibe un único momento en el que se observa el accionar de aparatos represivos. Luego de que se descubriera que Walter finalmente era un impostor, la noticia se publica en el Semanario Voces con un artículo escrito por los propios Alfredo y Jorge. La noticia, titulada “Lucrando con el dolor ajeno: crónica de una estafa”, aparece en primera plana junto a la cédula de identidad de Walter, su verdadero nombre — Milton Romero Sánchez— y su firma personal.

La publicación de los datos personales del informante tiene como consecuencia, sobre el final de la película, que éste sea perseguido por dos individuos no identificados quienes intentan atraparlo de forma forzosa tras bajarse de un vehículo. La supuesta violencia física recibida por el personaje no se visibiliza en imágenes, pero la escena infiere que Walter será apresado más allá de su huida. En esta escena, sin presencia de violencia explícita, se evidencia el accionar de los agentes represores en contextos democráticos que silencian todo individuo reconocido como posible fuente de información clasificada.

Los aparatos represivos del Estado realizan, en el sentido preciso y fuerte, un ejercicio de la violencia física directa o indirecta, legal o ilegal (Althusser, 2011). En dicha escena, *Zanahoria* no visibiliza la represión, pero deja en claro la vigencia de la violencia en tiempos democráticos. Su reproducción opera en algunos sectores de poder en el país que, si bien no utilizan contextos estatales de restricción de autonomía, responden a un accionar ideológico en el que los marcos legales del Estado no tienen ningún tipo de influencia.

En relación a los aparatos ideológicos del Estado, «poco importa si las instituciones que los materializan son públicas o privadas; lo que importa es su funcionamiento. Las instituciones privadas pueden funcionar perfectamente como aparatos ideológicos de Estado» (Althusser, 2003, p. 26). A diferencia de los aparatos represivos, la visibilización de los aparatos ideológicos es insinuada y depende de contextos de reproducción aislados. En el caso *Polvo nuestro que estás en los cielos*, su alcance obedece a la presencia de la familia como institución reproductora principal, y en una menor escala, al accionar de los medios de comunicación.

Con respecto a la familia como aparato ideológico del Estado, y en tanto ministro de Estado, Aurelio tiene voz de mando en la casa Saavedra. Cuando Santiago le reclama por sus actos demagógicos, Aurelio expresa que la opinión de su hijo es inválida por carecer de autoridad, poder y recursos para generar cambio social. La protesta de Santiago es ironizada por Aurelio, quien lo acusa de idealista, desacreditando sus argumentos por no tener el peso político suficiente para gobernar el país.

En la discusión entre los personajes, se muestran dos elementos centrales de la institución familiar como aparato ideológico. En primer lugar, se destaca que «los asuntos de familia se arreglan (incluso cuando se desarreglan) en familia» (Althusser, 2011, p. 125). En la secuencia, Aurelio es la figura de autoridad que, cuestionado por su hijo, cree que los problemas de la familia deben solucionarse puertas adentro desde su voz de mando dentro de la casa, en una que posición le permite transmitir la ideología dominante de la sociedad.

En segundo lugar, se parte del pensamiento que la hegemonía induce a la burguesía a no luchar a fondo contra viejos mundos, sino a permitir subsistir de él aquella parte de fachada que sirve para velar su dominio (Gramsci, 1981), Aurelio también representa el pensamiento hegemónico de las altas clases mandatarias, quienes prefieren omitir el peligro democrático para preocuparse únicamente por sus propios intereses. En la discusión que mantiene con Santiago, Aurelio es un agente que aprovecha su rol familiar para ejercer violencia sin necesidad de recurrir a la represión material.

A excepción de Santiago y Masángeles, ninguno otro familiar se opone a las reglas e imposiciones de Aurelio. Por el contrario, los demás integrantes apoyan sus conductas impulsivas sin oposición alguna, cómo sucede por ejemplo en la necesidad continua de Aurelio de solucionar los conflictos batiéndose a duelo³⁷. En este ejercicio de imposición del pensamiento dominante por consenso, la violencia ideológica de Aurelio se visibiliza al tratar a su propio hijo como un individuo improductivo e ineficaz para la sostenibilidad del hogar a nivel económico.

Esta crítica es importante para el reconocimiento de la institución familiar como aparato ideológico, puesto que la familia también se desempeña como unidad de consumo dentro de las formaciones capitalistas (Althusser, 2011). Al expresarle a Santiago que nunca trabajó ni aportó

³⁷ Una necesidad que también visibiliza la idea de que determinados conflictos individuales deben solucionarse por medio de la violencia física, donde el duelo era una figura de resolución que se encontraba avalada legislativamente. La ley de duelos fue derogada el 6 de julio de 1992.

económicamente al hogar, Aurelio desacredita y ridiculiza sus argumentos, describiéndolo como un individuo ineficaz para la reproducción económica de la clase social que integra. Este ejercicio de violencia simbólica mantiene vigente la lucha de clases, donde aquellos individuos mayoritariamente preocupados por las causas comunitarias y que no poseen un afán de acumulación de capital, son obsoletos para las clases dominantes.

Esta lucha de clases también la reproduce Aurora, quien ignora los problemas sociales del país, no entiende las necesidades de las clases trabajadoras —particularmente las que padece Panetti, el obrero de la casa, a quien no le paga su sueldo— y se encuentra preocupada únicamente por su bienestar personal. Aurora vive aislada de cualquier conflicto social, actitud que queda demostrada cuando los tupamaros ingresan a su hogar de manera abrupta; al verlos, Aurora expresa: “*¿Pero qué piensan, que somos tupamaros nosotros?*”, a lo que el líder del movimiento le responde: “*No señora, los tupamaros somos nosotros*”. La despreocupación e ignorancia de Aurora por los problemas sociales, donde ni siquiera reconoce quienes son los tupamaros, muestra la falta de conciencia que reproduce las clases altas al ignorar la situación de quiénes no pertenecen a su grupo.

En el caso del obrero Panetti y el mayordomo Winston, también existe violencia desde la familia como aparato ideológico, ya que son relegados a cumplir únicamente sus funciones laborales. Puntualmente en el caso de Winston, se vio cómo sufre maltrato laboral por parte de Aurelio, a lo que Masángel salta en su defensa. La actitud de Masángel reconoce y valoriza el trabajo realizado por Winston, al igual que Santiago elogia la condición culta que posee el mayordomo, siendo ejemplos de contramarcha ideológica en el seno familiar.

Con respecto a la actuación de los medios de comunicación como aparatos ideológicos del Estado, sobre el final de la película un comunicado televisivo de las Fuerzas Conjuntas hace públicas las identidades de algunos manifestantes. Entre los que aparece Santiago, apresados durante las cada vez más frecuentes contiendas con el Estado. La televisión, medio de alcance masivo, opera bajo mandato estatal del régimen dictatorial, con comunicados oficiales por parte del Ejército que visibilizan identidades y brindan información dentro de un régimen de terror. Los medios se utilizan como espacios de difusión del terrorismo de Estado, y donde la dictadura se presenta como un sistema que impone autoritario.

Por último, la iglesia también desempeña un papel considerable como aparato ideológico del Estado, al transmitir los valores conservadores de las formaciones sociales capitalistas desde el pensamiento religioso (Althusser, 2003). Sin embargo, la película de Flores

Silva muestra que la iglesia cumple un papel contrario: es un lugar de resistencia, al que Santiago acude para pedir ayuda en sus acciones de lucha contra el régimen. La autoridad de la institución católica, el padre Félix, finalmente se vuelve cómplice de las actividades clandestinas llevadas a cabo por Santiago.

En el filme, la iglesia se entiende como un lugar seguro que permite a los movimientos civiles organizarse y coordinar sus acciones frente al régimen, e incluso sobre el final, termina violentamente atacado e incendiado por el cuerpo militar. Por lo tanto, la iglesia es un aparato tradicionalmente ideológico del Estado que finalmente cambia sus funciones, erigiéndose en contra de las imposiciones ideológicas dominantes al evitar la violencia estatal. A través de una reconfiguración ideológica de sus fines sociales, la iglesia asume un rol de sublevación y resistencia frente al régimen dictatorial³⁸.

En cuanto a *Zanahoria*, los aparatos ideológicos del Estado no se reconocen fácilmente en términos institucionales, sino que operan más que nada en contextos atmosféricos. Si bien en el filme no tienen presencia aparatos ideológicos tradicionales como la escuela, la familia o la iglesia, aunque esto no implica que las ideologías dominantes se hallen erradicadas en los contextos democráticos. En la cuestión de que «los aparatos ideológicos del Estado son múltiples, distintos, relativamente autónomos y susceptibles de ofrecer un campo objetivo a contradicciones» (Althusser, 2003, p. 30), se revela que su funcionamiento se encuentra manifiesto a través de imbricados procesos sociales.

El filme de Buchichio focaliza su atención en los medios de comunicación hegemónicos como aparatos ideológicos, los cuales proponen una realidad parcial e incompleta del pasado reciente, con intereses políticos en juego. Como ya se mencionó, Althusser (2003) denomina aparato ideológico de la información al sistema integrado por distintos medios de prensa, como la radio, la televisión o los periódicos, que funcionan mediante la ideología por encima del uso de la represión. De esta manera, se evidencia la presencia de un aparato ideológico de la información, masivo e influyente, que devela datos sobre el pasado reciente según la conveniencia de determinados sectores sociopolíticos.

Por otro lado, a este aparato hegemónico se le opone uno de menor alcance, personificado en la labor individual de dos periodistas que intentan ir más allá de la información

³⁸ Un enfoque que también se encuentra en el documental uruguayo *Fe en la resistencia* (Nicolás Iglesias Schneider, 2018), que narra el vínculo existente entre la religión y la lucha contra la represión dictatorial, donde se expresa que gracias a su autonomía civil, algunas religiones tuvieron resistencia contra el régimen.

de público conocimiento desde su trabajo en un medio de comunicación no hegemónico. Esta búsqueda de nuevas aristas de la verdad se realiza de forma secreta y furtiva dentro de un contexto marcado por el silencio cómplice y la impunidad de determinados agentes sociales, políticos y comunicacionales.

La existencia de aparatos que coaccionan la libertad es explicada por Walter en un operativo secreto que realiza con Alfredo y Jorge. En una charla con los periodistas, el informante expresa que *“no siempre se trabaja por móviles políticos, también se opera mucho al servicio de empresarios. Gente vinculada al narcotráfico, la trata de blancas. Y todo basado en una red de informantes y traidores en las organizaciones sociales, los partidos políticos, los medios de prensa”*. Las múltiples operaciones realizadas por la dictadura también tienen lugar en contextos no estatales, como las organizaciones sociales, y por supuesto, los ya mencionados medios de prensa.

En la misma charla, el informante le entrega a Alfredo una lista de periodistas del medio local para verificar la complicidad de determinadas voces de difusión pública que mantienen el silencio del régimen dictatorial. Más allá de que luego se determine que Walter es un impostor, lo es en cuanto a su identidad y no tanto a la información presentada, que finalmente resulta no verificable pero no por ello se reconoce como falsa o inexistente. Por otra parte, el ya mencionado destino final que sufre Walter permite creer que el régimen dictatorial posee brazos de acción e influencia en la sociedad democrática.

En relación a los aparatos ideológicos del Estado determinados medios de comunicación, grupos sociales, e incluso, civiles particulares que articulan la violencia de diferentes formas. Esto queda demostrado cuando Walter le advierte a Alfredo y Jorge: *“Cualquier cara que vean dos veces, cualquier vehículo que esté delante o detrás de ustedes. Presten atención. Hay muchos taxis trabajando para los servicios. Si se les arrima alguien a pedirles fuego, o la hora, presten atención. Hasta mujeres con niños pueden estarlos vigilando. Y no hablen con nadie desde sus casas o desde la redacción sobre este tema”*.

Con base en que el poder hegemónico que alcanza cierto grado de unidad y combatividad puede ejercer funciones directivas indirectas (Gramsci, 1981), se ve en el filme una organización que opera por fuera de los contextos estatales, a través de distintos mecanismos de ocultamiento de información. El relato de *Zanahoria*, que involucra el engaño de Walter hacia Alfredo y Jorge, simboliza el dificultoso trabajo de acceso a una verdad que termine con la impunidad generada durante décadas en la historia nacional reciente.

El realizador del filme realiza un abordaje sobre la situación comentada:

Me parecía que la historia y su desenlace tienen mucho que ver con este estado de cosas que tenemos, en cuanto a lo que todavía no se sabe. Era uno de los aspectos que me atraía de contar esta historia, que la búsqueda de información y la verdad está construida en base a episodios como este. (Buchichio, 2014a).

La película de Buchichio ofrece una representación de la violencia institucional que replica mecanismos presentes en la dictadura en los contextos democráticos, a través del control suscitado por los aparatos ideológicos del Estado, que prefieren el consenso antes que la violencia para atender contra la libertad de expresión y la búsqueda de una verdad justa, necesaria y reparadora. Estos aparatos construyen una atmósfera de paranoia, censura y control, donde el acceso a la información se limita bajo un silencio cómplice que influyen en el presente.

Polvo nuestro que estás en los cielos y *Zanahoria* se ubican en tiempos periféricos a los principales años de desarrollo de la dictadura uruguaya. Sin embargo, realizan un interesante tratamiento discursivo sobre la violencia institucional y su reproducción en distintas esferas de la sociedad, además de visibilizar las desigualdades de poder existentes tanto a nivel público como privado. En este punto, las películas otorgan una contextualización sumamente interesante que focaliza su atención en diversas causas y consecuencias que la dictadura generó en el contexto de la vida democrática.

CAPÍTULO 8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En este capítulo se presentan las conclusiones en base al análisis realizado y se da respuesta a tres interrogantes centrales que se alinean al problema, las preguntas y los objetivos de investigación inicialmente propuestos: cómo se representa discursivamente la violencia institucional de la dictadura cívico-militar en el cine uruguayo de ficción, qué recursos multimodales se utilizan y qué rol posee el cine uruguayo de ficción en la construcción de memoria sobre el pasado reciente. También se integra la discusión con los antecedentes de mayor relevancia para la temática de la investigación, se arrojan nuevas lecturas sobre los estudios ya realizados y se posibilita el desarrollo de nuevos abordajes teóricos.

8.1. ¿Cómo se representa discursivamente la violencia institucional de la dictadura cívico-militar en el cine uruguayo de ficción?

La investigación se propuso como objetivo general indagar de qué forma se ha representado la violencia institucional ocurrida en dictadura cívico-militar en el cine uruguayo de ficción, a través de un corpus de cuatro películas realizadas y estrenadas en el siglo XXI. El análisis del discurso implica tener en cuenta las condiciones y los contextos sociales, políticos y culturales de los textos a analizar, por lo que las películas estudiadas se reconocen como herramientas de comprensión de la realidad. A través de la comparación analítica entre secuencias representativas, como primera conclusión se observa la existencia de diferentes estrategias de representación de la violencia institucional en dictadura.

Desde un punto de vista discursivo, en ocasiones la violencia institucional aparece representada con una baja amplitud estilística que elude estéticas espectacularizantes a nivel visual, y que opera como dispositivo de las propias estrategias retóricas de la representación cinematográfica. En otras instancias, la violencia institucional es aludida dentro de una atmósfera general que da pistas de los conflictos sociales, tanto en los principales años de la dictadura como en diversas configuraciones de la convivencia democrática. En todos los casos, el contexto interpersonal, cultural e ideológico resultó de vital importancia para comprender la reproducción sistemática de las prácticas de violencia, tanto en ámbitos estatales e institucionales como en espacios de interacción privada.

En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la violencia institucional aparece discursivamente representada desde un contexto de decadencia política, pérdida de estabilidad

y credibilidad institucional, y la reproducción privada del pensamiento dominante por parte del *establishment* político. El filme de Flores Silva exhibe un país en profundo quiebre social durante el tiempo previo al golpe de Estado, donde las elites políticas pierden sus privilegios sociales y económicos sin escapar a una compleja coyuntura que también afecta a los sectores más necesitados. En este sentido, la familia Saavedra es un reflejo especular de la problemática realidad uruguaya en un contexto asediado por la más profunda crisis política.

Como bien plantea Dufuur (2014), y al igual que lo expresa la propia directora, la película retrata el proceso hacia el golpe de Estado a través de la utilización de metáforas, simbolismos y licencias desde el humor absurdo, lo que provoca que la dictadura no aparezca retratada claramente como problema. Ciertamente, *Polvo nuestro que estás en los cielos* retrata la dictadura aunque desde una óptica problemáticamente simbólica que separa bandos ideológicos entre dos posturas simplificadas: la civil y la militar. Por otra parte, se coincide con Dufuur (2014) en que el filme se ocupa en repetir tópicos continuos del cine uruguayo de la época, como los problemas de orden social y familiar, relatos históricos y situaciones de género, pero deja de lado una representación específicamente directa del proceso dictatorial.

Ambientándose en un contexto político previo al régimen dictatorial, *Polvo nuestro que estás en los cielos* muestra una violencia institucional descentralizada del ámbito estrictamente estatal, sumergida en la familia como institución reproductora del pensamiento hegemónico, encarnado en el personaje de Aurelio, frente a la juventud civilmente rebelde personificada en su hijo, Santiago. Una brecha socialmente instalada entre los grupos políticos amparados en el poder y los civiles víctimas de la desigualdad económica y las promesas incumplidas de los gobiernos de turno, dentro de un ámbito de creciente violencia a “puertas adentro”.

Con respecto a *La noche de 12 años*, se observa la crónica cotidiana y sistemática de los principales mecanismos de represión utilizados por la dictadura bajo el terrorismo de Estado. Una violencia institucional marcada y ejercida desde lo físico, psicológico, simbólico y sexual, a través del confinamiento sostenido por décadas, la precarización de las condiciones de alojamiento, la vulneración íntima de los cuerpos y la falta de comunicación socioafectiva. Mujica, Fernández Huidobro y Rosencof son los tres prisioneros protagonistas de un relato preocupado por exhibir las consecuencias físicas y psicológicas de la reclusión extrema, donde la violencia atenta contra los derechos fundamentales de la supervivencia humana.

El filme de Brechner presenta, de forma directa, el accionar de los agentes represores del régimen a través de una representación que visibiliza las consecuencias a mediano y largo plazo en los prisioneros. En alusión a este contexto político de claro ejercicio del terror, *La noche de 12 años* se sitúa en años determinantes de la dictadura sin necesidad de salir de los cuarteles de encierro, enfocándose en la tortura como mecanismo que provoca en los prisioneros el rompimiento de vínculos sociales y la permanente desestabilización psicológica.

Un caso similar sucede en *Migas de pan*, donde también se evidencia el papel de los agentes represores frente al uso de la tortura como mecanismo de represión. A través de las vivencias acaecidas al grupo de mujeres prisioneras, la violencia institucional aparece representada en la narrativa fílmica sin que ningún plano exhiba el daño material a los cuerpos torturados. Bajo este criterio, el filme de Rodríguez interpela las cuestiones éticas de la representación al operar en la compleja línea entre lo representado y lo irrepresentable, y exhibir los diferentes tipos de violencia institucional desde una postura autoconsciente y metareflexiva respecto al impacto afectivo de la imagen cinematográfica.

Se coincide con Álvarez (2020) en el hecho que *Migas de pan* simboliza un nuevo nivel en la construcción de la memoria colectiva del pasado reciente. En la visibilización de los testimonios de las mujeres prisioneras del régimen, que ofrecen nuevas experiencias acerca de la represión y la tortura, la película se aleja discursivamente de los relatos tradicionales de la posdictadura que colocaban a la figura masculina como la víctima protagonista de la dictadura uruguaya. La irrupción de los relatos femeninos permiten ser visibilizados y audibilizados (Álvarez, 2020), a través de una obra cinematográfica realizada por una cineasta mujer que también fue víctima del régimen y que decide colocar por primera vez a las mujeres como protagonistas enunciantoras de sus experiencias traumáticas.

Migas de pan también enfoca su representación discursiva de la violencia institucional en sus distintas modalidades —física, psicológica, simbólica y sexual— con especial énfasis en representar los delitos sexuales de la dictadura uruguaya por primera vez en términos cinematográficos. La línea temporal del filme, situada tanto en la década de los 70 como en el año 2012, muestra una violencia basada en la omisión del Estado por partida doble: a la hora de rendir justicia reparatoria a las víctimas del régimen y para establecer condena a los agentes represores de violencia. En este punto, se muestra cómo la violencia institucional provoca daño cívico y moral a la sociedad en tiempos de democracia política.

El tema de la impunidad en tiempos democráticos y la omisión por saldar cuentas con el pasado reciente se visibiliza también en *Zanahoria*. Las elecciones presidenciales del año 2004 son el marco contextual donde la película desarrolla su idea central: en democracia todavía existen rastros de prácticas específicas de violencia institucional realizadas en dictadura. El filme de Buchicho plantea que la censura informativa de los medios de comunicación, junto a los mecanismos de seguimiento y control de civiles, actúan como formas de represión dispersadas por fuera de aparatos institucionales, en una acción silenciosa en contra de la libertad de expresión y la búsqueda de la verdad.

El trabajo de dirección que realiza Buchicho lo convierte en una postura acorde a lo que Bivona (2019) denomina empresario de la memoria, en la que los cineastas comparten su versión del pasado y apelan a la empatía del espectador. Desde esta perspectiva, *Zanahoria* ficcionaliza un hecho real —relativamente desconocido para el discurso político y social de la época debido a que fue circunscrito específicamente al ámbito periodístico— para transformarlo en un ejemplo crucial de búsqueda de la verdad, el trabajo sobre la memoria y la ética de la información. Allí, se fomenta la identificación del espectador con los periodistas protagonistas, que deben recorrer el mismo camino que los personajes hacia la verdad.

En *Zanahoria*, la representación discursiva de la violencia institucional se alude por medio de una atmósfera basada en la paranoia social, el ocultamiento de la verdad y la desconfianza sobre el pasado. El trabajo periodístico realizado por Alfredo y Jorge resume la búsqueda de respuestas por parte de una sociedad en construcción de su propia historia, la cual todavía se encuentra vulnerable a diferentes formas de violencia simbólica. En este contexto, la incierta información sobre lo ocurrido hace entender que el silencio y la impunidad de determinados sectores de la sociedad también deben ser entendidos como prácticas de violencia.

Las cuatro películas analizadas representan la violencia institucional desde diversos tratamientos discursivos. En algunos casos, el foco radica en el papel que juegan las construcciones ficcionales dentro de determinados mecanismos de verosimilitud, en las que un trabajo de investigación previo de reconstrucción histórica, como sucede en *Zanahoria*, *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, juega un papel fundamental. A su vez, la ficción indaga sobre la forma en la que las vivencias personales son representadas en términos de relato cinematográfico, ya sea cuando la experiencia del horror roza la memoria traumática, como es el caso de *Migas de pan*, o en la utilización del humor absurdo también devela un complejo estado de situación, como acontece en *Polvo nuestro que estás en los cielos*.

La diversidad temática del cine uruguayo de ficción indica que el discurso sobre la violencia institucional de la dictadura hace alusión tanto a los aparatos represivos como ideológicos del Estado, en ámbitos estrictamente político-institucionales como en espacios privados. A través de las cuatro películas, se muestra que la violencia de la dictadura atañe a coyunturas que se encuentran más allá del Estado, que incluyen los medios de comunicación, el silencio civil y las instituciones ideológicas —familias y escuelas—, espacios replicantes del pensamiento hegemónico estatal.

Asimismo, conviene retomar las incipientes categorías propuestas por Fierro (2020), donde *Polvo nuestro que estás en los cielos* expresa la desigualdad social, el caos y la corrupción política, mientras que *Migas de pan* y *La noche de 12 años* apelan a la figura de la supervivencia frente a la tortura, a la vez que *Zanahoria* se ajusta al motivo narrativo de la figura de la búsqueda de verdad y justicia. Tras el análisis discursivo de cada obra, resulta pertinente expandir las categorías de Fierro (2020) y no tomarlas como taxonomías autoconclusivas.

La comparación analítica entre las obras detectó cruzamientos temáticos y representacionales que se enmarcan en una reflexión central: la representación de la violencia en el cine es un trabajo discursivo sensible, que requiere de un compromiso ético con las historicidades y las subjetividades involucradas. Las cuatro películas atienden a distintas realidades, sujetos y experiencias marcados por la violencia de la dictadura, a través de diversos modos de significación multimodal.

8.2. ¿Qué recursos multimodales utiliza el cine uruguayo de ficción en la representación de la violencia institucional en dictadura cívico-militar?

El análisis mostró que el cine uruguayo de ficción, a la hora de representar la violencia institucional de la dictadura, utiliza las convenciones tradicionales del lenguaje cinematográfico, sin existir ruptura alguna en cuanto al uso de valores y angulaciones de plano, movimientos de cámara, y tipo de montaje según la idea o el contenido. Más allá de que las narrativas cinematográficas nacionales retratan localmente el pasado reciente, las estructuras de los relatos, la descripción de los personajes y el avance diegético de la narración responden a modelos, patrones y géneros fílmicos presentes en las realizaciones hegemónicas de la industria cinematográfica mundial.

En cuanto al nivel representacional, las cuatro películas acuden mayoritaria o totalmente a imágenes de carácter narrativo, y ponen foco en el avance progresivo del relato sin explorar el lenguaje cinematográfico desde una perspectiva experimental o ensayística. Las cuatro películas son instancias discursivas que narrativizan la historia sin complejizarla en términos simbólicos, con el objetivo de establecer una reconstrucción del pasado reciente ficcionalmente verosímil. Por esta razón, los hechos presentados establecen una permanente identificación con el espectador a través de los personajes protagonistas —víctimas del régimen— en distintos niveles de afectación emocional.

En tal sentido, hay concordancia con Triquell (2000) en considerar a la perspectiva sociosemiótica como un enfoque que entiende al cine como un espacio que articula sujetos textuales y sociales en diferentes posiciones enunciatoras, tanto dentro como fuera del relato. El análisis realizado, basado específicamente en la multimodalidad, consideró que los distintos recursos utilizados también atienden los contextos sociohistóricos que aparecen representados en los relatos exhibidos. Lo que demuestra el vínculo establecido entre narración e identificación espectral, que permite construir un rico proceso de significación entre texto, contexto discursivo y contexto social.

Respecto al nivel de análisis composicional, el uso de la prominencia, el enmarcamiento y la polarización en las cuatro películas permiten distinguir roles de poder dentro de cada estructura narrativa. Tal es el caso de *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, cuyas secuencias permiten diferenciar los lugares de poder entre los agentes represores —civiles y militares— y los prisioneros, a través de la composición del plano junto a la ubicación espacial y polarizada de los personajes. Además, la prominencia de determinados detalles físicos, que incluyen primeros planos en los rostros expresivos de las víctimas, o la exposición de los cuerpos en deplorables condiciones sanitarias, visibilizan la incidencia de la violencia tanto a nivel material como en los aspectos psicológicos.

En los filmes de Brechner y Rodríguez, las situaciones de violencia institucional son representadas con mayor explicitud debido a que sus narraciones se enfocan en el despliegue del terrosismo de Estado a través de la tortura y la represión. Se coincide con Duffy (2011) en que las películas son textos multimodales que poseen profunda incidencia en la forma activa de transmisión de la memoria acerca del pasado traumático en torno a las dictaduras. Los recursos de la multimodalidad utilizados en ambos filmes recomponen y acercan visualmente el estado material y simbólico de elementos, individuos y atmósferas que se entrecruzan en las prácticas

específicas de tortura, donde la ficción actúa como recurso mediador entre la experiencia de la violencia y las estrategias presentes en el lenguaje cinematográfico.

En los casos de *Polvo nuestro que estás en los cielos* y *Zanahoria*, la polarización entre personajes es un recurso multimodal trascendente al exhibir brechas ideológicas entre diferentes actores sociales. En el filme de Flores Silva, la polarización se patentó en la dicotomía entre Aurelio y Santiago Saavedra desde un doble rol: el familiar, donde el primero ejerce violencia simbólica sobre el segundo, y el político, desde una postura de poder autoritario. Mientras tanto, la película de Buchichio polariza el acceso a la verdad de la dictadura entre quienes realizan su búsqueda y aquellos que la ocultan bajo intereses de turno.

Con relación al nivel de análisis interactivo, las secuencias estudiadas plantean una constante cercanía con el espectador a través de personajes y acciones que plasman diversos conflictos emocionales. Aunque prácticamente la totalidad de imágenes que presentan las secuencias son ofrecidas y no demandantes, a través de diversos recursos del lenguaje cinematográfico —entendidos también como configuraciones multimodales— las secuencias permiten un acercamiento identificatorio desde la condición afectiva de los sucesos.

Las secuencias poseen un marcado uso de primeros planos junto a planos medios que ofrecen una distancia cercana y media con el espectador, interiorizándolo a través de diversos componentes afectivos que presentan las estructuras narrativas de cada filme. El uso de planos y contraplanos con valores cerrados en la escena de tortura de *Migas de pan*, con un importante énfasis emocional en el rostro de Liliana Pereira, se suman a planos del mismo valor en la enérgica discusión de Aurelio y Santiago Saavedra en *Polvo nuestro que estás en los cielos*. Como también, en el contexto de intriga que presenta *Zanahoria* en el duelo de planos entre Walter y Alfredo y en la experiencia traumática del confinamiento de los prisioneros que nos acerca *La noche de 12 años*.

El lenguaje cinematográfico también permitió develar los roles de poder entre los personajes por medio de las angulaciones, principalmente en los usos de picados y contrapicados, cuyas apariciones puntuales en las secuencias remarcaron la desigualdad de poder y autoridad, la presión emocional ejercida hacia las víctimas, y la dicotomía entre agentes represores y víctimas del régimen. Más allá de algunos casos concretos donde el paneo, el travelling y la cámara en mano poseen un efecto dinámico en el seguimiento de personajes, las cuatro secuencias poseen un gran uso de cámara fija y establecen representaciones sobre la violencia de lectura clara y convencional, sin complejizar la composición visual.

Nuevamente en concordancia con Duffy (2011), se observa que las conclusiones de su trabajo en relación al estudio del documental chileno *La hija del general* son aplicables a la presente investigación: el cine latinoamericano sobre las dictaduras posee una notable incidencia afectiva en las distintas formas de transmisión de memoria a través de diversas estrategias discursivas basadas en la multimodalidad. El cine uruguayo sobre la dictadura utiliza recursos del lenguaje cinematográfico para construir una mirada sobre el pasado reciente cercana con el espectador, a través de situaciones narrativas que fomentan la identificación con las víctimas del régimen.

El cine es un medio multimodal que construye diversas expresiones de significación del pasado reciente con la imagen en movimiento como unidad narrativa audiovisual. Estamos de acuerdo con lo propuesto por Unsworth (2015) en la idea de que textos multimodales como las realizaciones cinematográficas son expresiones de sentido que no niegan su condición política y discursiva dentro de determinadas retóricas ideológicas. Más allá de esto, se debe considerar al cine como un agente de alfabetización visual, pero también como una fuente de investigación histórica necesaria para las sociedades contemporáneas. Dentro de sus contextos de producción e interpretación, el cine es una instancia discursiva que resignifica y reconstruye la violencia institucional ocurrida en la dictadura uruguaya desde la creatividad multimodal.

En el análisis sociosemiótico sobre cine argentino realizado por Triquell (2000), se proponen tres categorías de reflexión acerca de las representaciones fílmicas de la dictadura: cine-testimonio, donde el espectador actúa como testigo de los hechos; cine-denuncia, en la que el filme actúa como arte y discurso modificador; y cine-memoria, que plantea mecanismos de memoria sobre el pasado reciente. En el caso del cine uruguayo, encontramos que *Polvo nuestro que estás en los cielos* se enmarca dentro de las categorías de cine-testimonio y cine-memoria, mientras que *Migas de pan*, *La noche de 12 años* y *Zanahoria*, dentro de sus narrativas expresamente convencionales, se afilian a una combinación de elementos presentes en el cine-denuncia y el cine-memoria.

En el filme de Flores Silva se presenta la crónica testimonial de una época desde la concatenación tragicómica de hechos familiares, sociales y políticos suscitados en los tiempos previos al estallido social de la dictadura, en una instancia discursiva que no realiza denuncias pero construye memoria social sobre lo acontecido. La instancia discursiva del cine-denuncia se visibiliza en las tres películas restantes, reconocidas también como ejemplos de cine-memoria sobre el pasado reciente. Es el caso de *Migas de pan*, que denuncia y expone los

delitos sexuales ocurridos en dictadura, *La noche de 12 años*, que denuncia el confinamiento extremo como mecanismo sistemático de tortura físico-psicológica, y *Zanahoria*, filme denunciante del silencio, la impunidad y el ocultamiento de información en democracia.

Desde los puntos mencionados, el cine uruguayo de ficción del presente siglo representa la dictadura cívico-militar a través de ejemplos de memoria, testimonio y, en algunos casos, de denuncia. Las instancias discursivas basadas en la multimodalidad, a través del uso del lenguaje cinematográfico, describen a un cine uruguayo de narrativa clara y concisa sobre el pasado reciente, afincado en una transmisión de memoria que integre a todos los públicos desde la identificación y la empatía emocional. Por lo tanto, a nivel multimodal y a diferencia de otros cines de la región, como es el caso de las ficciones argentinas o chilenas, la representación de la violencia institucional de la dictadura en el cine uruguayo de ficción es mucho menos explícita y más convencional en términos discursivos.

8.3. ¿Qué rol posee el cine uruguayo de ficción en la construcción de memoria sobre el pasado reciente?

El corpus analizado traza una línea histórica del cine uruguayo sobre la dictadura en distintas etapas. La fase previa del régimen representada en *Polvo nuestro que estás en los cielos* muestra que la dictadura no fue un hecho abrupto, sino que significó la terminación de un proceso de deterioro institucional, político y económico del país. Los principales años de desarrollo del régimen son explorados por *Migas de pan* y *La noche de 12 años* desde el accionar militar represivo provocado por el terrorismo de Estado. Décadas más tarde, *Zanahoria* concibe un presente democrático marcado por las huellas traumáticas del pasado reciente y la paranoia social frente a la vulneración de libertades y la privación de información.

Se concuerda con Moguillansky (2012) en el hecho de que las películas uruguayas del presente siglo sobre la temática deben ser tomadas como indicios de la construcción de un imaginario colectivo sobre las dictaduras latinoamericanas de la región, que piensen en el trauma histórico y sus diversas formas de representación desde el trabajo de la posmemoria. La visibilización de la represión y tortura, el lugar del exilio, la crisis política, la desintegración de los vínculos personales, el agravamiento de los problemas sociales y el silencio como estrategia de impunidad son tópicos que presentes en el contexto cinematográfico regional donde la producción fílmica uruguaya también empieza a tener un discurso propio.

Sin embargo, más allá del cada vez más frecuente apoyo institucional a la producción nacional, sumado al rol fundamental de la coproducción, las cuatro películas analizadas refieren a un cine de ficción profundamente menor en cantidad y diversidad de abordajes que el realizado, por ejemplo, en Argentina y Chile sobre la misma temática. La tardía producción cinematográfica uruguaya sobre la dictadura en términos de ficción, iniciada recién en el año 2007, visibiliza un estado de situación donde el cine nacional realizó convencionales y escasas representaciones de la dictadura como hecho determinante de la historia reciente uruguaya.

A través de estos puntos, trasladamos la observación de Kaiser (2010) sobre las producciones cinematográficas argentinas al panorama de realización fílmica uruguaya, puesto que en el cine de ficción nacional existen temáticas discursivamente marginalizadas, como por ejemplo, centrarse en el rol cómplice de la población civil o en los efectos que la tortura generó a largo plazo en las sociedades contemporáneas. Otros tópicos que Kaiser (2010) presenta fueron tenidos en cuenta por las ficciones cinematográficas uruguayas, como las experiencias de los supervivientes a la tortura y desaparición, retratadas en *Migas de pan* y *La noche de 12 años*; la afectación a las familias de detenidos desaparecidos, exhibida en la desintegración familiar sufrida por Liliana Pereira en *Migas de pan*; y cómo el terrorismo de Estado alteró el modo de vida cotidiano, visibilizado en todas las películas analizadas.

En el presente siglo, el cine uruguayo da sus primeros pasos de construcción de una memoria sobre la dictadura al generar diversas configuraciones discursivas que no necesariamente se adscriben con lo propuesto por Triquell (2018), quien expresa que los textos ficcionales describen la experiencia propia de sus realizadores. El corpus analizado, compuesto por obras de realizadores que vivieron la dictadura y por trabajos de realizadores de una segunda generación, muestra que en algunos casos la experiencia personal queda por fuera de la representación cinematográfica. Tal es el caso de *La noche de 12 años*, reconstrucción puramente biográfica de las experiencias vividas por Mujica, Rosencof y Fernández Huidobro, o *Zanahoria*, enfocada exclusivamente en el trabajo periodístico del Semanario Voces.

Brechner y Buchichio dejan de lado sus vivencias personales para realizar un tratamiento discursivo desde convenciones propias de géneros cinematográficos como la biopic histórica o el thriller policial. Existe coincidencia con Tal (2019) en la idea de que el cine sobre dictaduras es un campo de batalla simbólico de narrativas del pasado difundidas por discursos del presente impulsados por un accionar ideológico. El vínculo entre cine y memoria es una compleja área de representación a la hora de narrar acontecimientos traumáticos, donde

aparecen vivencias personales propias pero también relecturas contemporáneas de los imaginarios colectivos de la nación uruguaya.

Por otra parte, como sucede en *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la representación sobre el pasado reciente se realiza por fuera de la reconstrucción histórica verídica y apela a estrategias puramente ficcionales. Tal es el caso de la parte final del filme, que recrea el día del golpe de Estado a través de una cruenta lucha entre civiles y militares por las calles de Montevideo, hecho que no tuvo datación histórica. La ficción realiza un problemático trabajo de reconstrucción que no es fiel a la realidad de los hechos, aunque igualmente transmite la idea de una nación fragmentada en dos posiciones ideológicas: la que se encuentra a favor del régimen dictatorial, personificada en la figura de los militares, y los opositores a la dictadura, encarnados por civiles anónimos.

Frente a esta instancia discursiva, se advierte de los límites de la ficción cinematográfica al momento de reconstruir la realidad. Como es sabido, la dictadura tuvo un fuerte apoyo civil para su impulso y mantenimiento en el poder, por lo que la dicotomía que presenta el filme resulta un campo discursivamente difuso que no se corresponde con los acontecimientos del mundo histórico al que remite. Se debe resaltar la responsabilidad ética de la ficción como elemento constructor de imaginarios colectivos, de tal manera que no contribuya a generar representaciones sociales estigmatizantes de determinados sectores de la sociedad uruguaya.

En el presente siglo, el cine uruguayo sobre la dictadura se alinea a la idea de Ros (2012) al mantener un discurso en común a nivel internacional que no pierde de vista los contextos históricos locales. Más allá de que los filmes analizados responden a estructuras narrativas convencionales, existe la presencia de referencias históricamente vinculadas a la situación sociopolítica uruguaya en diferentes etapas temporales. Ejemplo de esto son las menciones a las Medidas prontas de seguridad y el surgimiento del MLN-T en *Polvo nuestro que estás en los cielos*, la denuncia de las mujeres en la justicia de *Migas de pan*, los relatos de los protagonistas de *La noche de 12 años*, junto a la coyuntura de elecciones presidenciales del año 2004 propuesta en *Zanahoria*.

El rol del cine uruguayo en la construcción de memoria sobre el pasado reciente mantiene una lectura permanente e intrincada sobre la dictadura. Desde este criterio, las consecuencias de la impunidad, el silencio ante la búsqueda de la verdad y la sombra alargada de determinados mecanismos de violencia que siguen reproduciéndose en contextos

democráticos se entremezclan en las narrativas de las cuatro películas con la importancia de la lucha civil frente a la crisis social, la resiliencia de las víctimas del terrorismo de Estado, la sororidad entre las víctimas femeninas de tortura y la labor profusamente ética del periodismo.

El cine uruguayo también conjuga recuerdos de lo traumático y una reelaboración positiva de la memoria, cuya relectura del pasado reciente no se asienta gratuitamente en plasmar vivencias dolorosas de lo acontecido. De esta manera, en línea con el pensamiento de Raggio (2017), hay coincidencia en que los relatos son construcciones discursivas pero también marcos de acción sobre la memoria reconocidos como prácticas sociales. Las cuatro películas plantean un acercamiento a distintas vivencias y experiencias del dolor como forma de acción social, en la que se entiende necesario visibilizar la violencia de la dictadura a través de mecanismos que combinan afectivamente lo traumático con el recuerdo positivo.

Raggio (2017) plantea que, a la hora de representar el horror, es importante analizar la narración de la violencia generada por los perpetradores para comprender hasta donde llegan los límites de la representación de los cineastas y el esfuerzo de inteligibilidad por parte de los espectadores. Sin embargo, las películas analizadas no promueven representaciones explícitas de la violencia por parte de los agentes represores para reflexionar sobre el concepto del horror y lo irrepresentable. Estos conceptos son problematizados desde otra posición, a través del vínculo perpetrador-víctima, e incluso, los vínculos víctima-contexto y víctima-víctima.

De esta manera, algunas realizaciones plantean una reflexión sobre la reproducción de la violencia institucional sin la presencia de agentes represores concretos, como sucede en *Zanahoria* o en gran parte de la narrativa de *Polvo nuestro que estás en los cielos*. En *Migas de pan* y *La noche de 12 años*, si bien aparece la figura del perpetrador, se plantean representaciones enfocadas en las víctimas de violencia y en las relaciones de poder que estas últimas entablan con sus agentes represores. La reflexión sobre la violencia institucional de la dictadura en el cine uruguayo, por lo tanto, profundiza en los vínculos sociales desde los cuales la propia violencia se genera y afecta de forma trágica.

La ficción cinematográfica uruguaya del presente siglo es una instancia discursiva que construye memoria sobre la violencia institucional de la dictadura, que arroja luz sobre determinados hechos del pasado reciente y abre debate sobre temáticas no tratadas en la opinión pública. Las cuatro películas analizadas trazan una línea histórica que permite identificar causas y consecuencias del régimen dictatorial en la sociedad uruguaya, tanto en sus principales años

de desarrollo como también en décadas posteriores a su fin. El siglo XXI muestra a una filmografía uruguaya de ficción que visibiliza de forma mediática la violencia institucional ejercida por el régimen dictatorial, enmarcándose por fin en una tradición instalada en el panorama cinematográfico de diversos países de la región.

8.4. Futuras líneas de investigación

La investigación describió, interpretó y reflexionó sobre la representación del cine uruguayo de ficción sobre la dictadura desde una perspectiva que escasea en antecedentes relacionados al tratamiento del pasado reciente en las realizaciones nacionales: el análisis del discurso. Se observa igualmente que en los últimos años la producción cinematográfica uruguaya sobre la dictadura ha visibilizado su trabajo desde la ficción al fomentar nuevas representaciones en torno a la temática. Ante este panorama, se espera que las investigaciones futuras posean un contexto cinematográfico venidero que esté mejor desarrollado en términos discursivos, tanto en cantidad de realizaciones como en diversidad temática.

Se espera también que la investigación sirva como insumo para estudios que profundicen sobre la cinematografía uruguaya y el pasado reciente, que también entiendan a la dictadura como una etapa no saldada por nuestra sociedad a nivel histórico. Se invita, desde una limitada posición epistemológica, a seguir en la reflexión que entiende a los discursos cinematográficos como herramienta para acercarnos a la condición material-concreta de los procesos históricos.

A futuro, resulta interesante plantear una comparación entre las estrategias de representación entre ficciones y documentales uruguayos, para observar de qué manera se comparte un mismo lenguaje cinematográfico pero se encuentran particularidades específicas en diversos tratamientos discursivos de la dictadura. Si bien este trabajo se enfocó en la reproducción de la violencia institucional del régimen, es pertinente considerar otros tópicos de investigación desde la más amplia diversidad teórico-metodológica presentes en las ciencias sociales y humanas. Principalmente desde el enfoque cualitativo, es conveniente conjugar interdisciplinariamente aportes desde el campo de la historia o la sociología, el análisis de la recepción o los estudios en cultura visual.

Será importante construir, por lo tanto, espacios de reflexión sobre la temática dentro del ámbito de abordajes académicos sobre la comunicación, la cultura y la sociedad, con la

intención de cuestionar qué se ha entendido por cine uruguayo, cuáles han sido sus mecanismos de producción y recepción en diferentes etapas de su historia, y qué lugar ha ocupado la circulación y recepción de lo audiovisual en el campo cultural local. Problematizaciones que esta investigación no ha tocado, pero que son elementos de significación fundamentales para repensar los discursos que habitan nuestras comunidades de sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía utilizada

- Achugar, M. (2016). *Discursive processes of intergenerational transmission of recent history. (Re)making our past*. Palgrave Macmillan.
- Achugar, M. y Duffy, P. B. (2021). The affective construction of others' experience: A cross-cultural comparison of youth's responses to a film about the Uruguayan dictatorship. *Linguistics and Education*, 66. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2021.100993>
- Althusser, L. (2003). *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión.
- Althusser, L. (2011). *Sobre la reproducción*. Ediciones Akal.
- Álvarez, V. (2020). Entre lo personal y lo político. Un análisis de Migas de Pan. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (108), 159-169. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4054>
- Armida, M. J., Cassino, M., Ciarniello, L. y Witis, R. (2015). Los derechos humanos frente a la violencia institucional. *Infojus*, Septiembre, 28.
- Aumont, J. y Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. La Marca Editora.
- Bacon, H. (2015). *The fascination of film violence*. Palgrave Macmillan.
- Bajtín, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En: Bubnova, T. (Ed.), *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI Editores.
- Barrientos, P. (2016). Violencia Institucional: Hacia un nuevo enfoque. <https://www.aacademica.org/pedro.barrientos/20>
- Bedoya, R. (2020). *El cine Latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Bivona, K. R. (2019). *Transitional Justice in Post-Dictatorship South American Film* (Tesis doctoral). Universidad de Los Ángeles.
- Brechner, A. (2018). *Con Álvaro Brechner, director de La noche de 12 años: "El cine no es ajuste de cuentas" / Entrevistado por Agustín Acevedo Kanopa*. La Diaria. <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/>

- Brechner, A. (2019). *Entrevista con Álvaro Brechner, director de “La Noche de 12 años” / Entrevistado por Cédric Lépine*. Mediapart. <https://blogs.mediapart.fr/edition/mediapart-en-espanol/article/220319/entrevista-con-alvaro-brechner-director-de-la-noche-de-12-anos>.
- Buchichio, E. (2014a). *Entrevista: Enrique Buchichio / Entrevistado por Martín Otheguy*. Montevideo Portal. <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-Enrique-Buchichio-uc247893>.
- Buchichio, E. (2014b). *Enrique Buchichio / Entrevistado por Martín Cajal*. Guía 50. <https://guia50.com.uy/enrique-buchichio/>
- Busquets, J. M. y Delbono, A. (2016). La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo. *Revista de la Facultad de Derecho*, (41), 61-102.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós Ibérica.
- Courtoisie, R. (2008). El cine uruguayo contemporáneo, desde el lugar del humo hasta Whisky: crónica de un nacimiento anunciado. *Nuestra América*, 6, 179-183.
- Davidovich, K. (2014). Hablar desde el silencio: el silencio como verdad en las narrativas de mujeres sobrevivientes. *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2(3), 18-50. <https://doi.org/10.5195/ct/2014.53>
- Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (2009). *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Área de Edición del Círculo de Bellas Artes.
- Dirección del Cine y Audiovisual Nacional (2018). Memoria anual 2018. <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/3351/1/memoria-icau-2018-para-web.pdf>.
- Duffy, P. B. (2011). La reconstrucción de la memoria en La Hija del General. *Revista austral de ciencias sociales*, (21), 41-68.
- Dufuur, L. (2014). El cine uruguayo y su aspecto (in)visible. *Toma Uno*, (3), 49-58.
- El Observador. (24 de setiembre de 2018). *La noche de 12 años: lo más visto el fin de semana y seleccionada por Uruguay para el Oscar*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/la->

noche-de-12-anos-lo-mas-visto-del-fin-de-semana-y-seleccionada-por-uruguay-para-el-oscar-2018924173656.

- Enjuto-Rangel, C. (2019). Children's Gaze in Contemporary Cinema: A Transatlantic Poetics of Exile and Historical Memory. En: Enjuto-Rangel, C., Faber, S., García-Caro, P. y Newcomb, R. P. (Eds.), *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa* (pp. 193-205). Liverpool University Press.
- Fairclough, N. (1995a). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. Longman.
- Fairclough, N. (1995b). *Media discourse*. Hodder Arnold.
- Fairclough, N. (1996). *Language and power*. Longman.
- Fernández Diez, F. y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje audiovisual*. Paidós Ibérica.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Filmhistoria online*, (1), 3-12.
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Fierro, J. (15 de mayo de 2020). ¿Otra película sobre la dictadura? *Brecha*. <https://brecha.com.uy/otra-pelicula-sobre-la-dictadura/>
- Flores Silva, B. (4 de junio de 2008). *Entrevista Beatriz Flores Silva* [Archivo de video]. YouTube, subido por Ella Navarro. <https://www.youtube.com/watch?v=CFuhlgWDOd4&t>.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel. Cuaderno 1 (XVI) 1929-1930*. Ediciones Era.
- Halliday, M. (1998). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M. y Matthiessen, C. (2004). *An introduction to functional grammar*. Edward Arnold.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Kaiser, S. (2010). Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista crítica de ciências sociais*, (88), 101-125. <https://doi.org/10.4000/rccs.1715>

- Kendrick, J. (2010). *Film violence. History, ideology, genre*. Columbia University Press.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images. The grammar of visual design*. Routledge.
- La Red 21. (11 de agosto de 2006). *Operación Zanahoria fue ordenada por Sanguinetti, aseguró el coronel*. <https://www.lr21.com.uy/politica/220079-operacion-zanahoria-fue-ordenada-por-sanguinetti-aseguro-el-coronel>.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Trilce.
- Martin, J. R. y White, P. R. R. (2005). *The language of evaluation. Appraisal in English*. Palgrave Macmillan.
- Martínez Carril, M., y Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41053/1/La_historia_no_oficial_del_cine_uruguayo.pdf
- Metz, C. (2002). Sobre la impresión de realidad en el cine. En: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I* (pp. 31-42). Paidós Ibérica.
- Moguillansky, M. (2012). Huellas del pasado reciente. Lecturas de las dictaduras militares en las coproducciones cinematográficas del Mercosur. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, (2). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63135>
- Mosca, A. L. (2019). El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 111-124
- Papaeti, A. (2020). On Music, Torture and Detention: Reflections on Issues of Research and Discipline. *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, (2). <https://doi.org/10.4000/transposition.5289>
- Prince, S. (2003). *Classical film violence. Designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Rutgers University Press.
- Radakovich, R. (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. PRODIC - Comisión Sectorial de Investigación Científica, Facultad de Información y Comunicación - Universidad de la República e Instituto del Cine y el Audiovisual Uruguayo - Ministerio de Educación y Cultura.

- Raggio, S. (2017). *Memorias de la Noche de los Lápices. Tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. Universidad Nacional de la Plata, Universidad Nacional de Misiones y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Paidós Ibérica.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Ediciones Manantial.
- Rivette, J. (2005). De la abyección. En: De Baecque, A. (Ed.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós Ibérica.
- Rodríguez, M. (2016a). *Entre “nosotras” y “ellos” / Entrevistada por Agustín Acevedo Kanopa*. La Diaria. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/8/entre-nosotras-y-ellos/>.
- Rodríguez, M. (2016b). “No es para la gente de izquierda, es para todos”. El País. <https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/gente-izquierda-todos.html>.
- Ros, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Springer.
- Sandoval Casilimas, C. (2002). *Investigación cualitativa*. ICFES.
- Schumann, P. B. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Editorial Legasa.
- Serbia, J. M. (2007). Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa. *Hologramática*, 4(7), 123-146.
- Sindbæk Andersen, T. y Ortner, J. (2019). Introduction: Memories of joy. *Memory Studies*, 12(1), 5-10. <https://doi.org/10.1177/1750698018811976>
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *ISTOR. Revista de historia internacional*, 5(20), 11-35.
- Tadeo Fuica, B. (2014). Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay’s second generation. *Memory Studies*, 8(3), 298-312. <https://doi.org/10.1177/1750698014563873>
- Tadeo Fuica, B. (2015). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (30). <https://doi.org/10.4000/alhim.5357>

- Tal, T. (2019). La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en Infancia clandestina (Ávila, Argentina, 2011). *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (68), 63-73. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi68.1158>
- Triquell, X. (2000). *Projecting history: a socio-semiotic approach to the representations of the military dictatorship (1976-1983) in the cinematic discourses of Argentine democracy* [Tesis doctoral]. Universidad de Nottingham.
- Triquell, X. (2015). Infancia y dictadura: los niños ante el terrorismo de Estado en el cine argentino. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (9), 15-28. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i9.6149>
- Triquell, X. (2018). El cine ficcional de los HIJOS: La reconstrucción política del recuerdo. En: Triquell, X. y Liponetzky, L. (Eds.), *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Unsworth, L. (2015). Persuasive narratives: Evaluative images in picture books and animated movies. *Visual communication*, 14(1), 73-96. <https://doi.org/10.1177/1470357214541762>
- Uruguay. Ley N° 18284. Creación del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay y del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual. (2008). <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>
- Uruguay Film Commission & Promotion Office (2011). *25 años de cine de ficción. 1985-2010*. Land.
- Van Dijk, T. (2017). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Van Leeuwen, T. (2005). Moving English: the visual language of film. En: Goodman, S. y Graddol, D. (Eds.), *Redesigning English: New texts, new identities* (pp. 81-105). The Open University.
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza Editorial.
- Weber, M. (1979). *El político y el científico*. Alianza Editorial.
- Wodak, R. (2000). ¿La sociolingüística necesita una teoría social?: Nuevas perspectivas en el análisis crítico del discurso. *Discurso y Sociedad*, 2(3), 123-147.

Yaffé, J. (2012). La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica. *Estudios Ibero-Americanos*, 38(1), 13-26. <http://dx.doi.org/10.22187/rfd201624>

Young, A. (2009). *The scene of violence: cinema, crime, affect*. Routledge.

Zavala, L. (2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (29), 1-14.

Filmografía utilizada

Brechner, A. (Director). (2018). *La noche de 12 años* [Película]. Tornasol Films, Alcaravan, Haddock Films, Aleph Media, Manny Films y Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas.

Buchichio, E. (Director). (2014). *Zanahoria* [Película]. Lavorágine Films y Lagarto Cine.

Flores Silva, B. (Directora). (2008). *Polvo nuestro que estás en los cielos* [Película]. BFS Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Ladoizquierdo, Saga Film, Umedia y uFilm.

Rodríguez, M. (Directora). (2016). *Migas de pan* [Película]. Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), RCI Producciones y Xamalu Filmes.

APÉNDICES

Apéndice 1. Fichas técnicas de las películas analizadas

- *La noche de 12 años*

Dirección: Álvaro Brechner. **Guión:** Álvaro Brechner (basado en el libro *Memorias del calabozo* escrito por Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof). **Producción:** Mariela Besuievsky, Philippe Grompel, Gerardo Herrero, Birgit Kemner y Fernando Sokolowicz. **País de realización:** Uruguay, Argentina, España, Francia y Alemania. **Año:** 2018. **Música:** Federico Jusid. **Edición:** Irene Blecua y Nacho Ruíz Capillas. **Dirección de fotografía:** Carlos Catalán. **Vestuario:** Alejandra Rosasco. **Duración:** 122 minutos. **Idioma:** español. **Imagen:** color. **Productoras:** Tornasol Films, Alcaravan, Haddock Films, Aleph Media, Manny Films y Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas. **Fecha de estreno en Uruguay:** 20 de setiembre de 2018. **Elenco (por orden alfabético):** César Bordón (Sargento Alzamora), Chino Darín (Mauricio Rosencof), Mirella Pascual (Lucy), Antonio de la Torre (José Mujica), Alfonso Tort (Eleuterio Fernández Huidobro), César Troncoso (Jefe militar), Soledad Villamil (Psiquiatra).

- *Migas de pan*

Dirección: Manane Rodríguez. **Guión:** Xavier Bermúdez y Manane Rodríguez. **Producción:** Chelo Loureiro y Cecilia Ibáñez. **País de realización:** Uruguay, Argentina y España. **Año:** 2016. **Música:** sin información proporcionada. **Edición:** Sandra Sánchez. **Dirección de fotografía:** Diego Romero Suárez-Llanos. **Vestuario:** Alba Cuesta. **Duración:** 109 minutos. **Idioma:** español. **Imagen:** color. **Productoras:** Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), RCI Producciones y Xamalu Filmes. **Fecha de estreno en Uruguay:** 7 de diciembre de 2016. **Elenco (por orden alfabético):** Patxi Bisquert (Roberto), Justina Bustos (Liliana joven), Ignacio Cawen (Diego), Ernesto Chao (Venerando), Stefanía Croce (Graciela joven), Andrea Davidovics (Graciela), Ulises Di Roma (Capitán Silva), Quique Fernández (Mayor Garone), Margarita Musto (Madre de Liliana), Cecilia Roth (Liliana), Artur Trillo (Venerando joven).

- *Polvo nuestro que estás en los cielos*

Dirección: Beatriz Flores Silva. **Guión:** Beatriz Flores Silva y János Kovácsi. **Producción:** Hubert Toint. **País de realización:** Uruguay, Bélgica y Cuba. **Año:** 2008. **Música:** Carlos da Silveira. **Edición:** Guy Dessent y Marie-Hélène Dozo. **Dirección de fotografía:** Francisco Gozón. **Vestuario:** Ana Domínguez. **Duración:** 123 minutos. **Idioma:** español. **Imagen:** color. **Productoras:** BFS Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Ladoizquierdo, Saga Film, Umedia y uFilm. **Fecha de estreno en Uruguay:** 2 de mayo de 2008. **Elenco (por orden alfabético):** Antonella Aquistapache (Maságenles Saavedra niña), Ignacio Cawen (Fructuoso), Martín Flores (Santiago Saavedra niño), Nicolás Furtado (Santiago Saavedra), Juan Gamero (Winston), Elisa García (Maságenles Saavedra), Myriam Gleijer (Gloria), Héctor Guido (Aurelio Saavedra), Lucio Hernández (Padre Félix), Ileana López (Dolores), Augusto Mazarelli (Benito), Margarita Musto (Aurora), Danilo Valverde (Fructuoso niño), Enrique Vidal (Panetti).

- **Zanahoria**

Dirección: Enrique Buchichio. **Guión:** Enrique Buchichio. **Producción:** Carolina Álvarez y Natacha López. **País de realización:** Uruguay y Argentina. **Año:** 2014. **Música:** Mario Buchichio. **Edición:** Guillermo Casanova. **Dirección de fotografía:** Pablo Parra. **Vestuario:** Ana Domínguez. **Duración:** 100 minutos. **Idioma:** español. **Imagen:** color. **Productoras:** Lavorágine Films y Lagarto Cine. **Fecha de estreno en Uruguay:** 11 de setiembre de 2014. **Elenco (por orden alfabético):** Victoria Céspedes (Vicky), Néstor Guzzini (Osvaldo), Mónica Navarro (Silvina), Martín Pavlovsky (Eduardo), Alberto Raimundi (Coronel Ferreiro), Aline Rava (Laura), Ana Rosa (Clara), Martín Rodríguez (Jorge), Abel Tripaldi (Alfredo), César Troncoso (Walter), Carlos Vallarino (Mario), Germán Weinberg (Pablo).

Apéndice 2. Índice de otras realizaciones cinematográficas citadas

- 9-11 / 9-11, 60.
- Almas de la costa*, 22.
- Año de la furia, El*, 29, 67, 68, 69.
- Así habló el cambista*, 29, 67, 68.
- Bandera que levantamos, La*, 19.
- Cautiva*, 56.
- Crónica de una fuga*, 56.
- Cuarto de Leo, El*, 118.
- Dirigible, El*, 22.
- En la plaza*, 118.
- En la puta vida*, 21, 117.
- État de siège*, 19.
- Fe en la resistencia*, 156.
- Frontera, La*, 30.
- Gigante*, 21.
- Golpe a golpe*, 77.
- Gurí*, 19-20.
- Hermanas*, 56.
- Hija del general, La*, 59, 166.
- Historia casi verdadera de Pepita la Pistolera, La*, 22, 117.
- Historia oficial, La*, 30.
- Infancia clandestina*, 55.
- Kamchatka*, 56.
- Kapò*, 88.
- Luna y el espejo, La*, 26, 68, 69.
- Liber Arce: liberarse*, 19.
- Lugar del humo, El*, 19.
- Machuca*, 30.
- Mal día para pescar*, 78.
- Matar a todos*, 27, 50-51, 57, 66-67, 119.
- Mataron a Venancio Flores*, 19.
- Me gustan los estudiantes*, 19.
- Memorias rotas*, 77.
- Mr. Kaplan*, 78.
- No*, 30.
- Noche fría*, 118.
- Noche de los lápices, La*, 55.
- O ano em que meus pais saíram de férias*, 54.
- One dollar: el precio de la vida*, 78.
- Otario*, 22.
- Otra historia del mundo*, 28, 67, 68.
- Paisito*, 27, 28, 54, 57, 67, 68, 69, 119.
- Pasos perdidos, Los*, 77.
- Patrón*, 57.
- Pedro y el capitán*, 19.
- Pequeño héroe del Arroyo del Oro, El*, 22.
- Retrato de mujer con hombre al fondo*, 77.
- Sábado disco, sábado pachanga*, 19.
- Secretos de lucha*, 50.
- Tiranos temblad*, 19.
- Un cuento para Olivia*, 77.
- Un ajuste de cuentas*, 77.
- Un lugar en el mundo*, 57.
- Un vinten pa'l Judas*, 19.
- Whisky*, 21.

Apéndice 3. Enlace a planillas de análisis descriptivos de las secuencias seleccionadas

Por cuestiones de espacio y para facilitar una lectura ordenada de la tesis, el análisis descriptivo de las secuencias seleccionadas se encuentra disponible a través del siguiente enlace:

<https://goo.su/Sz4W87>.

El enlace dirige a una carpeta alojada en Google Drive, donde se encuentran cuatro planillas —una por película— que detallan el trabajo realizado para cada secuencia en particular, siguiendo el nivel compositivo, representacional e interactivo del análisis descriptivo.

El acceso a la carpeta es de carácter restringido. Se debe solicitar el permiso correspondiente para su visualización a través del correo electrónico: santiago.lopez@fic.edu.uy.