



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

**Maestría en Información y Comunicación**

**Tesis de Maestría**

**Represores en el cine: análisis comparativo de su representación en la ficción cinematográfica de Argentina, Brasil y Uruguay en el XXI**

Autora: Fiorella Gargaglione Turk  
Director de tesis: Dr. Luis Dufuur

Montevideo, Uruguay  
Agosto de 2024



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



**UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY**

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

“Represores en el cine: análisis comparativo de su representación en la ficción cinematográfica de Argentina, Brasil y Uruguay en el XXI”

Tesista: Fiorella Gargaglione Turk

Maestría en Información y Comunicación

Fallo: Aprobada con mención.

Tribunal:

---

Profesor/a: Mónica Maronna

---

Profesor/a: Ximena Triquell

---

Profesor/a: Arthur Autran Franco de Sá Neto

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi profundo agradecimiento al Prof. Luis Dufuur, por seguir confiando en mí y orientar este trabajo. A las y los docentes de la Maestría que han contribuido a mi formación académica. A mis compañeras y compañeros del posgrado, por transitar juntos este recorrido, por sus aportes y por su escucha. A mi familia y a mis amigos, por el apoyo incondicional de siempre. A Antonio, por sus aportes y su compañía.

A las organizaciones de DD. HH. en Argentina, en especial a Memoria Abierta por su labor en la sistematización y catalogación del cine producido sobre la dictadura. Gracias a Hernán Topasso por recibirme en su sede, facilitarme el acceso a su archivo y orientarme en la búsqueda de películas «difíciles». A la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba por haberme recibido en sus jornadas para intercambiar opiniones sobre el tema de investigación y en especial a su docente Ximena Triquell por la invitación, la lectura y los comentarios valiosos que realizó sobre el proyecto.

A la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM) y su programa ESCALA de movilidad de posgrados que financiaron mi estancia de investigación en la Universidad Federal de Sao Carlos (UFSCar) en el estado de São Paulo, Brasil. Sin ello, realmente hubiera sido difícil culminar este proyecto. A Bruno Soto por la gestión de este intercambio, a Bruna García por abrirme las puertas de su casa y al grupo de intercambistas por la compañía. Especial agradecimiento al profesor Arthur Autran por haber aceptado recibirme y poder compartir mi proyecto junto a su equipo de investigación. Agradezco mucho sus valiosos aportes y el de sus estudiantes. Al personal de la Cinemateca Brasileira, en especial a Renato Noviello, quienes me asesoraron en la búsqueda de archivos, me facilitaron su acceso y me recibieron durante una semana en su biblioteca.

Finalmente, agradezco a la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) por financiar gran parte de este proyecto, en el marco de su Programa de becas de posgrados nacionales 2021. A la FIC y a la Universidad de la República por brindarme la posibilidad de desarrollar una formación de posgrado. Por su educación gratuita para todas y todos.

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
Descripción del problema .....	1
Justificación .....	4
Organización de la tesis .....	6
<b>CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZACIÓN</b> .....	8
1.1 Las dictaduras del Cono Sur y su transición hacia la democracia .....	8
1.2 Las disputas por la memoria .....	14
1.3 El cine de ficción y la representación de la dictadura .....	19
<b>CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO</b> .....	26
2.1 Estado del arte .....	26
2.1.1 Estudios sobre cine y representación de la dictadura .....	26
2.1.2 Estudios en torno a la representación de los represores .....	30
2.2 Marco conceptual .....	34
2.2.1 La representación cinematográfica y social .....	34
2.2.2 El cine como representación de la historia y agente de memoria .....	36
2.2.3 Consideraciones sobre el concepto de Represor .....	39
<b>CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA</b> .....	41
3.1 Objetivo general y objetivos específicos de la investigación .....	41
3.2 Enfoque metodológico .....	41
3.3 Delimitación del corpus de análisis .....	42
<b>CAPÍTULO 4: UN PANORAMA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LOS REPRESORES EN LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA DE AYER Y DE HOY</b> .....	45
4.1 Antecedentes relevantes .....	45
4.2 Los represores en la ficción cinematográfica de nuevo siglo .....	54
<b>CAPÍTULO 5: OPERACIÓN MÉXICO, UN PACTO DE AMOR</b> .....	60
5.1 Producción y recepción del filme .....	60
5.2 Análisis fílmico .....	62

<b>CAPÍTULO 6: LA NOCHE DE 12 AÑOS .....</b>	<b>76</b>
6.1 Producción y recepción del filme.....	76
6. 2 Análisis fílmico.....	78
<b>CAPÍTULO 7: MARIGHELLA .....</b>	<b>94</b>
7.1 Producción y recepción del filme.....	94
7. 2 Análisis fílmico.....	96
<b>8. CONCLUSIONES.....</b>	<b>109</b>
8.1 El posicionamiento ideológico y el punto de vista privilegiado en los relatos .....	109
8. 2 El ambiente represivo y los personajes colectivos .....	111
8.3 Represores como personajes .....	112
8.3.1 Los represores como antagonistas.....	115
8.3.2 Los represores como ayudantes y la (des) obediencia debida.....	116
8.4 La representación de la violencia.....	118
8. 5 Los represores tienen género.....	119
8. 6 Consideraciones finales .....	122
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>125</b>
<b>FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>137</b>
<b>APÉNDICES .....</b>	<b>144</b>
<b>Apéndice 1. RELEVAMIENTO DE FILMS (2003-2020) .....</b>	<b>144</b>

## TABLA DE ILUSTRACIONES

1. RELEVAMIENTO DE FILMS DE FICCIÓN (1985-2020). TABLA DE ELABORACIÓN PROPIA. _____	19
2. REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA S/ CASETTI Y DI CHIO (1999) _____	42
3. RELEVAMIENTO DE FILMS EN EL PERÍODO 2003-2020. TABLA DE ELABORACIÓN PROPIA. _____	43
4. PLANO DE CRÉDITOS INICIALES DEL FILME OPERACIÓN MÉXICO _____	63
5. DETENCIÓN FORZADA DE TUCHO EN EL FILME OPERACIÓN MÉXICO _____	64
6. LEOPOLDO GALTIERI EN OPERACIÓN MÉXICO Y 7. TUCHO VALENZUELA EN OPERACIÓN MÉXICO _____	66
8. EDUARDO "TUCU" CONSTANZO Y TUCHO DESDE LA VENTANA EN OPERACIÓN MÉXICO _____	69
9. EL TUCU DISPARANDO A UNA DE LAS PRISIONERAS EN OPERACIÓN MÉXICO _____	69
10. PANORAMA DE LA QUINTA DE FUNES EN OPERACIÓN MÉXICO _____	70
11. EL ASESINATO DE VELAZCO EN OPERACIÓN MÉXICO _____	72
12. LA VIOLENCIA HACIA MARÍA EN LA SALA DE PARTOS EN OPERACIÓN MÉXICO _____	73
13. PLANO MEDIO DE REPRESOR DISPARANDO EN OPERACIÓN MÉXICO Y 14. PLANO DE MEDIO DE UNA DE LAS VÍCTIMAS EN OPERACIÓN MÉXICO _____	73
15. PLANO GENERAL DEL ASESINATO DE TUCHO EN OPERACIÓN MÉXICO _____	74
16. LOS REPRESORES OBSERVAN EL CAMIÓN CARGADO CON LOS CUERPOS DE SUS VÍCTIMAS EN OPERACIÓN MÉXICO _____	74
17. INSCRIPCIÓN TEXTUAL AL COMIENZO DEL FILME LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	79
18. SECUENCIA INICIAL DEL FILME LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	80
19. LAS HUELLAS DE LA TORTURA EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	81
20. LAS BOTAS COMO METONIMIA DE LOS REPRESORES EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	81
21. HUIDOBRO Y EL PROBLEMA DEL INODORO EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	82
22. PROHIBICIÓN CON FALTAS DE ORTOGRAFÍA EN UNA DE LAS CELDAS EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	83
23. EL SARGENTO LLEGANDO AL CUARTEL EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	84
24. IVETTE GIMÉNEZ EN LA NOCHE DE 12 AÑOS Y 25. MILITARES ALLANANDO EL HOGAR DE LOS MARTIRENA EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	88
26. PRIMER PLANO DE ARMA EN LA NOCHE DE 12 AÑOS Y 27. MILITARES Y SU ARMAMENTO EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	88

28. EL SARGENTO OBSERVA COMO RETIRAN LOS CUERPOS EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	89
29. LAS MANOS DE ROSECOF, LÁPIZ Y PAPEL EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	90
30. EL SARGENTO ALZAMORA EN LA NOCHE DE 12 AÑOS _____	91
31. INSCRIPCIÓN TEXTUAL INICIAL EN MARIGHELLA _____	96
32. MILITARES POR LAS CALLES EN MARIGHELLA Y 33. CONTROL MILITAR POR LAS CALLES EN MARIGHELLA _____	98
34. LUCIO Y SU AYUDANTE EJECUTAN A UN HOMBRE EN MARIGHELLA _____	99
35. LUCIO Y SU FAMILIA SE ENTERAN DEL SECUESTRO DEL EMBAJADOR EN MARIGHELLA ____	102
36. LUCIO PISANDO LA CABEZA DE HUMBERTO EN MARIGHELLA _____	103
37. LUCIO PISANDO LA CABEZA DE JORGE EN MARIGHELLA _____	104
38. LUCIO Y SU EQUIPO TORTURAN A JORGE EN MARIGHELLA _____	104
39. LUCIO Y SU AYUDANTE EN EL OPERATIVO FINAL DE MARIGHELLA _____	105
40. LUCIO FRENTE AL TRIBUNAL DE JUSTICIA EN MARIGHELLA _____	106
41. LA TORTURA DE BRANCO EN MARIGHELLA _____	107
42. BELLA ROMPIENDO LA CUARTA PARED EN MARIGHELLA _____	107
43. EL HIJO DE CARLOS INGRESANDO AL MAR EN MARIGHELLA _____	108

## RESUMEN

El objetivo general de la investigación es realizar un análisis comparativo de las representaciones de los represores en la ficción cinematográfica sobre el pasado reciente de Argentina, Brasil y Uruguay durante las primeras décadas del siglo XXI. En tanto medio audiovisual de gran impacto en la actualidad, el cine ha ocupado un rol activo en el proceso de reconfiguración de una memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado en la región, en sus diversas modalidades. En particular, la ficción cinematográfica se ha propuesto construir narrativas de la historia que, junto a otros artefactos culturales, contribuyen a la representación colectiva del pasado. Este trabajo se cuestiona respecto al lugar que ocupan los represores en estas producciones y el modo en el que se los ha representado: ¿en qué medida cristalizan representaciones que se ajustan al discurso dominante en un determinado contexto histórico o bien la cuestionan? ¿cómo se relacionan con las políticas memoriales y cinematográficas llevadas a cabo en la región durante el período? ¿cuáles son las similitudes y diferencias que se presentan en los distintos casos?

La metodología incorpora el análisis de un corpus seleccionado de films, catalogados como ficción en el período comprendido entre 2003-2020, desde el paradigma teórico de la semiótica del cine. Si bien el análisis toma como punto de partida la representación visual presente en el discurso fílmico esta es puesta en diálogo con el contexto social e histórico en el que se configura y circula, reproduciendo y reconfigurando las representaciones sociales de estas figuras en la memoria colectiva sobre el período.

Palabras clave: cine - historia - memoria - dictaduras latinoamericanas

## ABSTRACT

The general objective of the research is to carry out a comparative analysis of the representations of repressors in cinematographic fiction about the recent past of Argentina, Brazil and Uruguay during the first decades of the 21st century. As an audiovisual medium with great impact today, cinema has played an active role in the process of reconfiguring a collective memory about State terrorism in the region, in its various modalities. In particular, cinematographic fiction has set out to construct narratives of history that, together with other cultural artifacts, contribute to the collective representation of the past. This work questions the place that repressors occupy in these productions and the way in which they have been represented: to what extent do they crystallize representations that conform to the dominant discourse in a certain historical context or do they question it? How do they relate to the memorial and cinematographic policies carried out in the region during the period? What are the similarities and differences that occur in the different cases?

The methodology incorporates the analysis of a selected corpus of films, classified as fiction in the period between 2003-2020, from the theoretical paradigm of film semiotics. Although the analysis takes as its starting point the visual representation present in the film discourse, it is put in dialogue with the social and historical context in which it is configured and circulates, reproducing and reconfiguring the social representations of these figures in the collective memory about the term.

Keywords: cinema - history - memory - Latin American dictatorships

## INTRODUCCIÓN

### Descripción del problema

Durante la década del sesenta, en el marco de la Guerra Fría, gran parte de los países latinoamericanos se vieron afectados por una fuerte crisis económica y una creciente polarización social e ideológica. Los gobiernos latinoamericanos incrementaron el autoritarismo e instauraron golpes de Estado con la intervención de las Fuerzas Armadas, desplegando el aparato represivo a la sociedad y violando sistemáticamente los derechos humanos (DD. HH) lo que se ha dado en llamar terrorismo de Estado. Una vez recuperada la democracia, las sociedades posdictatoriales se disputaron la construcción de un relato sobre ese pasado, variando sus posiciones y la atribución de responsabilidades a diferentes actores sociales. En especial la institución castrense se vio cuestionada y debió configurar una narrativa que legitimara su actuación frente al Estado democrático y la sociedad civil.

Sin desconocer las especificidades de cada caso, es posible señalar a modo de síntesis que la etapa de transición democrática estuvo signada en estos países por los debates en torno a la necesidad de superación del trauma social generado y el modo en el que se debían juzgar los delitos cometidos.<sup>1</sup> Allí el accionar represivo del Estado era justificado por parte de las Fuerzas Armadas en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN)<sup>2</sup> mientras que en la sociedad se instaló un relato oficial que explicaba el fenómeno como una consecuencia inevitable del conflicto entre la guerrilla y el aparato militar, popularmente conocida como la «Teoría de los dos demonios». Durante los noventa la justicia transicional sentó las bases para una cultura de la impunidad que amparaba el silencio, configurando un escenario dónde las memorias emergentes de las víctimas

---

<sup>1</sup> A nivel estatal, la justicia transicional inmediata en cada país presenta diferencias en torno a las violaciones de los derechos humanos. En Uruguay se aprueba la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* en 1986 mientras que en Argentina se crea la CONADEP y se lleva a juicio a las Juntas militares en 1985. En Brasil, luego de una transición gradual a la democracia en la que se aprueba la *Ley de Amnistía* n°6.683, actuó en continuidad el Supremo Tribunal Federal, modificado en la Constitución de 1988.

<sup>2</sup> La Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) deriva de la categoría política de seguridad nacional desarrollada en el marco de la Guerra Fría y explica la relevancia de la defensa militar y su ocupación de las instituciones estatales frente a las amenazas del comunismo. Esta sentó las bases del nuevo militarismo surgido en los años sesenta en América Latina (Leal Buitrago, F. 2003).

se desarrollaron en ámbitos privados o bien en espacios tales como el cine y la literatura testimonial. Los avances en el campo de la investigación histórica y la emergencia de memorias alternativas de los hechos conllevaron a una revisión de esta narrativa oficial a lo largo del tiempo, con interpretaciones contrapuestas producto de luchas políticas que fueron encontrando su lugar frente a los cambios de sensibilidad de una época.

Durante todo este proceso la producción cinematográfica de la región, en sus diversas modalidades, participó activamente abordando diferentes temáticas y aristas de este pasado y dialogando, en mayor o menor medida, con la memoria colectiva instalada. En la actualidad, impulsado por el poder de los medios de comunicación y el valor que las sociedades contemporáneas atribuyen a la imagen, el cine ha tomado el relevo de las formas escritas dado que «con frecuencia son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones» (Ferro, 2008, p. 7). Esto supone que, en muchos casos, el conocimiento histórico a nivel popular que tenemos sobre determinados sucesos se lo debemos en gran parte a las películas o series televisivas que lo representan.<sup>3</sup>

Ahora bien, emparentado con los discursos de sobriedad, el cine documental se ha legitimado como modalidad para la difusión del pasado, mientras que la ficción suele considerarse un discurso marginal, dirigido a las masas y al simple entretenimiento, que devuelve una mirada ilusoria y deformada de la realidad (Nichols, 1997). No obstante, esto no ha impedido que esta modalidad se presente como un camino posible para la representación de la historia e incluso cobra mayor relevancia cuando nos encontramos frente a la ausencia de imágenes que puedan evocar un pasado, como sucede por ejemplo en relación a la violencia ejercida durante el terrorismo de Estado. Esto supone una operación compleja que resulta atractiva para la investigación, no por su capacidad para documentar la realidad sino más bien por los modos en el que ese pasado es representado, cómo dialoga con el presente y el estímulo de las sensibilidades que propone (Feld y Stites Mor, 2009). Por este motivo, la motivación de este trabajo supone indagar en la relación que el cine de ficción establece con la historia y la memoria del pasado reciente en la región. Dada la amplitud

---

<sup>3</sup> A modo de ejemplo: en una encuesta realizada a 500 estudiantes en la Universidad de Buenos Aires, el 75% de los encuestados afirmó haber aprendido sobre la dictadura a través del filme *La noche de los lápices* (1986) mientras que solo un 3% reconocía haber consultado un libro sobre los hechos (Ranalletti, 1999, p.14). En el caso de Brasil, el papel de la televisión adquirió mayor influencia. La miniserie *Anos rebeldes* (1992) es representativa en ese sentido.

de este fenómeno, se vuelve necesario delimitar el problema de investigación tanto en su dimensión conceptual, como en su marco territorial y temporal.

En líneas generales, la ficción cinematográfica será entendida en este trabajo como una narración audiovisual de la historia que (junto a otros artefactos culturales) contribuye a la circulación, configuración y reconfiguración del pasado en el proceso de construcción de un 'memoria colectiva'. Esta noción, de acuerdo a lo propuesto por Pollack (1989) y Jelin (2002), es un proceso subjetivo en dónde diversos relatos del pasado se disputan la legitimidad, situados en un contexto y en relaciones de poder. Aunque en apariencia intangible, la memoria se materializa en una multiplicidad de fuentes dónde circulan y se cristalizan las visiones de ese pasado y de los actores sociales involucrados, atravesados por cuestiones éticas y políticas que dan cuenta del presente en dónde fueron producidos. Particularmente interesa observar aquí qué lugar se le ha dado a la figura de los represores y si ésta ha ido modificándose a lo largo del tiempo: ¿cómo se ha representado a estos actores en las producciones fílmicas?, ¿en qué medida estas cristalizan representaciones que se ajustan al discurso dominante o la cuestionan?, ¿cuáles son las implicancias que éstas presentan en la memoria social de cada país?

El estudio se focaliza en la ficción cinematográfica de Argentina, Brasil y Uruguay durante las primeras décadas del siglo XXI. La elección a nivel territorial responde a las alianzas políticas y comerciales establecidas por estos países integrando el bloque regional del Mercosur a partir de 1991 (junto con Paraguay)<sup>4</sup> y la delimitación temporal a una periodización político-social denominada como la primera oleada de gobiernos progresistas en América Latina.<sup>5</sup> Esta expresión refiere a la elección de gobiernos asociados a la izquierda como reacción al neoliberalismo imperante de la década de los 90 que si bien presenta una cronología específica en cada país puede pensarse como un proceso conjunto (Barbosa do Santos, 2020). En relación con la temática específica de la tesis este período reviste gran importancia en la historia de la memoria ya que los diferentes gobiernos implementaron políticas jurídicas, culturales y sociales que marcaron un giro significativo en relación al posicionamiento del Estado respecto al pasado reciente. Estas políticas memoriales apostaron, en líneas generales, a reconfigurar una nueva narrativa oficial, rompiendo

---

<sup>4</sup> Este último fue excluido del trabajo dado lo incipiente de su producción cinematográfica nacional.

<sup>5</sup> Este período abarca los mandatos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernandez de Kirchner (2007-2015) en Argentina; Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) y Dilma Rousseff (2010-2016) en Brasil y Tabaré Vázquez (2005-2010 y 2015-2020) y José Mujica (2010-2015) en Uruguay.

con el relativo silencio instalado en las décadas anteriores. El retorno al neoliberalismo hacia finales de la década y el avance de la extrema derecha, en dónde diversos actores políticos reivindicaron el accionar de las Fuerzas Armadas y el golpe militar, parecieran indicar el fin de ese ciclo y el paso hacia una nueva etapa.

### Justificación

Algunas interrogantes atravesaron el proceso de elección y definición del problema de investigación: ¿por qué seguir investigando sobre el pasado reciente?, ¿qué más se puede aportar a un campo diverso y tan ampliamente abordado por las ciencias sociales?, ¿cómo encarar el problema desde el ámbito de los estudios sobre comunicación? Estas preguntas, más que imponerse como limitantes, orientaron un camino que partía de la firme convicción de que aún sigue siendo necesario interpelarnos como sociedad en relación al terrorismo de Estado.

Un simple recorrido por los titulares de diarios, los comentarios en redes sociales o las declaraciones públicas en diferentes medios de comunicación dan cuenta que este pasado sigue estando latente en el ámbito cultural, en los debates políticos y en las reivindicaciones de diversos grupos sociales renovando viejas disputas que estaban, en apariencia, saldadas. La coyuntura política a nivel mundial se enfrenta a un fuerte apoyo popular de la extrema derecha y al avance de ideologías totalitarias que reivindican el accionar de las Fuerzas Armadas en el pasado y retoman narrativas que justifican los golpes de Estado como consecuencia de una guerra interna. La producción cinematográfica, y el arte en general, aborda sistemáticamente el pasado en sus obras. Esto da cuenta, no solo de la plena vigencia que éste reviste, sino también de los propósitos diversos de los que se valen a la hora de evocarlo. Un abanico que va desde el imperativo de recordar como garantía para la no repetición hasta sus usos políticos e incluso comerciales.

En el ámbito académico, los estudios sobre el pasado reciente han atravesado etapas marcadas por el predominio de diferentes disciplinas y enfoques. Los primeros abordajes desarrollados en el propio contexto adoptaron una perspectiva socioeconómica y estructural, pasando luego hacia un enfoque político y virando hacia una perspectiva subjetiva en la década de los noventa, donde adquiere predominancia la interdisciplinariedad, las experiencias, la cultura y la memoria. Este recorrido culmina con la consolidación de un campo historiográfico que aborda el pasado desde la perspectiva del terrorismo de Estado y los dd. hh. que fue ampliando progresivamente sus aristas y fuentes (Marchesi y Markarian, 2012). En este marco, nuevos abordajes han puesto énfasis en

discutir las representaciones del pasado y el modo en que estas dialogan con los problemas políticos, sociales y culturales del presente tomando como fuente de estudio el arte, la literatura, los medios de comunicación, entre otros. Este enfoque permite pensar al cine como un objeto de estudio específico, con énfasis en la relación que este medio presenta con los sentidos que produce y su contexto de producción y circulación. Ahora bien, la amplitud de esta problemática exigía una delimitación temática y temporal por lo que el problema fue orientándose hacia el cine de ficción producido en las primeras décadas del siglo XXI: ¿qué historias del pasado nos ofrece la pantalla grande?, ¿han cambiado estas narrativas a la luz de un nuevo contexto político y memorial? Analizar el cine de ficción desde esta perspectiva permite interpretar algunos aspectos de una temática que, si bien ha sido abordada con frecuencia, se enmarca aquí en un período histórico poco explorado.

Por otra parte, en lo que respecta a la producción cinematográfica, es importante destacar que existe una preferencia por el cine-documental, vehículo privilegiado para la representación del pasado, en detrimento de la ficción. Esto determina por lo tanto una producción académica sobre cine en la región que aborda con frecuencia esta modalidad mientras que la ficción, considerada muchas veces como un cine de tipo comercial, ha sido menos trabajada. En el caso uruguayo, por ejemplo, los estudios publicados sobre el cine y su relación con la memoria del período se focalizan principalmente en el documental mientras que, en sintonía con una mayor producción audiovisual, los estudios sobre ficción en Argentina y Brasil son más amplios. No obstante, la mayoría de estos ofrecen algunos acercamientos parciales y, salvo excepciones, no superan el carácter nacional.

La elección de concentrar el análisis de la representación en los actores sociales, específicamente en la figura de los represores, se debe a la necesidad de ampliar la perspectiva centrada en la «víctima» que ha predominado tanto en el campo de estudios académico como en la producción cultural. Las estrategias de silenciamiento y ocultamiento desplegadas durante la transición privilegiaron este enfoque por la necesidad de legitimar sus relatos y fueron desplazando el lugar de los victimarios. Sin embargo, en un nuevo contexto político-social, estos han comenzado a explorarse con mayor rigurosidad. Diferentes estudios han comenzado a focalizar en estos actores con énfasis en sus discursos y memorias,<sup>6</sup> mientras que otros se enmarcan en la representación

---

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de estos enfoques son los trabajos de Mariana Achugar (2008) y Valentina Salvi (2012) que analizan la memoria militar, así como la obra compilada por Salvi y Feld (2019) en torno a las declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina.

cultural de las figuras del perpetrador en contextos de genocidio y violencia de masas del siglo XX.<sup>7</sup> Este trabajo pretende inscribirse en esa línea y toma como punto de partida mi trabajo final de grado desarrollado en el marco de la Licenciatura en Comunicación, en el cual se analiza la problemática para el caso uruguayo. Considero importante poder profundizar en ella, ampliando la perspectiva a nivel regional, con la convicción de que visitar estas representaciones permite acercarnos a una comprensión sobre el modo en el que la sociedad ha considerado el rol de los represores en el pasado reciente, la percepción social que se tiene de éstos en el presente y la continuidad de las prácticas represivas en democracia.

### Organización de la tesis

A continuación, se expone una síntesis del trabajo organizado en dos partes: la primera nuclea los aspectos referentes al marco de la investigación mientras que la segunda se dedica a exponer los resultados.

La primera parte se organiza en cuatro capítulos: el primero plantea el problema de investigación, delimitando sus coordenadas específicas y su respectiva justificación. En el capítulo dos se realiza una contextualización histórica más detallada del tema: se resumen las características más significativas de las dictaduras y la justicia transicional de cada país, así como las etapas de sus procesos memoriales y el tratamiento del tema en el cine de ficción. El capítulo tres está dedicado al marco teórico y conceptual. La primera parte expone una síntesis de los antecedentes agrupados en relación a los dos ejes temáticos del problema: la representación del pasado reciente en el cine y el imaginario en torno a los represores. En la segunda parte se definen los conceptos fundamentales de la propuesta y sus relaciones: representación cinematográfica, representación social, historia y memoria, así como algunas apreciaciones sobre la categoría de represor. El cuarto capítulo está dedicado al diseño metodológico, en donde se explicita el objetivo general y los objetivos específicos, la unidad de análisis y de observación y los criterios para la delimitación de la muestra.

La segunda parte está destinada a la exposición de los resultados y se abre con un capítulo introductorio que ofrece una mirada panorámica por la representación de los represores en la

---

<sup>7</sup> La obra compilada por Ferrer y Sánchez Biosca (2019) o el reciente número de la revista *Kamchatka* «La construcción social de la figura del perpetrador: Procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales.» coordinado también por Feld y Salvi (2020) ofrecen algunos ejemplos.

ficción cinematográfica previa al período de esta investigación y una mirada general a las representaciones actuales. Allí se realiza una breve panorámica de películas significativas para la temática que, por motivos de extensión, no fue posible analizar en profundidad. No obstante, se consideró relevante realizar algunas apreciaciones a fin de comprender el contexto general en el que se enmarcan los films analizados. El análisis detallado de estos se expone en el capítulo sexto, séptimo y octavo. Por último, el trabajo se cierra con un apartado destinado a las conclusiones resultantes de la comparación y las reflexiones finales de la investigación.

## CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZACIÓN

### 1.1 Las dictaduras del Cono Sur y su transición hacia la democracia

Los regímenes dictatoriales que se instalaron en el Cono Sur durante la década de los 60 y 70 presentan algunas particularidades que permiten, por un lado, diferenciarse de dictaduras previas instaladas en esos países, así como describirlos en un sentido amplio a la luz de las convergencias que presentan a nivel regional. En esta línea, autores como O'Donnell (1985) y Borón (1991) ofrecieron en su momento algunas definiciones operativas de estos nuevos autoritarismos en la región. A modo de síntesis, estos identifican que los regímenes autoritarios se enmarcan en una fase de reformulación del sistema capitalista, en sociedades más industrializadas que se abrían paso hacia el capital transnacional, abandonando proyectos nacionales de desarrollo. Estos nuevos estados se originan en un contexto de profunda crisis económica y polarización ideológica que activa la movilización social. Como garantes de la dominación de clase, suponen la alianza de la alta burguesía con las Fuerzas Armadas quienes ocuparon paulatinamente los aparatos del Estado, viendo necesario recurrir a la coerción para desactivar políticamente al sector popular. Una vez instalados, estos regímenes desarrollaron procesos de institucionalización que buscaban legitimidad y contaron con apoyo y consenso social. Por último, en el contexto internacional de la Guerra Fría, estos gobiernos se enmarcan ideológicamente en la DSN ejerciendo el terror y el control sistemático de la población. Las acciones represivas fueron coordinadas y apoyadas por el gobierno de Estados Unidos en la llamada «Operación Cóndor», destinada a la persecución, detención, tortura, asesinato y desaparición forzada de los considerados «subversivos».

El ciclo se inicia en Brasil, el 31 de marzo de 1964, con la destitución del presidente João Goulart encabezada por Castelo Branco con el propósito de derrotar el proyecto político heredado de Getulio Vargas y contando con el apoyo político de partidos conservadores y amplios sectores de la sociedad civil (Aarão Reis, 2014). El régimen brasileño se caracterizó por el afán de legitimidad, buscando brindar una estructura legal a la violencia política mediante los Actos Institucionales (AI). El primero de estos (AI- 1) declaró el estado de excepción y en una segunda instancia el parlamento quedó supeditado al control del ejecutivo a la vez que se establecieron elecciones presidenciales indirectas mediante el Colegio Electoral (AI-2). Así, durante veintiún años se

designaron a militares de alto rango como el propio Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emilio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel y João Baptista Figueiredo para la presidencia del país.

La violencia estatal, si bien estuvo presente desde el inicio, se intensificó en el período comprendido entre 1968 y 1974, conocido como «os anos de chumbo», donde la tortura se convirtió en una práctica institucionalizada del Estado dirigida especialmente al combate de las agrupaciones armadas de izquierda. Durante este período se habilitó también la disolución del Parlamento, la supresión de derechos individuales, la censura y la libertad de expresión. El desgaste de la política económica aplicada por el régimen da paso, durante el mandato de Geisel (1974-1979), a una apertura política que habilitó el debate sobre la represión en la sociedad y a la interna del propio gobierno. Finalmente, este conduce en 1979 a la aprobación de la Ley 6.683 — *Ley de Amnistía*— marcando el inicio de la transición democrática del país que concluye con la asunción de José Sarney, electo indirectamente por el Colegio electoral.<sup>1</sup>

En el caso uruguayo, la dictadura no constituyó una irrupción repentina del poder por parte de las Fuerzas Armadas, sino que destacó por una amplia participación civil, de allí su denominación cívico- militar. Esta fue resultado de un «camino democrático hacia la dictadura» donde se fueron implementando sucesivas medidas autoritarias (Rico, 2005). En 1971, el entonces presidente Pacheco Areco encomendó a las Fuerzas Armadas la conducción de la lucha contra la guerrilla. Durante febrero de 1973, bajo la presidencia de Juan María Bordaberry, se establece el pacto de Boiso Lanza otorgando cada vez más poder a las Fuerzas Armadas.<sup>2</sup> Finalmente, el 27 de junio de ese mismo año, el presidente decretó la disolución de las Cámaras y las tropas del ejército ocuparon el Parlamento. Esta primera etapa, considerada como la dictadura «comisarial» se orienta a la restitución del orden.<sup>3</sup> El presidente Bordaberry se mantendrá en el poder hasta 1976, cuando los militares le retiran su apoyo y suspenden el llamado a elecciones previsto para noviembre de ese año. A partir de allí se inicia una etapa de «ensayo fundacional», con la asunción de la

---

<sup>1</sup> Sarney integraba la fórmula original como vicepresidente de Tancredo Neves. Sin embargo, este fallece en 1985 antes de la asunción.

<sup>2</sup> Tras una serie de comunicados enviados por las Fuerzas Armadas donde se desconocía la decisión del presidente de sustituir al ministro de Defensa, estos se reúnen con él mandatario en la base área Cap. Juan Manuel Boiso Lanza y acuerdan las formas de participación de los militares en la actividad político-administrativa. Producto de este pacto nace el Consejo de Seguridad Nacional (COSENA) como órgano asesor del Poder ejecutivo. Varios historiadores coinciden en señalar que este acuerdo da inicio al golpe de Estado.

<sup>3</sup> Se adopta aquí la periodización establecida por el politólogo Luis Eduardo Gonzales y retomado por los historiadores Caetano y Rilla (2005).

presidencia por parte de Aparicio Méndez (exdirigente del Partido Nacional). En esta fase se comienza a delinear la construcción de un nuevo orden político por parte de las Fuerzas Armadas, donde igualmente se incrementó el accionar represivo del Estado. En este sentido, si bien se practicaron torturas en centros clandestinos y desapariciones forzadas, la modalidad represiva que caracterizó al régimen uruguayo fue el encarcelamiento masivo y prolongado. De acuerdo a las estadísticas, aproximadamente 5000 personas fueron procesadas por la Justicia Militar y otros 3700 casos que no fueron procesados (Broquetas, 2006). El proyecto político del régimen autoritario será derrotado en el Plebiscito constitucional de 1980, dando paso así a una etapa de dictadura «transicional» orientada hacia una liberación pactada del régimen hacia la democracia.

En Argentina, la caída del general Juan Domingo Perón en 1955 había provocado una fuerte inestabilidad política, profundizada con el golpe de Estado de Onganía en 1966. En junio de 1973, Perón retorna definitivamente al país tras su exilio y es electo presidente en setiembre de ese mismo año, acompañado en la fórmula por su entonces mujer María Estela «Isabelita» Martínez de Perón. Esta asumirá la presidencia del país —tras la muerte del general en 1974— en un contexto político fuertemente convulsionado, donde el «combate al comunismo» se acrecienta con la actuación de la Alianza Anticomunista Argentina, conocida como la Triple A. En marzo de 1976, año en el que se había convocado a elecciones, el comandante general del Ejército Jorge Rafael Videla, junto al comandante general de la Armada, Emilio Massera, y el de la Fuerza Aérea, Orlando Agosti, toman el poder del Estado con el propósito de llevar a cabo el «Proceso de Reorganización Nacional» cuyo objetivo principal consistía en erradicar la subversión del país. Si bien desde un principio se habló de un golpe de Estado militar, existen estudios recientes que han puesto en discusión el concepto de dictadura cívico-militar para remarcar el apoyo de sectores de la sociedad civil con el que contaba el ejército, principalmente los sectores dominantes del poder económico.<sup>4</sup> No obstante, a diferencia del caso uruguayo, el órgano supremo de gobierno durante la dictadura fue la Junta Militar ocupada por los comandantes generales de las distintas Fuerzas Armadas.

Si bien la política argentina contaba con una tradición de golpes de Estado militares, este régimen en particular se caracterizó por altos niveles de represión y violencia ilegítima que incluyeron secuestros, torturas, asesinatos y la desaparición forzosa de 30.000 personas de acuerdo los datos

---

<sup>4</sup> Sobre el debate actual en torno a la nominalización del período ver: Franco, M. (2018) «La última dictadura argentina en el centro de los debates y las tensiones historiográficas recientes.»

manejados por organismos de los DD. HH. Se implementaron centros clandestinos de detención en todo el país donde se efectuaban las torturas y abusos sexuales, así como una red de secuestros y adopción clandestina de niños y niñas que nacían en cautiverio o eran capturados junto a sus padres. Como contracara de la represión, surgen diferentes organizaciones en defensa de los DD. HH., como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, llevando las denuncias de la represión a nivel internacional. En 1982, bajo las órdenes de la Junta militar, las tropas argentinas ocuparon el puerto Stanley, en Malvinas, iniciando un conflicto armado con Reino Unido por la recuperación de ese territorio. La cobertura mediática de la guerra generó una atmósfera triunfalista en el país, viéndose sorprendido por la grave derrota militar que dejó como consecuencia la muerte de 650 combatientes argentinos, en su mayoría jóvenes. El desprestigio del gobierno militar se acrecentó, iniciándose así un período de transición y negociación con las fuerzas políticas a fin de emprender el camino hacia el retorno de la democracia.

Si bien en los tres casos la transición hacia los gobiernos democráticos tuvo como elemento aglutinador la discusión en torno a las violaciones de los DD. HH. perpetrados por el Estado durante los regímenes dictatoriales, la justicia transicional inmediata en cada país adoptó caminos diferentes. La transición hacia la democracia en Brasil fue un proceso gradual gestado por el propio régimen cuyo punto central lo constituyó la aprobación de la *Ley de amnistía*, firmada el 28/8/1979 por el Gral. João Baptista Figueredo. En su art. 1° la misma declaraba la amnistía para aquellos que, entre el 2/9/1961 y el 15/8/1979:

cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares. (Ley N° 6.683, 1979)

Si bien esta respondía a los reclamos de las organizaciones de DDHH por una Amnistía *amplia, general y sin restricciones*, es preciso destacar que la misma no fue una ley amplia desde su inicio, siendo necesario establecer sucesivas modificaciones para incluir nuevos casos. Asimismo, no abarca con claridad las acciones represivas, siendo esto un punto de controversia entre juristas brasileños. Por otro lado, durante el gobierno de Sarney se estableció una nueva Constitución que modificaba aspectos del Supremo Tribunal Federal, órgano máximo del Poder Judicial. Esta nueva

legalidad le otorgaba mayor poder y mantenía a todos aquellos ministros designados por el régimen militar. Es así que, durante la apertura y transición, el poder militar desarrolló sus estrategias para evitar posibles mecanismos de justicia en la posteridad (Del Río, 2014).

En el caso uruguayo, la transición hacia la democracia resulta un período discutido por los historiadores ya que, a partir de la derrota del gobierno militar en el plebiscito de 1980, se habla de dictadura transicional. No obstante, siguiendo a Caetano (2016), ésta se inicia a partir de la asunción de las autoridades electas en 1984. Durante la primera presidencia de Julio María Sanguinetti (1985-1989) se aprobó la *Ley de Pacificación Nacional* (n° 15.373) que otorgaba la amnistía a los prisioneros políticos. Posteriormente se suscitaron fuertes controversias en torno a la aprobación de la *Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado* propuesta por el gobierno y redactada en conjunto con referentes políticos del Partido Nacional. Conocida popularmente como Ley de impunidad, ésta dejaba sin efecto la posibilidad de llevar a la justicia a funcionarios militares y policiales que «equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto» (Ley N.º 15.848, 1986). Tras su aprobación en 1986 es llevada a consulta popular mediante un referéndum impulsado por organizaciones sociales y líderes de los diferentes partidos políticos en 1989. Allí el voto amarillo, a favor de la ley, obtiene un 47,4% mientras que el verde, a favor de la derogación, alcanza un 35% de los votos.

Por último, Argentina destaca por su carácter innovador en relación a los D. HH. y la justicia transicional en la región. En 1983, el gobierno militar había presentado un «documento final» que justificaba la represión en el poder constitucional de 1975. En setiembre de ese mismo año aprueba también la ley n°22.924, que absolvía de ser juzgadas las acciones subversivas y antisubversivas sucedidas en el período comprendido entre el 25 de mayo de 1973 y el 17 de junio de 1982. Ésta fue nombrada popularmente como «*Ley de autoamnistía*» dado que en esencia favorecía únicamente a los militares. Tras su asunción, el presidente Raúl Alfonsín impulsa un proyecto diseñado para el juzgamiento de las violaciones a los DD. HH. difundido en campaña electoral. Es así que el Congreso de la Nación llevó a votación la anulación de la autoamnistía y posteriormente aprobó la Ley n°23.049 de *Reforma del Código de Justicia Militar*. Esto abrió paso para llevar a la justicia a los miembros de las Juntas militares como también a los principales líderes de las organizaciones de izquierda, sustentando la teoría de los dos demonios. Esto se acompaña con la

creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas (CONADEP) bajo la órbita del Ministerio del Interior, encomendado la tarea de investigar respecto al paradero de los desaparecidos. Tras la recepción de denuncias y testimonios, en 1984 se presenta en un acto público el informe *Nunca Más*, que será luego publicado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

No exento de inconvenientes, y en un clima político de tensión frente a una posible reacción de las Fuerzas Armadas, el juicio a las Juntas da inicio en abril de 1985 y culmina con la condena a cinco de los nueve comandantes: Jorge Videla y Emilio Massera a cadena perpetua, Roberto Viola a diecisiete años de prisión, Armando Lambruschini a ocho años y Orlando Agosti a cuatro años de prisión. Por su parte, Omar Graffigna, Leopoldo Galtieri, Jorge Anaya y Basilio Dozo fueron absueltos de cargos y culpas. Si bien el fallo constituye un signo sin precedentes en el contexto regional, fue criticado por parte de los movimientos de DDHH ya que se consideraba insuficiente. En 1986, se aprueba también la Ley n°23.492 o *Ley De Punto Final* que limitaba el plazo para la presentación de denuncias a sesenta días a partir de su promulgación y en 1987 la *Ley de Obediencia Debida* (n°23.521) modificando este concepto incorporado en la anterior ley de reforma de la justicia militar. En efecto, esta modificación permitía a los acusados justificar sus acciones bajo el argumento de obedecer a las órdenes superiores, aunque se excluía de ello al delito de robo, violación y falsificación del estado civil. Finalmente —con elecciones anticipadas motivadas por la crisis política, económica y social del país— es electo presidente Carlos Saúl Menem por el Partido Justicialista, quien impulsa una reforma de corte neoliberal y una serie de decretos que indultaban a civiles y militares que hubieran cometido crímenes durante la dictadura, inclusive a los militares condenados en 1985, dando paso a la impunidad.

Este breve recorrido da cuenta de cómo se instalaron y sucedieron las dictaduras en cada uno de estos países, así como también el modo en que se desarrolló la transición hacia la democracia. En este sentido, si bien se aprecia una diversidad en torno a las intenciones políticas, los instrumentos legales y la propia concepción de justicia transicional, puede apreciarse la impunidad como un común denominador que, tarde o temprano, terminará imponiéndose. Finalmente, está será uno de los temas centrales en las políticas de memoria implementadas por los gobiernos progresistas a inicios del siglo XXI.

## 1.2 Las disputas por la memoria

Las profundas heridas y consecuencias que trajo consigo el terrorismo de Estado en la región instalaron en las sociedades posdictatoriales más inmediatas los debates en materia de política y de justicia transicional, como se señalaba en el apartado anterior. No obstante, progresivamente fue aumentando una preocupación por la construcción de una memoria colectiva del pasado que pudiese, conforme pasaban los años, transmitir la experiencia vivida a las nuevas generaciones. El «campo de la memoria» se convirtió así en un terreno de disputa entre los diferentes relatos, posiciones y perspectivas que daban cuenta de ese período, así como la atribución de responsabilidades a diferentes actores sociales.

En este sentido Jelin (2002) señala que, en los países del Cono Sur, la transición estuvo signada por un fuerte control estatal que apostó a configurar un relato sobre los hechos y consolidar una memoria colectiva oficial, relegando las memorias alternativas a ésta a ámbitos privados o prácticas de resistencia más o menos clandestinas. Conforme el tiempo ha avanzado podríamos señalar que el Estado continúa siendo un actor significativo a la hora de rememorar e instalar un relato oficial de los hechos, aunque este se haya ido modificando a la luz de las nuevas configuraciones de poder y el carácter ideológico de quiénes asumen el gobierno. No obstante, también es fundamental considerar en este proceso el rol activo de actores y colectivos que han trabajado, y trabajan, con intensidad para la configuración de una memoria sobre el pasado, como lo son las diferentes organizaciones en defensa de los DD. HH., los colectivos que nuclean a las víctimas directas o indirectas de éste, las propias Fuerzas Armadas y en mayor o menor medida los diferentes partidos políticos.

Si bien la memoria social tiene sus propios tiempos, el contexto político y social condiciona también los recuerdos y los olvidos que se instalan. Actualmente, ha cobrado interés en el campo de estudios académico la «historia de la memoria», un enfoque que apuesta por visibilizar el modo en el que se construyen, modifican e imponen diferentes representaciones del pasado. Al observar más detenidamente este proceso en la región, es posible identificar algunos aspectos comunes, así como particularidades específicas, considerando la centralidad que han asumido unos y otros actores y la forma que adoptó la justicia transicional en cada país.

Así, puede identificarse a nivel general una etapa inicial ubicada en los primeros años de democracia donde las discusiones en torno al pasado reciente se instalaron en el debate público.

En Argentina, de acuerdo a lo señalado por Crenzel (2015), el escenario privilegiado de estas discusiones fue el poder judicial. Allí conviven los reclamos de verdad y justicia con el relato exculpatario de quienes se veían acusados, apelando a su interpretación del pasado. Las Fuerzas Armadas continuaban justificando sus acciones bajo el pretexto de ejercer «la defensa de la nación en el combate contra la subversión», negando la existencia de la violencia aplicada de modo clandestino y sistemático. Por otro lado, los organismos de DD. HH. y víctimas directas de la represión apelaron a la construcción de un discurso contrapuesto. La cobertura mediática del juicio a las juntas permitió a los testimonios de los sobrevivientes alcanzar un mayor reconocimiento y el discurso de los DDHH se volvió central. La figura del desaparecido se convirtió en la imagen de víctima impoluta, tratando de remarcar aquellos aspectos identitarios más básicos que pudieran conectar con la sociedad toda, eclipsando así el compromiso político de estos.

Por su parte, en Uruguay adquirió mayor relevancia la discusión parlamentaria y los debates a la interna de los partidos políticos tradicionales en relación a la aprobación de la *Ley de Caducidad* y las relaciones con las Fuerzas Armadas ocuparon un rol central durante el primer mandato de Sanguinetti.<sup>5</sup> Por otro lado, de acuerdo al estudio de Allier Montaño (2010), la situación de los prisioneros políticos llevaba la delantera en las demandas sociales — siendo el método de represión más generalizado — mientras que las organizaciones nucleadas en torno a los familiares de detenidos desaparecidos no tenían, hasta entonces, el mismo reconocimiento social en el país y en el exterior que los colectivos de Argentina.

La situación en Brasil resulta peculiar, dado que estos debates se instalaron a la interna del propio gobierno autoritario, durante el gobierno de Geisel. Allí surgen las primeras organizaciones en defensa de los DD. HH. como la Comissão de Justiça e Paz (1972) o la Comissão Arquidiocesana da Pastoral dos Direitos Humanos e Marginalizados (1976). Tal como señala Napolitano (2015) en esta primera etapa se comenzó a articular una memoria crítica de la dictadura, que se tornará hegemónica, donde la clase media y los movimientos sociales fueron los protagonistas y las diferentes formas de resistencia fueron transformadas en un imperativo ético en la lucha contra la violencia de Estado. La visión de la sociedad como víctima, más resistente y digna, fue compartida por liberales y por la izquierda, y fue el pasaporte para la futura recomposición del sistema político. Por su parte, distintas organizaciones sociales conformaron el proyecto *Brasil: nunca mais*, en

---

<sup>5</sup> Un ejemplo que da cuenta de ello es el nombramiento del Gral. Hugo M. Medina como ministro de Defensa en 1987.

1985, destinado a la recopilación clandestina de documentos sobre la represión siguiendo el modelo del informe *Nunca Más* en Argentina, pero sin alcanzar la fuerte repercusión social que tuvo en ese país (Viz Quadrat, 2015).

Independientemente del alcance, es de señalar que este informe será en la región el marco de referencia para una memoria colectiva propiciada desde el Estado que — junto con las disposiciones de Alfonsín para llevar a juicio tanto a dirigentes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y de Montoneros como a las Juntas militares — da paso a la denominada «teoría de los dos demonios». Esta, si bien presentaba limitaciones como interpretación histórica, ofrecía un relato que consolidaba en el imaginario colectivo una sociedad civil víctima y resistente en su totalidad a la dictadura, siendo funcional al contexto transicional y a la construcción de un nuevo orden político (Aarão Reis, 2000; Demasi, 2004; Crenzel, 2015).

Tras esta etapa se abrió paso a un período signado por la impunidad y el esfuerzo para instalar en la sociedad el olvido y silencio. En Argentina, la aprobación de las leyes de obediencia debida, punto final y los posteriores indultos bajo el gobierno de Menem impactaron significativamente. La capacidad de convocatoria de las organizaciones de DD. HH. y las movilizaciones de la sociedad civil que reclamaba justicia se vieron disminuidas a la par que aumentaban los conflictos generados por la crisis social del gobierno neoliberal. Algo similar sucede en Uruguay que, tras el referéndum que ratificó la *Ley de Caducidad*, se instaló en el espacio público un largo período de «silencio» respecto al pasado reciente. Si bien, durante el gobierno del Dr. Luis Lacalle Herrera (1990-1995) y el segundo gobierno del Dr. Julio María Sanguinetti (1995-2000) se sucedieron acontecimientos y procesos relacionados con el pasado éstos no promovieron grandes debates ni discusiones. Las organizaciones y colectivos que nucleaban a las víctimas directas del terrorismo de Estado o a sus familiares continuaron trabajando para dar visibilidad a su experiencia, pero los testimonios de éstos se replegaban a colectivos más restringidos. Por su parte, los militares contaban en esta etapa con poder y apoyo en las filas políticas, lo que muchos analistas denominan «democracia tutelada». En este contexto, sus declaraciones públicas fueron más frecuentes que en la etapa anterior y sus memorias se hicieron más presentes (Allier Montaña, 2010).

Hacia mediados y fines de los noventa el tema de la memoria adquiere nuevamente presencia en la sociedad. Un acontecimiento significativo en este sentido fueron las declaraciones mediáticas de integrantes de las Fuerzas Armadas en Argentina, cómo el capitán de corbeta Adolfo Scilingo

y el exsuboficial del ejército Víctor Ibáñez con respecto a los llamados «vuelos de la muerte». Estas producen un quiebre en el relato monolítico que hasta el momento había sostenido la institución castrense y son acompañadas de una respuesta institucional. Días después de que se conocieran las entrevistas, el jefe del ejército Gral. Martín Balza emite un discurso en el programa televisivo *Tiempo Nuevo*, en el cual se admitían la tortura y asesinato perpetrado por oficiales en ejercicio. Como analiza Salvi (2012) este mensaje al país, percibido como autocrítica en la opinión pública, apostaba por recuperar la credibilidad y aceptabilidad de las Fuerzas Armadas en la sociedad, así como fortalecer la imagen del ejército en un Estado democrático. No obstante, salvo algunas declaraciones puntuales en los medios de comunicación y sus repercusiones en el ámbito político, esta actitud no fue replicada por las autoridades militares de Uruguay y Brasil.

Por su parte, en el ámbito de las organizaciones de DD. HH. surgen nuevos colectivos y actores que comienzan a tomar partido en el debate. En Argentina, se funda durante 1995 la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S), replicado en Uruguay como *Hijos*, abriendo el paso hacia nuevas generaciones que interpelan la militancia de sus padres, los modos de recordar el pasado y los mecanismos de denuncia social. Asimismo, el tema de la memoria logra un status específico en la sociedad diferenciándose así de los reclamos de justicia. Se comienzan a proyectar lugares de memoria, nuevas instituciones y programas académicos, se publican libros y se difunden testimonios que resaltaban la militancia.

También surgen en Brasil y Uruguay las primeras Comisiones de verdad impulsadas por el Estado. En Brasil, el gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) crea mediante ley la Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) siendo la primera vez que un gobierno democrático en ese país reconozca la responsabilidad del Estado en las violaciones a los DD. HH. perpetradas en el pasado. Su conformación contaba con integrantes representativos de las organizaciones de familiares, las Fuerzas Armadas, del gobierno y la sociedad. Viz Quadrat (2015) señala que esta comisión tuvo sus limitaciones y suscitó polémicas, principalmente en lo que respecta a dos casos en especial: el de Carlos Marighella y el capitán Carlos Lamarca.<sup>6</sup> Si bien está significó un avance sustancial en tanto relevó documentación y promovió reparaciones económicas a las víctimas y sus familiares, no alcanzó a romper con la impunidad. Napolitano (2015) describe

---

<sup>6</sup> Carlos Marighella, principal líder guerrillero, considerado el máximo enemigo del gobierno fue asesinado en 1969 en la ciudad de San Pablo por la policía. Carlos Lamarca, era capitán en ejercicio y abandono las fuerzas para integrarse a la guerrilla. Fue asesinado en el sertão de Bahía el 17 de septiembre de 1971.

esta fase como una suerte de «esquizofrenia ideológica» donde conviven en el propio Estado discursos y acciones puntuales afines a una memoria crítica del régimen con redes institucionales — entre ellas las propias Fuerzas Armadas — que si bien no sostienen una defensa pública de la dictadura protegen a los perpetradores impidiendo cualquier acción punitiva.

En Uruguay la *Comisión para la Paz* se conformó durante el gobierno del Dr. Jorge Batlle (2000-2005) y significó un punto de inflexión en relación a la posición adoptada por los anteriores mandatarios.<sup>7</sup> Integrada por representantes de los partidos políticos y las organizaciones sociales, recibió 223 denuncias por desaparición de las cuales relevó documentación y elaboró un informe final, aunque con dificultades, generando nuevas controversias.

Podríamos señalar que estas acciones gubernamentales dan cuenta de una nueva fase de revisión de la memoria oficial a nivel estatal, que se consolidará durante los gobiernos progresistas en la región. Esta nueva coyuntura implicó un giro memorial importante, donde se iniciaron (o reimpulsaron) acciones a en el plano judicial mediante la derogación de las leyes de impunidad en algunos casos, el apoyo a iniciativas de investigación histórica, la apertura de archivos, las excavaciones en predios militares en búsqueda de detenidos- desaparecidos y se desarrollaron una serie de políticas enfocadas en la memoria como la creación de sitios y memoriales, museos, fechas conmemorativas, entre otras.

A la par de la profundización de las políticas de memoria llevadas adelante por los estados se percibe en el campo historiográfico un revisionismo crítico de algunas categorías fundantes de la memoria hegemónica y un crecimiento en la sociedad civil de colectivos que nuclean a familiares de oficiales asesinados por agrupaciones armadas o condenados por la justicia<sup>8</sup>, potenciado así la consigna de la Memoria Completa gestada en el interior del ejército argentino e institucionalizada en el mandato del general Brinzoni (1999-2003). Esta se apropió de las consignas de verdad y justicia características de los organismos de los DD. HH. y la resignificó reclamando por una

---

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

<sup>8</sup> Pueden mencionarse en Argentina la Asociación de Víctimas del Terrorismo en Argentina (ATV) o Familiares y Amigos de Víctimas del Terrorismo (FAViTe) el colectivo Foro por la verdad histórica o la Asociación de Familiares y Amigos de los Presos Políticos Argentinos (AFyPPA) entre otros o en Uruguay la reciente agrupación autodenominada Familiares de Prisioneros Políticos que parte del Foro de Montevideo.

memoria menos imparcial, aunque reivindicando nuevamente el accionar militar legitimado en el marco de la lucha contra la subversión (Salvi, 2012). El crecimiento de estas agrupaciones estuvo también acompañado por el aumento sustancial de discursos públicos que defienden la dictadura militar en la región, con mayor o menor legitimidad en los diferentes países. Esto, junto con otros indicadores de la coyuntura política, conducen a la posibilidad de que estemos frente a una nueva etapa donde el pasado reciente continúa siendo tema de disputa y la memoria se vuelve instrumento político.

### 1.3 El cine de ficción y la representación de la dictadura

En lo que respecta a la producción cinematográfica y el modo en que ésta se ha ocupado de representar el pasado reciente se perciben diferencias en los países de la región, en principio derivadas de las situaciones locales que atravesaban las industrias cinematográficas, así como también de los contextos sociales y políticos detallados anteriormente.

	1984-1989	1990-1999	2000-2010	2011-2020
ARGENTINA	45	27	37	20
BRASIL	19	8	18	12
URUGUAY	0	0	4	5

1. Relevamiento de films de ficción (1985-2020). Tabla de elaboración propia.

La tabla ilustra en cifras el relevamiento de films de ficción producidos en cada uno de los países en el período comprendido entre 1985-2020, donde podemos apreciar estos matices. Argentina se ha caracterizado por contar con una producción cinematográfica nacional significativa, entre la cual se puede apreciar una fuerte presencia de la temática en el cine de ficción. Por su parte, Brasil

presenta altos niveles de producción local, pero con menor presencia de la dictadura en cuanto tema. Por último, en Uruguay, que presenta una producción de ficción bastante menor en comparación a sus vecinos, se percibe que el tema del pasado reciente fue adquiriendo mayor preocupación en los últimos tiempos. A continuación, se propone una breve síntesis de cómo fue desarrollándose este proceso en cada uno de los casos.

Siendo una de las principales industrias de Latinoamérica, el cine argentino se había visto afectado por la censura y persecución durante la dictadura militar. Este redujo prácticamente a la mitad su producción y disminuyó la asistencia de público a salas, pero resurge incipientemente durante la restauración democrática, producto de un impulso de nuevas políticas públicas aplicadas al sector (Moguillansky, 2016). En estos primeros años, aparecen una serie de films que hacen referencia al pasado dictatorial de forma literal o alegórica y con una gran diversidad de géneros. Se exponen así en pantalla alguno de los temas más significativos como la tortura, la desaparición, el robo de niños, el exilio y la búsqueda de justicia. En este contexto, refiere Triquell (2006), el cine persigue una función testimonial y didáctica que acompaña los procesos de la memoria colectiva y establece mecanismos de identificación con el espectador. Los personajes se distribuyen en roles antagónicos marcados y se apela a estrategias como la focalización o el uso de la cámara subjetiva que organizan el marco ideológico del filme. Por otro lado, luego de la promulgación de las leyes de punto final y obediencia debida, el cine se vuelca más hacia la denuncia, apelando a provocar una reacción pasional de indignación en el espectador y reclamando de éste una demanda de justicia.

Cabe mencionar aquí el caso de dos films paradigmáticos como *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) por la forma en la que construyen su relato y las repercusiones que suscitaron en el público. Ambientadas en el inicio y final de la dictadura ofrecen una narrativa asimilable para la opinión pública, aunque sin matices, que dio visibilidad a las violaciones de los DD. HH. con un éxito de público y reconocimiento internacional.

En los ochenta, señala Florencia Eva González, el cine argentino adopta una perspectiva alineada con la necesidad de reconciliación social y con la teoría de los dos demonios, proponiendo un encuadre donde la oposición política de ambos bandos es representada de forma distinta, resaltando la represión estatal e invisibilizando la guerrilla y filiación política de las víctimas: «esta negación o borramiento de los perfiles de los protagonistas licúa de nociones políticas los sujetos

actuantes en los avatares que componen las motivaciones de los personajes, dejando soslayar que el precio de la militancia es la muerte» (2019, p.203).

Durante la década del noventa las industrias cinematográficas atraviesan cambios significativos en su matriz productiva con la reconversión tecnológica. A pesar de la fuerte crisis económica que atravesaba el país, el gobierno neoliberal de Menem mantuvo el financiamiento estatal para el cine, que vive una etapa de renovación dando lugar al fenómeno denominado como «nuevo cine argentino». Este debe gran parte de sus causas a una serie de transformaciones, entre las que cabe destacar la ampliación de espacios de formación, la promulgación de la ley n.º 24.377 de *Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional* que establecía la creación del INCAA e incrementaba los fondos para subsidios y créditos a la producción nacional, así como el agotamiento de un modelo estético anterior. Este cine ofrece una amplia y despareja filmografía que construye una ruptura generacional de sentidos y diseños de producción novedosa. No obstante, la experimentación formal inicial devino en una exhibición reducida al público de festivales, aunque varios de sus realizadores lograran con el tiempo posicionarse como figuras de referencia en el cine masivo (Daicich, 2015).

Estas producciones se desentienden de la temática de la dictadura y los temas se instalan en relación a las situaciones del presente: la pobreza, el desempleo, la crisis de la clase media, el escepticismo. Con menos frecuencia, las producciones sobre el pasado reciente continuaron desarrollándose, aunque con poca aceptación de público. «Las voluntades de la memoria son excepciones para luchar contra el “Uf, una película más sobre desaparecidos”, obteniendo algún acompañamiento de la crítica» y «los documentales toman la posta proponiendo nuevas perspectivas» (González, 2019, p. 265).

En consonancia con el status que adquiere la memoria en el discurso social de la época, las películas de este período se vuelcan hacia ella, no solo como temática de sus films sino también como verdaderos espacios de la memoria (Triquell, 2006) destacándose producciones como *Un muro de silencio* (Stantic, 1993) que reflexiona sobre el recuerdo y el olvido de quienes fueron víctimas del horror o el caso de *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) que expone la interna de un centro clandestino de reclusión donde conviven víctimas y victimarios en un relato cuidado estéticamente y alejado de la identificación emotiva del espectador. El triunfo de Néstor Kirchner en el 2003 y las políticas de memoria impulsadas bajo su gobierno abrirán paso a una nueva propuesta de films

que reflexionan sobre las herencias políticas del pasado y representan nuevas facetas y miradas de éste.

En el caso de Brasil, luego de un crecimiento de la industria cinematográfica durante la década del 50, surgen nuevos modos de producción independiente y de bajo costo, entre los que destaca la propuesta del Cinema Novo y el Cinema Marginal de los años 60. Estos movimientos no solo representaron un nuevo comienzo para el cine del país sino también una redefinición de las relaciones entre cine- política y el rol de este medio para la sociedad (Jhonson, 1993). También cabe destacar el fenómeno desarrollado en la década de los 70 en la ciudad de San Pablo, conocido como Boca do Lixo; un ciclo de producción de comedias eróticas conocidas popularmente como «porno-chanchadas» las cuales, a pesar de las críticas de sectores conservadores de la sociedad y la persecución de la censura estatal, alcanzaron una muy buena afluencia de público (Ferreira Leite, 2005).

Si bien durante el régimen militar instalado a partir de 1964 el cine estuvo sometido a la censura, a diferencia de otros países de la región, el Estado desarrollará una política destacada para la promoción del cine nacional. En 1966, por decreto de Castello Branco, se crea el Instituto Nacional de Cinema (INC) y finalmente en 1969 surge Embrafilme, la cual es reestructurada en 1975 durante el mandato de Geisel, absorbiendo todas las funciones del INC. Ésta será la principal referencia de producción cinematográfica durante su funcionamiento, desarrollando políticas de financiamiento, distribución y divulgación de filmes brasileños en el exterior e incluso, llegando a apoyar proyectos críticos al régimen e incorporar a su gestión integrantes del cinema novo, perseguidos en los sesenta (Cámara, 2019). Durante el período 1974- 1985, gracias a Embrafilme el cine nacional cobró un fuerte impulso garantizando la continuidad de la producción y un buen número de espectadores que se volcaron nuevamente a las salas. Si bien el control del mercado cinematográfico continuaba bajo la hegemonía de las producciones norteamericanas, por lo menos 5 filmes patrocinados por la empresa alcanzaron una marca superior a 3 millones de espectadores (Ferreira Leite, 2005). Este es un período de apertura política, tras la revocación del AI-5 y la aprobación de la Ley de Amnistía, entre otras medidas tendientes a la reinstalación democrática. Allí se desarrollan ficciones cinematográficas que se disponen a retratar la violencia política del régimen militar, tales como *Paula - A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr, 1979);

*E agora José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) y *Para Frente Brasil* (Roberto Farias, 1983), siendo ésta última la que alcanza mayores repercusiones, un alto número de espectadores y una amplia difusión en la actualidad tanto en televisión como en el ámbito educativo. Esto se debe a múltiples factores: un alto presupuesto para lograr una calidad técnica y un casting de actores reconocidos del *star system* televisivo; la adopción de fórmulas cinematográficas convencionales donde lo político se fusiona con lo policial y el drama familiar; la curiosidad del público dadas las dificultades que tuvo para su estreno<sup>9</sup> y un tratamiento de condena a la violencia desde la perspectiva humanista, acorde a la visión dominante de la época (Leme, 2013).

No obstante, tras este primer acercamiento, el interés por la temática se vio reducido hacia finales de los ochenta, en gran medida propiciado por la crisis de la producción nacional que se instalará a partir del gobierno neoliberal de Collor de Melo (1990-1992). Durante su mandato, se desmantelan las políticas culturales en general, y en relación a la industria cinematográfica se disuelve el Consejo del Cine y se cierra Embrafilme. De acuerdo a Jhonson (1993) esta crisis se debe a múltiples factores económicos que atraviesan a la producción, distribución y exhibición de los films, así como a la presencia de films extranjeros y el crecimiento de la televisión como medio. No obstante, su factor esencial debe a la relación cine y estado. Esto repercute fuertemente en el cine nacional, que cuenta durante esta etapa con un promedio anual de seis películas nacionales, mientras que anteriormente se había logrado un promedio anual de setenta y tres (Moguillansky, 2016). Posteriormente, y tras varias movilizaciones del sector, se aprueba la Ley 8.685, conocida como *Ley del Audiovisual* que instala un mecanismo de financiamiento a través de la reducción de impuestos a empresas estatales o privadas que apoyen proyectos audiovisuales.

La llamada «Retomada del cine brasileño» suele fijarse a partir de 1995 con el estreno del filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati) por su gran éxito de público dando inicio a un nuevo período de producción. Este tiene como características principales la no filiación a directrices estéticas, políticas o sociales y la diferenciación con el Cinema Novo. La diversidad será su rasgo distintivo, destacándose en la ampliación de producciones a todas las regiones del país, en la variedad de cineastas – consagrados y noveles- así como en el crecimiento exponencial de mujeres directoras (Marson, 2009). No obstante, este cine asume una postura ideológica donde,

---

<sup>9</sup> Inicialmente el filme fue censurado por el régimen dictatorial y, tras la inclusión de un texto inicial negociado con su director, es liberada finalmente por el Tribunal superior, estrenándose, sin cortes, en 1983.

según señala Sá Neto (2016), lo político queda desplazado o bien relegado a un simple telón de fondo, algo que comienza a modificarse a partir de las primeras décadas del siglo XX dónde se destacan varias producciones documentales y ficcionales que retoman cuestiones políticas desde múltiples aristas. La década del 2000 representa un incremento significativo de producción nacional, principalmente por la consolidación de la tecnología digital, traspasando el total de 150 largometrajes hechos a lo largo de todo el país (Eduardo, Valente y Vieira, 2011) y las modificaciones en las políticas audiovisuales desarrolladas en el segundo mandato de Fernando Henrique Cardozo. La nueva legislación aprobada el 13 de mayo de 2002 (Ley N° 10.454) amplió, entre otros aspectos, los valores de incentivo a la producción y redujo el porcentaje exigido como contrapartida privada; Se aprobó la aplicación de CONDECINE —impuesto que será la principal fuente de fondos para el sector audiovisual— y la creación de la Agencia Nacional del Cine (ANCINE) en 2001, bajo la órbita del Ministerio de Cultura, gestionando instrumentos de fomento a la producción nacional, regulación y fiscalización de la industria cinematográfica. El cine posterior a la retomada se destaca por dos grandes tipos: las comedias coproducidas por la televisión e inspiradas en una estética televisiva y los filmes que, a partir de diferentes enfoques, recolocan cuestionamientos sobre la identidad nacional y sobre la propia idea de nación, aunque apoyado en padrones técnicos y estéticos transnacionales. Cabe señalar aquí la importancia que adquirió Globo Filmes, transformándose en una de las principales productoras del país valiéndose de su amplia difusión y del star system televisivo (Marson, 2009).

La situación de la producción audiovisual en Uruguay difiere de los países vecinos, ya que no contó con apoyos estatales hasta finales del siglo XX y por lo tanto debía apelar a iniciativas privadas que apostaran por el desarrollo de un arte que requiere, dadas sus condiciones técnicas, de una industria. Es así que la producción de un cine de ficción uruguayo fue — durante un largo período — un conjunto muy reducido. No obstante, caben destacar algunas producciones realizadas durante la dictadura cívico- militar como *Gurí* (Darino, 1980) y *Mataron a Venancio Flores* (Rodríguez Castro, 1982) las cuales, de acuerdo al análisis de Dufuur (2018) presentan referencias a la patria, a las tradiciones y al nacionalismo coincidente con la ideología militar de la época.

Será recién en la década de los noventa, cuando aparecerán las primeras políticas públicas de relevancia: la creación del *Instituto Nacional del Audiovisual* (INA) en 1994 y el *Fondo para el*

*fomento y desarrollo de la producción audiovisual nacional (FONA)* en 1995 coincidiendo con lo que la crítica en general señala como una nueva concepción del cine nacional. El estreno de películas como *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (Flores Silva, 1993) y *El dirigible* (Dotta, 1994) elevan la exigencia a la vez que se incrementa la producción de ficción significativamente consolidándose con el reconocimiento de películas como *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2004) de la dupla Rebella y Stoll. (Martínez Carril y Zapiola, 2002; Courtoisie, 2008; Ruffinelli, 2015). En 2008 el apoyo económico estatal se incrementó y las políticas públicas en torno a la producción audiovisual se consolidaron con la ley n° 18.284, la cual establece la creación del *Instituto del cine y el Audiovisual del Uruguay* (ICAU). Este impulso se combinó también con la formación de directores en instituciones extranjeras y el surgimiento de escuelas de cine en Uruguay.

El nuevo panorama que ofrecen las producciones de ficción presenta, según analiza Dufuur (2014), tendencias bastantes recurrentes donde llama la atención la escasez y demora en tratar el tema de la dictadura, siendo una problemática vigente y de interés para la sociedad uruguaya. Esto puede responder a una multiplicidad de causas, que van desde aspectos políticos y sociales respecto a los procesos de memoria, así como a las dificultades económicas o el estatus privilegiado del cine-documental. Este tema será abordado por la ficción recién en el año 2007, varias décadas después de haber recuperado la democracia, en una nueva coyuntura favorable por las políticas memoriales implementadas por el Estado.

En síntesis, este breve capítulo aspiro a poner en contexto el pasado reciente identificando aquello que de común tuvieron los procesos dictatoriales en la región, así como los puntos en donde estos difieren. Asimismo, podemos identificar con claridad que en las sociedades posdictatoriales el tema de la justicia transicional y las disputas por la memoria del pasado cobraron protagonismo en el espacio público. En esa etapa, el cine de ficción — con mayor o menor presencia según el caso — se convirtió en un medio de representación de la historia y por lo tanto en un agente de memoria.

## CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

### 2.1 Estado del arte

Esta investigación abarca dos grandes temáticas en su sentido amplio: la representación del pasado reciente en el cine y el imaginario respecto a la figura de los represores en el terrorismo de Estado. En este apartado, se propone un panorama y breve síntesis de una selección de producciones académicas que se han desarrollado en torno a ellas.

#### 2.1.1 Estudios sobre cine y representación de la dictadura

Existe una amplia bibliografía que aborda las relaciones entre cine y dictaduras en el Cono Sur, bien para la cinematografía específica de cada país o bien desde una mirada a nivel regional con un enfoque disciplinar variado.<sup>10</sup> Especial atención merece en estos casos aquellas dedicadas específicamente al abordaje del cine de ficción y el modo en que estas producciones dialogan con la memoria y la representación del pasado dictatorial. Aquí se encuentran fundamentalmente tesis de maestría o doctorado, artículos académicos presentados en dossiers, revistas, libros y otras compilaciones referidas al tema. Si bien no se focalizan en la temática de mi proyecto, estos trabajos presentan algunas líneas de análisis sobre diferentes producciones de ficción que pueden ser incorporadas al corpus, así como abordajes metodológicos e interpretaciones que son de utilidad para trasladar a otras producciones.

Para el caso argentino podemos mencionar el trabajo de Triquell (2006) dónde analiza las producciones fílmicas sobre la dictadura argentina en relación con su contexto político, histórico y social proponiendo una periodización en tres grandes etapas: cine testimonio (1984-1986) cine denuncia (1987-1989) y cine testamento (1990- 1994). Por otro lado, el artículo de Peris (2008) parte del análisis de tres películas de ficción para reconocer las diferentes estrategias retóricas y narrativas que los films utilizan a la hora de representar la violencia represiva. Kaiser (2010) explora el cine de ficción sobre la dictadura argentina durante las primeras décadas del siglo XXI, en contraste con la ficción del tema a finales del XX, reconociendo los tópicos y recurrencias que presenta la ficción, así como los aspectos menos explorados. Por su parte, Burucúa (2013) contrasta las estrategias, los recursos narrativos, el posicionamiento discursivo en relación al

---

<sup>10</sup> Algunos ejemplos son las obras producidas por Amado (2009), Bueno y Foglia (2015), García (2018), Abreu, Marcus y Suppia (2018), Morettin y Napolitano (2018), Liponetzky y Triquell (2018) y Veliz (2019).

pasado reciente y la injerencia de la industria de Hollywood en dos films argentinos premiados por la academia. Por último, López C. (2017) utiliza el análisis fílmico como metodología para identificar los mecanismos formales utilizados en el filme y el modo en qué estos relatos contribuyen a la construcción del discurso histórico.

En lo que respecta al cine brasileño tenemos la tesis posdoctoral de Aguiar (2008) dónde analiza el discurso fílmico de *Lamarca* (Rezende, 1994) y *O que é isso Companheiro?* (Barreto, 1997) así como sus repercusiones en la prensa convencional para dar cuenta de los principales aspectos en disputa en la construcción de una memoria de la dictadura brasileña en la sociedad. Otros trabajos de relevancia son los propuestos por Almeida (2009), quien analiza el modo de representación de las dictaduras de Brasil y Argentina en *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *Para frente Brasil* (Farias, 1983) o el de De Souza (2009) quien pone el foco en el modo en que los films de ficción contemporáneos dialogan con la construcción de memoria acerca del régimen militar, enfatizando en cómo estas representan a la lucha armada.

Mención destacada merece la obra significativa de Caroline Gomes Leme (2013) en dónde se ofrece un exhaustivo inventario de la cinematografía dedicada a la dictadura militar en Brasil. Esta recorre más de setenta largometrajes durante un período de treinta años, donde se incluyen producciones de ficción de una gran diversidad de géneros, así como documentales de diferentes modalidades. Además de brindar una visión panorámica, la autora ofrece un análisis minucioso de un conjunto reducido de films organizado en torno a la representación de diferentes actores sociales vinculados a la dictadura.

Otros artículos publicados son el de Pinheiro Pereira, W. (2014) quien analiza las representaciones del régimen militar brasileño en su fase de mayor recrudescimiento, los llamados «anos de chumbo», en el filme *Pra Frente, Brasil* (Farías, 1982) y concluye que este se torna una obra de referencia no solo por el abordaje que realiza, desde la diversidad de actores presentes y las modalidades represivas expuestas, sino también porque contribuye a estimular una reflexión en el espectador sobre el modo en el que la violencia represiva afecta la emoción humana.

Parfentieff de Noronha (2015) discute sobre las relaciones entre cine, memoria y nación a partir de las representaciones del período dictatorial brasileño en las narrativas del cine contemporáneo. La autora entiende que estas películas cargan con lecturas del pasado y lo resignifican permitiendo así comprender el proceso de las disputas de la memoria, así como las transformaciones en la idea

de nación. Al observar las películas de ficción producidas en Brasil sobre la temática reconoce una diversidad de géneros — de denuncia social, de acción, biográficos, entre otros — aunque normalmente ve que sus narrativas se inspiran en acontecimientos político-sociales importantes, biografías o incluso experiencias personales vividas por sus realizadores. Si bien entiende a la imagen cinematográfica como representación, observa como gran parte de los realizadores buscan disipar la ficción y naturalizar la representación, acercando el film a la noción de documento o archivo.

Por último, destacar tres libros publicados como el de Seliprandy, F. (2015); Morettin y Napolitano (2018) y Abreu, Marcius y Suppia (2018) que dan cuenta de nuevos abordajes y un interés creciente por las relaciones cine, historia y memoria en el ámbito académico brasileiro.

En *A Luta Armada No Cinema. Ficção, documentário, memória* Seliprandy analiza la representación de la lucha armada a partir de dos films: la ficción *O que é isso, Companheiro?* (Barreto, 1997) y el documental *Hércules 56* (Da- Rin, 2006) ambos centrados en el secuestro del embajador norteamericano Charles Elbrick por parte de organizaciones guerrilleras. Un análisis que aborda los aspectos del lenguaje cinematográfico y las estrategias de ambas modalidades discursivas que, a pesar de ser antagónicas estética e ideológicamente, poseen un impulso común de autenticación.

Coordinado por Morettin y Napolitano *O cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais* presenta una serie de artículos que aborda las relaciones entre cine, historia y dictadura en Brasil en un sentido amplio. En el marco de este trabajo interesa en especial los trabajos focalizados en analizar la representación de la dictadura en las producciones cinematográficas como el capítulo de Napolitano y Seliprandy, el de Almeida Kornis y el de Freitas Gutfreind. En el primer caso, los autores trazan un mapeo de estas películas identificando como tópico recurrente la resistencia en una primera etapa, y la emergencia de nuevos enfoques en las últimas décadas, para luego focalizar en el análisis del filme *Paula, história de uma subversiva* (Ramalho Jr., 1979) como representativo de las tensiones y contradicciones en la construcción de una memoria sobre la dictadura. Almeida Kornis por su parte, se concentra en la serie televisiva *Anos rebeldes*, producida por la Rede Globo en 1992, cuya historia de amor tenía como trasfondo histórico la dictadura militar, y que generó un amplio debate social gracias a su difusión masiva. Por último, el capítulo de Freitas Gutfreind traza un mapeo de los films ficcionales y documentales

sobre la dictadura militar brasilera producidos a partir de la *Ley de Amnistía* en 1979, observando una importante concentración cuantitativa en el período de reapertura política y a partir de 2004, en el marco de acciones de rememoración y políticas de memoria. A su vez, identifica que el realismo es la estrategia estilística predominante, sobre todo en los films biográficos, ya sean documentales o de ficción.

La obra motivada por Nuno César Abreu, a raíz de los 25 años del estreno de su filme *Corpo en delito*, y culminada en 2018 por Marcius y Suppia reúne veinte ensayos en torno a investigaciones sobre memoria cinematográfica y audiovisual latinoamericana relativa a las dictaduras militares en el continente durante las últimas décadas del siglo XX. En este destacan el capítulo de Leme dedicado a analizar tres filmes brasileiros recientes como *Corpo* (Foglio y Rewlad, 2007), *Hoje* (Amaral, 2011) y *A memoria que me contam* (Murat, 2012) centrado en la forma en la que éstos hacen dialogar el pasado con el presente. Por otra parte, el artículo de Bizello que analiza el filme *Acción entre amigos* (Brant, 1998) con foco en las tensiones entre memoria y olvido y de qué modo el discurso lo representa en relación al cruzamiento de las subjetividades: una privada y otra colectiva. Por último, Marina Soler Jorge observa la representación de la dictadura militar y el cine producido en Boca de Lixo en una ficción seriada contemporánea: *Magnífica 70*.

La producción académica relativa al cine uruguayo resulta menor. Cabe mencionar en principio los aportes realizados por Tadeo Fuica (2016) y Martínez (2008) que, si bien se concentran en la modalidad de cine documental, constituyen un punto de referencia para pensar en las relaciones entre cine y pasado reciente en este país. Por su parte, el artículo de Fierro (2020) sobre cine uruguayo y dictadura civil-militar, si bien es un trabajo periodístico, brinda un mapeo general sobre el tema en el cual podemos apreciar que, de veintinueve filmes relevados, solo seis se encuentran catalogados como ficción. Esto da cuenta de que en la producción cinematográfica uruguaya existe una preferencia por el cine documental para el abordaje de esta temática.

En lo que respecta a estudios específicos que abordan la representación del pasado reciente en la ficción nos encontramos con los aportes críticos de Dufuur (2014) quien analiza las tendencias y tópicos recurrentes de esta modalidad, señalando lo llamativo que resulta la demora y escases de producciones sobre la dictadura. Por su parte, la tesis doctoral de Bivona (2019) aborda la producción cultural sobre las dictaduras militares en Uruguay, Argentina y Brasil en relación con la justicia transicional donde incluye el análisis de las ficciones uruguayas *Matar a todos*

(Schroeder, 2007) y *Zanahoria* (Buchichio, 2014). Por último, tenemos el artículo publicado por Álvarez (2020) en donde se aborda el film *Migas de Pan* (Rodríguez, 2016) en relación a la memoria de las mujeres respecto al terrorismo de Estado y la reciente tesis de maestría de López Delacruz (2022) en la que realiza un análisis discursivo respecto a las formas en las que se representa la violencia institucional en el cine uruguayo de ficción.

Para finalizar este recorrido es preciso mencionar la obra de Moguillansky (2016) ya que en ella aborda el cine producido en los países del Mercosur y representa uno de los pocos estudios que asume una mirada regional. Si bien su trabajo presenta un enfoque centrado en las políticas de integración cinematográfica, dedica un apartado al análisis de algunas coproducciones de estos países entre las que destaca un capítulo específico para las huellas del pasado reciente. Allí detecta algunas tendencias y tópicos que podrían indicar la existencia de un imaginario regional, como el uso de la alegoría en tanto recurso, los retratos intimistas o familiares y los tópicos del exilio y de la traición.

#### 2.1.2 Estudios en torno a la representación de los represores

A diferencia de las relaciones entre cine y dictadura, el estudio sobre el imaginario social de los represores y su relación con la construcción de memorias sociales sobre el pasado reciente es un campo menos explorado. No obstante, las violaciones a los DD. HH. perpetuadas en las dictaduras latinoamericanas no son ajenas a las violencias en masa del siglo XX, cuyo modelo paradigmático lo constituyó el exterminio judío. Es en este sentido que entiendo las reflexiones de Arendt y Adorno como obras pioneras y de referencia en la temática.

En *Eichmann en Jerusalén* la teórica alemana propone romper con el concepto de monstruosidad asociado al nazismo dando cuenta de los aspectos burocráticos y funcionales del exterminio y postulando su controversial tesis de la banalidad del mal (Arendt, 1963). Por su parte, en su reconocida conferencia «La educación después de Auschwitz» Theodor Adorno sostenía:

Las raíces hay que buscarlas en los perseguidores, no en las víctimas a las que han asesinado con unos pretextos miserables. Hace falta lo que en otra ocasión y en relación con esto denominé «giro hacia el sujeto». Hay que conocer los mecanismos que vuelven a las personas capaces de cometer estos crímenes, hay que mostrarles estos mecanismos y

despertar una consciencia general de los mismos que impidan que hagan de nuevo esas cosas. (2009, p. 601)

Ambos autores abren la puerta hacia un interés y estudio de los perpetradores que motivaron desde investigaciones periodísticas hasta estudios psicológicos, históricos y antropológicos sobre éstos en diferentes contextos.<sup>11</sup> Al detenernos en el tratamiento literario y cultural que se les ha dado es posible vislumbrar una tendencia hacia «la monstruosidad» ya presente en las reflexiones de Arendt, tema analizado en la obra dirigida por Ferrer y Sánchez Biosca (2019) *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos, conceptos*. El libro ofrece un enfoque interdisciplinar para el abordaje de estas figuras en diversos contextos socio-históricos, trascendiendo el universo de la Alemania Nazi. Organizado en tres apartados, propone un acercamiento conceptual a la noción de «perpetrador» así como un recorrido por diferentes estudios que se enmarcan desde el ámbito sociológico, antropológico, histórico y cultural.

En la misma línea, el dossier coordinado por Feld y Salvi (2020) ofrece una mirada focalizada en mayor medida en el contexto latinoamericano. Como señalan sus autoras en la introducción, la noción de perpetrador es una construcción que involucra tanto los procesos políticos y las luchas memoriales como los sentidos, imágenes y representaciones de estos en las sociedades posdictatoriales. En este sentido diferentes producciones culturales como el cine se constituyen en mediaciones de estas representaciones, que son a la vez construcciones sociales e históricas, situadas en un contexto y con efectos en el presente. Referido a la representación cinematográfica, se incluye en el dossier el trabajo de Zylberman (2020) «Los victimarios en el cine documental: una posible taxonomía» enmarcado en una investigación amplia sobre la representación de los genocidios en el cine- documental. Allí el autor reconoce diferentes formas discursivas y modalidades de representación: la modalidad de archivo, la evocativa, la declarativa y la de participación. Este enfoque resulta interesante en la medida en que permite contrastar el tratamiento ficcional con el documental, así como observar en qué medida estas modalidades de representación dialogan entre sí.

Otro antecedente relevante lo constituyen una serie de trabajos centrados en las memorias militares de la represión en el Cono Sur, entre los que cabe destacar los siguientes: la obra coordinada por

---

<sup>11</sup> Para una síntesis más detallada de estos trabajos ver «En una selva oscura. Introducción al estudio de los perpetradores» en Ferrer y Sánchez Biosca (2019)

D Araújo, Soares y Castro (1994) ofrece una serie de testimonios concedidos por militares brasileiros que ocuparon cargos importantes en la implementación y mantención del régimen, organizada en tres volúmenes que abarcan diferentes temáticas. Por su parte el trabajo de Agüero y Hershberg (2005) reúne una serie de artículos donde diferentes investigadores analizan la temática de la memoria sobre la represión en el Cono Sur desde la perspectiva militar. La obra de Achugar (2008) y Salvi (2012) se focalizan en el estudio de la memoria militar del período para el caso uruguayo y argentino respectivamente, mediante el análisis de sus discursos públicos, testimonios y otras fuentes. Más recientemente encontramos el proyecto coordinado por Aguilera y Jara (2017) que reúne la participación de diferentes investigadores en el seminario «Pasados Inquietos» dedicado al abordaje de las representaciones públicas y privadas de perpetradores y sus desafíos en la memoria de la posdictadura o la obra compilada por Feld y Salvi (2019) que ofrece un análisis colectivo e interdisciplinario de las declaraciones públicas realizadas por los represores de la dictadura argentina. Este tipo de estudios ofrece la posibilidad de enmarcar las representaciones en un panorama más amplio vinculado al discurso público y las memorias que emergen de estas figuras y en qué medida las representaciones cinematográficas las reproducen o dialogan con ellas.

Por último, sobre la representación de estos actores en el cine de ficción esta investigación cuenta con algunos antecedentes fundamentales: En el primer caso, Leme (2013) dedica un capítulo de su obra para el análisis de aspectos centrales como la representación de la tortura, los represores y las derechas en pantalla en el cine brasileño lo que brinda algunos lineamientos y pistas para el desarrollo de esta investigación. El artículo de Dos Santos Ferreira, R. (2019) propone un estudio de las representaciones del Escuadrón de la muerte en tres filmes brasileiros realizados al final de la década del 70: *Lucio Flavio, passageiro da agonia* (Babenco, 1977), *Eu matei Lucio Flavio* (Calmon, 1979) y *Republica dos assassinos* (Faria Jr, 1979) con foco en los personajes inspirados por el ex policía Mariel Moryscotte de Mattos. Enmarcados en el cine policial, inspirados muchas veces por la crónica roja de la prensa, estos films tuvieron mucha popularidad e impacto. No obstante, es posible observar discursos ideológicos variados en ellos, de acuerdo al criterio de los directores y productores, aunque siempre con cierto énfasis en el heroísmo de los policías y la violencia como solución para combatir la criminalidad en la ciudad. Estas conclusiones brindan una mirada diferente de la representación de los represores en un marco temporal mas amplio.

El trabajo reciente de Morettin, Napolitano y Seliprandy (2021) propone un recorrido por los diversos modos de representación de la figura del perpetrador en el cine ficcional brasileño en un período que abarca el proceso de transición política hasta la consolidación de la democracia liberal. Allí reconocen que la figura del torturador se encuentra presente de forma recurrente en las diversas producciones cinematográficas predominando un tratamiento del personaje enmarcado en el psicologismo del cine de género e identifican tres grandes tendencias: la figura del antihéroe, el villano o bien un personaje ambiguo que oscila entre estos dos polos. En diálogo con el contexto histórico señalan que estas representaciones responden a las exigencias de una memoria hegemónica sobre el pasado reciente que pone su énfasis en la visión de la sociedad resistente y víctima de la violencia generada, tanto por los movimientos revolucionarios como por las fuerzas represivas del Estado, en pos de la reconstrucción de una democracia liberal. La genealogía de estas figuras es llevada hacia la actualidad en nuevas producciones fílmicas que representan la violencia estatal en democracia hacia otras minorías, como es el caso del filme *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), apreciando como ésta no solo es redimida sino incluso proclamada como necesaria para el mantenimiento del orden.

Por último, mi trabajo final de grado realizado en el marco de la Licenciatura en comunicación: «La superficialidad del mal: Análisis de la representación de los militares en el cine uruguayo de ficción (2007-2018)» en donde se trabaja la totalidad de producciones cinematográficas de ficción estrenadas hasta el momento en el cine uruguayo y se exponen los principales resultados. En primer lugar, se observa que la figura de los militares queda relegada en muchos casos a la categoría de ambiente, como parte de un entorno represivo donde situar el relato. Cuando estos se constituyen como personajes se percibe:

una clara tendencia hacia una construcción unidimensional y estereotipada, que deja de lado matices, y que se ancla en las formas primarias de comprensión social de dichas figuras. En gran medida, esto responde al distanciamiento y desconocimiento que la sociedad civil tiene respecto a la actividad militar, así como al fuerte carácter endogrupal que promueve la institución, enfatizando en el carácter de unidad del cuerpo por sobre las identidades particulares. (Gargaglione, 2021, p. 60)

En ambos casos de estudio se puede apreciar en primera instancia una aparente carencia de propuestas fílmicas focalizadas en el punto de vista de los represores, así como aquellas en las que

se indague en profundidad sobre su psicología. No obstante, es el cometido de este proyecto profundizar en estas impresiones iniciales ampliando la referencia de films y contrastando con otras producciones de la región.

## 2.2 Marco conceptual

Si bien esta investigación se propone abordar una problemática desde el ámbito de la comunicación, entendiendo al cine como un medio, la misma exige un enfoque interdisciplinar que toma conceptos de la sociología, la semiótica, la historia y la teoría del cine. En todos estos campos disciplinares encontramos a su vez la noción de *representación*, aspecto medular de este trabajo. Sin embargo, esta presenta una fuerte carga polisémica por lo que resulta necesario definirla con mayor precisión. Partimos de lo propuesto por el filósofo y semiólogo Louis Marin quién sostiene que la representación —lingüística o visual— debe entenderse como un dispositivo doble que presenta una dimensión transitiva, representa algo ausente, y una dimensión reflexiva que consiste en «exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando» (1993. Citado en Chartier, 2001, p.78). En otras palabras, la representación puede ser entendida tanto como la acción o como el resultado. A continuación, se delimitará con mayor precisión este concepto y el modo en el que dialoga con otras nociones claves del trabajo como son la imagen cinematográfica, la memoria social y la historia.

### 2.2.1 La representación cinematográfica y social

Analizar la representación cinematográfica supone, en líneas generales, ahondar en cómo el filme construye y modela un mundo, utilizando la imagen como materia de expresión predominante. Retomando la doble dimensión de la representación señalada por Marin, al enfrentarnos a la pantalla, la imagen cinematográfica se nos impone como una realidad, mostrando algo que está ausente. Sin embargo, la elección de un tipo de plano, un ángulo, un movimiento de cámara, el montaje — entre otros recursos — afecta la mirada que el espectador tiene de esa realidad y nos recuerda que estamos frente a un filme. Esta dimensión reflexiva es la que señalaba el teórico de cine Mitry (1963) al sostener que la imagen debía ser entendida como un signo: «ya sea porque asume nuevos valores gracias a la combinación con otras imágenes (símbolo), ya sea porque desata un proceso de generalización y de abstracción a partir de su presencia en la pantalla (analogon)» (Citado en: Casetti, 1994, p. 85). Ahora bien, aunque la imagen en movimiento es predominante en el discurso fílmico, este se vale también de otros canales de expresión, como sostiene Metz

(1968): el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura, constituyéndose así en lenguaje cinematográfico (Citado en: Stam, 2001, p. 136). La combinación de estos elementos configura la representación cinematográfica, que puede rastrearse según Casetti y di Chio, en tres niveles diferentes: la puesta en escena que nos expone determinados contenidos en pantalla, la puesta en cuadro donde se observa de qué forma estos se presentan y en la puesta en serie que efectúa las asociaciones con las otras imágenes (1991, p.164).

En su dimensión transitiva la imagen ofrece la representación de una realidad ausente de forma diversa, aunque pueden reconocerse dos grandes direcciones: una vertiente estética, orientada hacia la experimentación con el lenguaje y otra vertiente más “realista” que apuesta por una reproducción fiel a la realidad evitando la manipulación. Esto ha sido uno de los ejes de la discusión para delimitar en el campo del cine la modalidad de ficción y no ficción. A modo de ejemplo, podemos mencionar lo propuesto por Nichols (1997), quien establece que la ficción tiene un sustento narrativo mientras que el documental se basa en la argumentación. Plantinga (2014) discute esta idea, ya que entiende que ambas modalidades utilizan elementos de la narrativa, y propone una definición de lo que entiende como discurso fílmico y mundo proyectado: «Uso el término discurso para referirme a la organización abstracta de los materiales fílmicos: el cómo. El mundo proyectado de la película es el qué; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real» (2014, p. 122).

Ahora bien, esta distinción sirve al autor para ubicar al cine documental como un discurso que afirma algo sobre el mundo real a diferencia de la ficción, pero resulta incompleto si pensamos en el conjunto de films que tratan aspectos del pasado histórico, dónde el realismo y la verosimilitud predominan como modalidad narrativa. Usualmente, estos films se basan en personajes o acontecimientos cuya existencia es legitimada por la historia y recurren a diferentes estrategias que buscan la autenticación del discurso fílmico, muchas veces presentados como contrapunto de la historia oficial. De todos modos, vale remarcar que ese naturalismo y fidelidad de la representación es, en términos de Hall: «el efecto de una específica articulación del lenguaje sobre lo “real”. Es el resultado de una práctica discursiva» (1980, p.127).

Si bien no es el objetivo de este trabajo ahondar en este debate resulta relevante delimitar con claridad qué será entendido como ficción cinematográfica para la configuración del corpus. En este sentido, resulta productivo pensar en una definición que no se sustente únicamente en el

discurso fílmico sino incorporar la dimensión social, es decir el modo en el que estos films circulan y son recibidos por los espectadores. Las películas suelen ser catalogadas como ficción o documental por las productoras cinematográficas, las distribuidoras, la crítica —entre otros actores— que genera en los espectadores un horizonte de expectativas para su recepción. Por lo tanto, para el presente trabajo no se tomaron en consideración únicamente los aspectos referentes al texto fílmico sino también el modo en el que éstos fueron catalogados y puestos en circulación en la industria cinematográfica.

Una vez delimitado lo que se entiende por representación cinematográfica en el campo de la teoría del cine, resulta pertinente también profundizar en los aspectos referidos a lo social, ya que ningún tipo de representación puede aislarse de su contexto. En este sentido, recurriendo nuevamente a Stuart Hall (2010) podemos señalar que la producción de sentido y representación que hacemos del mundo opera a través de dos sistemas: uno mediante el cual la realidad se vincula a un conjunto de representaciones mentales que se configuran en la mente como sistemas o mapas conceptuales de la realidad, y otro que permite la traducción y la comunicación de estas representaciones mediante signos fijados por un código en común. Según el autor, ambos sistemas se construyen a través de la interacción social y responden a la cultura que internalizamos a través de ésta. Es aquí donde entra en juego la noción de representación social que «constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal» (Jodelet, 1986, p.474). De acuerdo a esta definición, y lo señalado por Hall, la representación que se nos ofrece en pantalla se construye en base a la representación social de su contexto y a su vez, en tanto el cine es un acto comunicativo, contribuye a la (re) configuración de la misma.

### 2.2.2 El cine como representación de la historia y agente de memoria

Este estudio se propone analizar la representación cinematográfica y social que el cine ofrece de un pasado histórico y asimismo cómo esta se vincula con la construcción de una memoria colectiva. Por tanto, considero importante realizar una serie de precisiones conceptuales en este sentido: qué se entiende por historia, por qué el cine puede ser un vehículo de representación de esta y un agente de memoria.

Cuando pensamos en la Historia, el sentido común conduce a pensar que su tarea supone reconstruir un acontecimiento pasado del modo más fiel posible, la historia.<sup>12</sup> De hecho, este imaginario se sustenta en el enfoque historiográfico fundante de la disciplina. Sin embargo, el siglo XX trajo consigo un giro conceptual que modificó varios aspectos de ésta, tanto en su metodología como en su objeto de interés. Walter Benjamin reflexiona al respecto contraponiendo este método de reconstrucción a un enfoque orientado hacia la construcción: «articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente fue» ([1940] 2008, p.40) ya que esto concibe la posibilidad de acercarse al acontecimiento histórico como algo fijo, anclado en el pasado, y posible de recuperar a través del trabajo del historiador. Para el autor, la historia no debe entenderse de ese modo sino como una interacción con el presente, que lo dota de sentido: «la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de tiempo de ahora» (2008, p. 51).

Desde esta perspectiva es posible pensar en el cine como un medio propicio para la representación de la historia que favorece su circulación en la sociedad. Al igual que Marc Ferro, Rosenstone defiende el potencial de los films históricos:

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

El poder que presenta aquí la imagen no implica sin embargo equiparar el discurso histórico con el cinematográfico. Si bien ambos se encuentran sujetos forzosamente a una selección, el primero se rige por criterios metodológicos propios de la disciplina científica mientras que el segundo por criterios de la narrativa audiovisual y la industria cinematográfica (Montero, 2015).

Por otra parte, el acercamiento hacia el pasado reciente no solo es propiciado por la Historia sino también propósito de un ejercicio de memoria individual y colectivo. En *Les Lieux de Mémoire*,

---

<sup>12</sup> Se utiliza aquí la distinción tradicional de *Historia*, para referirse a la disciplina e *historia* para aludir al objeto de estudio.

Nora propone una distinción conceptual entre lo que se entiende por Historia y por Memoria, donde sostiene:

La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. (1984, pp. 2-3)

De este pasaje se desprende una noción de memoria individual ligada al testimonio vital que evoluciona a lo largo del tiempo, relacionada al olvido y a la manipulación. No obstante, en tanto el sujeto se encuentra ligado a un contexto, todo recuerdo individual se encuentra condicionado por el recuerdo de otros. La idea de *memoria colectiva* que aporta el sociólogo M. Halbwachs (2004) supone la novedad de dilucidar aquello que dé social tiene todo recuerdo individual. Este concepto es retomado por autores como Pollack y Jelin, quiénes ofrecen un enfoque de tipo constructivista que atiende a los procesos de construcción y formalización de la misma, así como a las relaciones de poder que se establecen en su configuración.

Pollack reconoce la existencia de «memorias subterráneas» que provienen de culturas minoritarias y señala cómo, en un determinado contexto histórico, estas memorias invaden el espacio público y ocupan la escena cultural, contradiciendo lo impuesto y entrando en disputa con la memoria oficial:

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

En la misma línea, Jelin (2002) entiende que la memoria colectiva es un proceso subjetivo anclado en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, que es objeto de disputa. Los sujetos construyen esta memoria en el marco de relaciones de poder y en un determinado contexto histórico que le da sentido a ese pasado, donde se ponen en juego diferentes miradas en torno a este, de allí que hable de «memorias contra memorias». Estas se construyen entonces en torno a diversas narrativas del pasado que se van configurando a lo largo del tiempo, algunas con mayor legitimidad que otras. Aunque en apariencia intangible, la memoria se cristaliza en los discursos y

en las representaciones, por lo que el cine se convierte en un agente que facilita su circulación y reconfiguración, así como en un testimonio valioso para indagar en ella. Interesa remarcar entonces lo siguiente: no se aspira a analizar en estas producciones su fidelidad con el pasado histórico sino acceder a la visión que de ese pasado se propone, como sostiene Burke: «La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la “imagen” mental o metafórica del yo o del otro» (2005, p.37).

### 2.2.3 Consideraciones sobre el concepto de Represor

Como observamos en la introducción, un aspecto común en los regímenes dictatoriales de Argentina, Brasil y Uruguay fue el uso sistemático de la violencia por parte del propio aparato estatal. Este fue dirigido a la población con el objetivo de desactivar toda oposición cometiendo sucesivas violaciones a los DD. HH. como la detención forzada, la tortura, el asesinato, la violencia sexual y la desaparición (entre otras) en el marco del terrorismo de Estado. Si bien la violencia no es un fenómeno novedoso en la historia de la humanidad, en el contexto del siglo XX reviste un carácter único en el imaginario colectivo, hasta ahora difícilmente comprensible. Como señala García Pascual (2019) el exterminio judío es el ejemplo paradigmático a partir del cual abordar otros casos y desde el que se comienzan a delimitar nociones tales como genocidio o crímenes de lesa humanidad en el ámbito del derecho internacional.

La necesidad de comprender y superar estos crímenes ha abierto el camino para la construcción de una memoria social sobre lo sucedido, donde el testimonio de las víctimas y sobrevivientes adquirió mayor visibilidad mientras que gran parte de los responsables permanecieron en silencio. Pese a ello, muchos investigadores, periodistas e incluso cineastas hicieron el esfuerzo de acercarse a estos testimonios para escucharlos y analizarlos.<sup>13</sup> Sin embargo será recién en los noventa, cuando el interés por los responsables se desplazaba de los altos mandos hacia sus ejecutores ordinarios, que irrumpe con fuerza el término perpetrador y comienza a delimitarse un campo de estudios específico centrado en estos actores: los Perpetrator Studies. No obstante, algunas reflexiones surgidas de este propio campo ponen especial interés en destacar la problemática de aplicar estas etiquetas a una diversidad de situaciones y sujetos sin considerar sus matices y

---

<sup>13</sup> Puede mencionarse aquí varios ejemplos. Respecto al nazismo, una de las obras pioneras es el libro de Gitta Sereny (1974) Desde aquella oscuridad. Conversaciones con el verdugo: Franz Stangl, comandante de Treblinka o la participación de los verdugos en el filme Shoah (1985) de Claude Lanzmann.

especificidades: «Perpetrators are perpetrators when they commit an act of violence, but the act of violence is only one action in a broader repertoire of actions that individuals who commit violence actually carry out» (Strauss, 2017, p.29).<sup>14</sup>

Si el perpetrador sólo se define en relación al acto de violencia podría incluirse dentro de esta categoría a una amplia variedad de sujetos. No debemos dejar considerar, por lo tanto, el carácter social de esta categoría, que al igual que la noción de víctima, se configura históricamente y es producto de luchas memoriales, sociales y políticas por su significación. Se construye a partir de acciones que visibilizan a estos sujetos, de sus declaraciones públicas y de las representaciones del pasado que difunden, así como del campo de significaciones políticas, ideológicas y morales que se presentan en los debates sociales (Feld y Salvi, 2020). Por lo tanto, si bien el universo de los estudios sobre perpetradores ofrece un amplio abanico de conceptos y categorías pertinentes para el desarrollo de esta investigación, al enfocarnos en el contexto de las dictaduras del Cono Sur resulta pertinente utilizar la categoría de represor para aludir a los responsables de los crímenes dictatoriales en la región. Esta surge del campo de los DD. HH. y de la lucha que estos organismos emprendieron para juzgarlos. Con el término represor, sostiene Salvi (2016) se designa a aquellos agentes estatales — militares y civiles— que actuaron en este marco y por lo tanto no resulta aplicable para las organizaciones armadas de izquierda.

---

<sup>14</sup> «Los perpetradores son perpetradores cuando cometen un acto de violencia, pero el acto de violencia es solo una acción en un repertorio más amplio de acciones que estos individuos llevan a cabo» (Traducción propia)

## CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA

### 3.1 Objetivo general y objetivos específicos de la investigación

El objetivo general de este trabajo consiste en describir la representación de los represores en la ficción cinematográfica de la región durante el período 2003- 2020 a fin de establecer recurrencias y rupturas en los diferentes casos. A partir de este objetivo general derivan los siguientes objetivos específicos:

- a) Analizar las escenas y el lenguaje cinematográfico donde los represores son retratados.
- b) Determinar la tipología y función narrativa de los personajes en el relato de acuerdo a las categorías propuestas por Casetti y Dio Chio (1991)
- c) Identificar los arquetipos recurrentes en los films y sus cualidades.
- d) Identificar qué tipo de relatos o acciones se construyen en torno a estas figuras presentes en el corpus de filmes elegidos.
- e) Enmarcar e interpretar la representación cinematográfica en su contexto socio- histórico, específicamente en relación a los procesos de memoria y las condiciones de producción audiovisual de cada film.

### 3.2 Enfoque metodológico

El enfoque de la investigación es de carácter cualitativo y apuntan a la interpretación y comprensión del problema de investigación delimitado. Para su abordaje se combinó un análisis inmanente con un enfoque pragmático que amplía el horizonte analítico.

En el plano del análisis fílmico se tomó como base lo propuesto por Casetti y Di Chio en su obra *¿Cómo analizar un filme?*, quienes parten de un enfoque semiótico que entiende al film como un texto factible de ser contemplado desde múltiples perspectivas. En este caso, el interés reside en la representación de ciertas figuras en particular, esto es, el modo en el que el filme las construye y cómo se disponen y configuran en la pantalla. Para ello, como instrumento principal de recolección de datos, se procedió a realizar un análisis en los tres niveles de representación señalados por los autores, identificando aquellos aspectos que se presentaban con mayor frecuencia. A nivel de la puesta en cuadro se atendió a los aspectos que se incluyeron o excluyeron

de la representación. En lo que respecta a la puesta en escena, se observaron los aspectos relativos al lenguaje cinematográfico mientras que, en la puesta en serie, se analizó el lugar que ocupan los represores al nivel de la narración y como se configuran en tanto ambiente o personajes de la historia, como ilustra la siguiente imagen:



2. Representación cinematográfica s/ Casetti y Di Chio (1999)

En el entendido de que el sentido y el significado de los textos va más allá de lo que éstos presentan, el análisis debe ser complementado con un enfoque sociopragmático que tenga en cuenta el contexto de producción y circulación de los mismos. Este profundiza en la teoría de Metz en relación al papel activo del espectador, y plantea que existe un proceso de producción textual que se da tanto en el espacio del texto como en el de la recepción, por lo que se interroga en relación a los modos en el que se construyen los textos en ambos sentidos, situándolos en un espacio social e histórico (Stam, 2001, pp. 292-293). En tanto el propósito es indagar cómo la ficción representa a la figura de los represores y el modo en el que esto se relaciona con la representación social en su contexto de producción, se incorporaron al trabajo otro tipo de fuentes complementarias al análisis fílmico. En este sentido se realizó un relevamiento de las repercusiones de estos films en la prensa escrita y digital, sus reseñas críticas, datos de taquilla y permanencia en salas, entrevistas a sus directores u otros actores significativos involucrados en ellos.

### 3.3 Delimitación del corpus de análisis

El objeto o unidad de análisis de la investigación es la representación de los represores en el cine de ficción, por lo que el análisis fílmico estará orientado hacia el modo en el que estos textos

disponen y configuran en la pantalla a dichos actores sociales. No obstante, para una mejor comprensión, se consideró pertinente incluir algunos aspectos de la narrativa general o de la representación de otros actores sociales.

En lo que respecta a la selección de las unidades de observación, se realizó en una primera fase de investigación el relevamiento y visionado de todos aquellos films estrenados durante el periodo delimitado por este estudio que abordaran en su relato aspectos referidos a las dictaduras recientes en la región.<sup>1</sup> Para ello se consultaron diferentes fuentes, entre las cuales se incluyen los catálogos elaborados por las Instituciones cinematográficas de cada país (ICAU, INCAA y ANCINE), la base de datos de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM), otras bases de datos virtuales como FilmAffinity o Internet Movie Database (IMDb) así como inventarios críticos de la filmografía producida en cada país. Debido al recorte temático también fueron consultados catálogos en línea de diferentes organizaciones sociales y académicas abocadas al tema de la memoria. Para el caso de Brasil, los catálogos disponibles en los sitios web de *Historia e audiovisual*<sup>2</sup> y *Memorias da ditadura*<sup>3</sup>, y para el cine argentino el catálogo diseñado por el colectivo *Memoria abierta*.<sup>4</sup> Así, en el entrecruzamiento de estos datos, se lograron relevar un total de 79 films distribuidos como muestra la siguiente tabla:

ARGENTINA	43
BRASIL	28
URUGUAY	9

3. Relevamiento de films en el período 2003-2020. Tabla de elaboración propia.

---

<sup>1</sup> El relevamiento completo de films se encuentra en ANEXO al final del trabajo.

<sup>2</sup> El catálogo completo se encuentra disponible en: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/ficccedilatildeo.html>

<sup>3</sup> El catálogo completo se encuentra disponible en: <https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/>

<sup>4</sup> El catálogo completo se encuentra disponible en: <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

No obstante, la delimitación de estas producciones no estuvo exenta de dificultades. En primer lugar, porque requería definir con claridad qué se considera como producción «nacional» en una industria cultural como la cinematográfica, donde el común denominador de la región es el desarrollo de coproducciones entre diferentes países, y por otra parte cuáles son considerados como ficción en un contexto donde las fronteras entre esta modalidad y el cine documental se encuentran difusas. En este aspecto se optó entonces por remitirse a los datos provenientes de las instituciones cinematográficas de cada país, considerando los films catalogados y puestos en circulación como ficción y como producción nacional. De todos modos, estas decisiones de carácter metodológico no dejan de desconocer esta problemática, aspectos que serán considerados a la hora de analizar e interpretar los resultados del análisis.

Una vez delimitado el universo de films y su primer visionado, se volvió necesario diseñar una muestra representativa que haga viable cumplir con los objetivos de investigación propuestos, ya que la cantidad de producciones a analizar excedía la capacidad de este estudio. Por este motivo, si bien se desarrolla un breve panorama del tema de investigación en el amplio conjunto de films seleccionados, se consideró pertinente la elección de tres de ellos (uno de cada país) para un análisis más detallado.

Para su elección se tomaron en cuenta tres criterios: uno temporal, otro vinculado al género discursivo y otro temático. En el primer caso se incluyó aquellos films que concentraran la mayor parte de su relato en el período dictatorial de cada país. Para el género cinematográfico se tomaron en cuenta las subcategorías tradicionales de la ficción histórica elaboradas por Jakubowicz y Radetich, a partir de una revisión de la teoría de Rosenstone. Estos identifican la existencia de: a) los filmes de reconstrucción histórica, donde se representan sujetos y acontecimientos reales y b) filmes de ambientación histórica, donde se elabora una trama ficcional ambientada en ese pasado histórico (2006, p. 23). En este sentido, se optó por analizar los films de reconstrucción histórica.

Teniendo en cuenta este primer corte, se optó por seleccionar tres filmes de reconstrucción histórica que se focalizaran en una misma temática: la represión y violación de los DD. HH ejercida por el Estado hacia aquellos considerados como sus principales enemigos, los movimientos guerrilleros. El corpus de análisis finalmente se integró por los films *Operación México, un pacto de amor* (Bechini, 2016), *La noche de 12 años* (Brechtner, 2018) y *Marighella* (Moura, 2019).

## CAPÍTULO 4: UN PANORAMA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LOS REPRESORES EN LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA DE AYER Y DE HOY

### 4.1 Antecedentes relevantes

En Argentina, Brasil y Uruguay la temática de la dictadura — con menor o mayor frecuencia — ha sido abordado por diversas producciones cinematográficas de ficción las cuales se focalizan, en general, en la resistencia o la oposición al régimen. En este sentido, los represores han sido representados, en general desde una perspectiva antagónica o bien como parte del ambiente represivo en el que se mueven los protagonistas. Si bien este trabajo se enmarca temporalmente en las primeras décadas del siglo XXI, considero importante destacar algunas producciones previas de la cinematografía brasilera y argentina que constituyen antecedentes relevantes para este trabajo.

En el caso de Brasil, el filme *Pra frente Brasil* (Farias, 1983) fue considerado uno de los pioneros en tratar el período y la tortura de los presos políticos. En su momento, obtuvo grandes repercusiones de público —alcanzando el millón de espectadores— y hasta la actualidad es exhibido en la televisión y en las escuelas. No obstante, no es la primera ficción que se produce sobre el tema. Leme (2013) identifica al menos dos producciones anteriores que, por diversos motivos, no alcanzaron a tener la misma repercusión: *E agora, ¿José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) y *Paula, historia de una subversiva* (Ramalho Jr., 1980). El primero fue producido en la llamada Boca do Lixo paulistana (al margen del circuito cinematográfico “oficial”) lo que probablemente influyó en su escasa reproducción. Por su parte, *Paula, historia de una subversiva*, si bien obtuvo repercusión en la prensa, no alcanzó el éxito de público esperado. Esto se debe en parte a las condiciones en que fuera exhibida: «Paula foi atirado no mercado para competir, numa mesma semana, com a violenta carga de erotismo e pornografia e com o cinema político [...] A Embrafilme atirou Paula no fosso das víboras» (Fassoni, 1980).

El éxito entonces del filme *Pra frente Brasil* se debe, siguiendo a Leme, a la conjunción de múltiples factores: un alto presupuesto — lo que brindaba calidad técnica y un casting de actores pertenecientes al star system televisivo — el uso de fórmulas cinematográficas convencionales y la expectativa generada a raíz de su censura inicial. A su vez, su acercamiento al período de la dictadura se realiza a través de la condena humanista de la violencia en sentido genérico, evitando tomar posición y reproduciendo la teoría de los dos demonios dominante de la época:

Ademais, é presumível que, para a “maioria silenciosa” que se manteve omissa ante as arbitrariedades da ditadura, a possibilidade da morte sob tortura de alguém tido como “inocente”, como foi o caso de Jofre, chocava e incomodava mais do que a de um “subversivo” (2013, p. 27)

El filme combina aspectos del drama y el género policial para narrar la historia de Jofre Godoi (Reginaldo Faria), un ciudadano apolítico representante de un sector de la sociedad dominado por el miedo y la comodidad que será capturado, torturado por el régimen y desaparecido por ser confundido con otra persona. En la categoría de represores destaca el personaje del Dr. Barreto (Carlos Zara) encargado de dirigir los interrogatorios y torturar al personaje. También se pueden apreciar al Dr. Geraldo (Paulo Porto) y García (Iván Cândido) como representantes de la alta burguesía que financia la represión, la cual no es representada como un accionar propio de los órganos de seguridad del Estado, sino que figura como un aparato clandestino sustentado por empresarios.

Por su parte, en *Paula, historia de una subversiva* seguimos al personaje de Marco Antonio (Walter Marins) durante 1979, quien debe recurrir a la policía a causa de la desaparición de su hija por el narcotráfico. Allí se encuentra con el delegado Oliveria (Armando Bogus), encargado de la investigación, que resulta ser el mismo policía que persiguió a Marco Antonio y su viejo amor en el pasado. El relato se estructura entonces entre el presente y el pasado, sintetizando el proceso de la militancia política, la derrota, la apertura democrática y las contradicciones que atraviesa la clase media representada por su protagonista. Su construcción lo aleja del aspecto heroico, destacado más bien en la figura de la joven Paula, militante y víctima de la represión. Es en este aspecto que, de acuerdo a Napolitano y Seliprandy (2018) puede verse el filme como obra fundante de la memoria heroica de la resistencia.

Ambas producciones, consideradas fundantes de la cinematografía posdictadura en Brasil, serán quienes sientan las bases de los arquetipos más frecuentes en la representación de la figura del torturador. De acuerdo al análisis de Seliprandy (2019), podemos ver en el Dr. Barreto la figura del torturador «brucutu»<sup>1</sup> encarnación del mal, arbitrario y representativo de una línea dura que expone los excesos del régimen. Por su parte, el Dr. Oliveria se presenta como el arquetipo de un

---

<sup>1</sup> Brucutu: Término que pertenece a la jerga popular y describe personas mal educadas, brutas, bestiales.

«torturador con rastros de conciencia» quien, sin dejar de ser violento, es dotado de cierta complejidad y comprende su papel en el plano social.

Al respecto de este último personaje Napolitano y Seliprandy (2018) destacan la interpretación actoral de Bogus, aunque su potencial dramático no es explotado por el filme. Si bien el intento del director y el actor fue construir un personaje típico del género policial (amoral, violento y eficiente) este no llega a concretarse del todo:

Nosotros tenemos que aprender a convivir juntos. Yo de un lado, usted de otro. Yo tengo que aguantar su estupidez y usted precisa de mis servicios para mantener la paz y su tranquilidad. ¿No es eso lo que usted llama democracia? (citado en Napolitano y Seliprandy, 2018, pp. 93-94)

Estas palabras que Olivera sostiene en su encuentro con Marco Antonio muestran un personaje que posee paradójicamente «la máxima conciencia posible de aquel momento histórico, aun en construcción como transición democrática, pero que, de cierto modo, por desgracia para la democracia brasilera, seguirá precisamente el camino sugerido por el torturador.» (2018, p.94) El personaje es un antihéroe, pero no necesariamente un villano en la historia. Esta vacilación da cuenta de la problemática en la representación de estos actores sociales, lo que los autores ven como indicio de uno de los principales problemas que atravesará la sociedad en su proceso de redemocratización: ¿Qué hacer con los represores al servicio del régimen?

Otra de las producciones destacadas en el período de apertura política es *Corpo em delito* (Nuno César Abreu, 1989) siendo una de las pocas que presenta como protagonista de la trama a un represor. Narra la historia de Athos Brasil (Lima Duarte), un médico legalista al servicio del régimen quien, en un momento, se encuentra con el cuerpo de su propia hija asesinada por la represión. Aunque el presente del relato se ubica en los años 80, los frecuentes flashbacks abordan sucesos que atraviesan los distintos momentos: el incremento de la violencia represiva a inicios de los años 70, la distensión política y la apertura democrática con la revocación del AI -5 y la promulgación de la ley de amnistía. Según analiza Leme (2013) estos se delimitan en el discurso fílmico mediante la fotografía de los presidentes que componen el escritorio del Instituto Médico Legal (IML): Médici, Geisel y Figueiredo. Esto también se puede apreciar en el discurso de Major (Álvaro Freire) — militar que dirige las operaciones de represión — quien pasa de justificar la

tortura sin ningún pudor a pedir cautela a los médicos porque el contexto así lo amerita. Finalmente, este personaje reaparece como diputado en medio de un proceso judicial defendiendo los valores democráticos. En cuanto a Athos, la autora percibe que es un personaje convencido de su apoyo al régimen pero que sus acciones se amoldan en función de la coyuntura, demostrando ser una pieza más dentro del sistema.

Al igual que los otros films comentados, *Corpo em delito* sentará las bases para la representación de aquellos sujetos que colaboran en la represión. No obstante, salvo en este caso, estos suelen aparecer como personajes secundarios de la trama o figurantes en alguna de las escenas, lo que se corresponde con su lugar marginal en la memoria social. Dentro de este arquetipo aparece con frecuencia la figura del empresario que financia los operativos, los médicos que actúan en las salas de tortura o los eclesiásticos que apoyan la dictadura (Seliprandy, 2019).

Avanzado el tiempo, en pleno contexto democrático y bajo el llamado cine de Retomada, se estrena el filme *O que é isso, Companheiro?* (Barreto, 1999) cuyo guión se basa en el best seller de Fernando Gabeira. Este relata las peripecias del secuestro del embajador estadounidense Charles Elbrick, en 1969, acción llevada a cabo por las agrupaciones Acción de Liberación Nacional (ALN) y el Movimiento Revolucionario 8 de octubre (MR8). El objetivo de esta operación consistía en reclamar por la liberación de presos políticos a cambio de la vida del diplomático. Este filme resulta significativo para este trabajo, más allá de su éxito y las polémicas suscitadas<sup>2</sup>, por el tratamiento que recibe el personaje de Já Henrique (Marco Ricca) represor que integra el operativo de búsqueda y rescate de Elbrick. Seliprandy (2019) observa en este personaje el surgimiento de un nuevo arquetipo: un torturador con conciencia, pero de otra naturaleza, una conciencia en crisis. Esta caracterización matizada, que podría ser un mérito del filme, se expone como una virtud del personaje orientando al espectador a una interpretación que lo absuelve de culpa. Esta se refuerza mediante el contraste con Jonás (Matheus Nachtergaele), el guerrillero que comanda la acción del secuestro al embajador:

No fundo, é Jonas o verdadeiro vilão arquetípico em *O que é isso, companheiro?* a figura responsável pelos “excessos” daquele período em que o mundo estava de “cabeça para

---

<sup>2</sup> Para un análisis más detallado de las polémicas generadas a raíz del filme se sugiere la lectura de Reis, D.; Gaspari, E.; Benjamin, C. et. al. (1997). *Versões e Ficções: O Seqüestro da História*. Fundação Perseu Abramo.

baixo”. Por sua vez, se Henrique é o antagonista na trama global do confronto entre guerrilheiros e repressão, ele não chega a ser propriamente o vilão da história. (2019, p. 686)

Estos son algunos de los ejemplos significativos que sientan las bases de la representación cinematográfica de los represores en la cinematografía brasilera y en los cuales se pueden apreciar, además de los arquetipos descritos, ciertas recurrencias. En primer lugar, si bien estas figuras no suelen ser personajes que asuman el rol protagónico de la historia, no siempre se posicionan como antagonistas. Por otra parte, la violencia que ejercen no es representada en los filmes como una política de Estado sino más bien como una práctica clandestina o producto de los excesos de la policía civil. Finalmente, es notoria la invisibilidad que adquieren los militares, aspecto que Leme (2013) reconoce como comprensible en el caso de las producciones que se realizan en el marco del propio régimen, pero que resulta llamativa en aquellos realizados en democracia, donde no se aprecia un tratamiento completamente abierto de este aspecto.

En la cinematografía argentina encontramos algunas producciones relevantes a partir de la reapertura democrática que sirven de antecedentes. Si bien *La historia oficial* y *La noche de los lápices* fueron las más emblemáticas hay al menos dos producciones que, sin el alcance masivo de las anteriores, resultan significativas.

La primera de ellas es el filme *Torturador. El señor Galíndez* (Kuhn, 1984) basado en la pieza teatral homónima de Pavlovsky estrenada en 1973. Este tiene como protagonistas a dos torturadores —aspecto alejado del común denominador de otras películas— quienes se desempeñan en un centro clandestino de tortura siguiendo las órdenes del misterioso Galíndez, figura que nunca se presenta en pantalla. Su director declaraba el interés en adaptar la obra teatral ya que «representaba un respaldo muy sólido para indagar a fondo en la psicología de un torturador y hacer una película que sea también sobre el fascista que todos llevamos adentro.» (*Tiempo argentino*, 1984. Citado en: Sala, 2016, p.229)

Jorge Sala (2016) analiza en detalle las transformaciones entre la pieza teatral y la adaptación cinematográfica, comenzando por el contexto histórico en que ambas fueron producidas. Si en la obra la clave de interpretación residía en una lectura alegórica o anticipatoria del presente, el filme en este nuevo contexto adquiere un carácter testimonial. Ahora bien, lo que interesa en el marco de este trabajo es describir las transformaciones operadas en la representación de la figura de sus

protagonistas, Beto (Héctor Alterio) y Pepe (Joaquín Hinojosa), que el autor identifica en el filme. Como primer aspecto, señala que en la pieza original la actividad ejercida por los personajes no se develaba desde el inicio, sino que se adentraba en la presentación de la humanidad de los personajes, sus vínculos sociales y su psicología interior, generando así un efecto sorpresa a la hora de descubrir la tarea que realizaban. Este efecto se pierde en el filme ya que el rol se interpone en el título original y en las imágenes de divulgación, lo que condiciona la interpretación de los espectadores. La intención de la obra era humanizar a los personajes alejándose del arquetipo del villano, algo que tampoco logra completarse en la película. Es logrado en la figura de Beto, quien se muestra desde el comienzo como un padre de familia, pero no así en la construcción del personaje de Pepe, en el cual se aprecian rasgos vinculados a la perversión, donde conectan el goce sexual y la tortura.

Mientras la articulación de la extra-escena de Beto proponía, coherentemente con lo que postulaba Pavlovsky, que los torturadores podían hallarse ocultos en cualquier habitante de clase media que ama a su familia y que trabaja para cumplir con sus deberes de esposo y padre, en la visión que tiene la película del otro personaje este sentido de cotidianidad, de banalidad del mal, queda derribado por la fuerza que alcanza la perversión como cualidad determinante del comportamiento. (2016, p. 238)

Otro de los aspectos que el autor considera significativo es la modificación de la escena que clausura la obra. Esta es sustituida en el filme por otra situación que tiene como eje al personaje de Beto y apela directamente a la empatía a la vez que conduce a instalar la idea de obediencia debida para el personaje, lo que termina absolviéndolo de culpas. En definitiva, lo que podemos concluir de este análisis es que, en el carácter testimonial que adopta el filme, la humanización de los represores resulta una operación compleja que no termina de hacerse efectiva. Su representación deriva nuevamente, o bien en el arquetipo del torturador sádico señalado anteriormente o en un torturador con crisis de conciencia que lo absuelve de culpa.

El segundo caso es *En retirada* (Desanzo, 1984) otro filme que tiene como protagonista a un represor. La trama se concentra en la historia de “el Oso” (Rodolfo Ranni) un colaborador civil que trabajó en los grupos de tareas paramilitares y que, tras el retorno de la democracia, se ve afectado por la pérdida de su «trabajo». Respecto a la mirada sobre el torturador que este filme ofrece, es pertinente mencionar el análisis de Ibáñez respecto a dos escenas claves: un encuentro

sexual con una ex novia dónde se interpone el grito de una de sus víctimas (infiriendo así el abuso sexual cometido) y otra en donde ingresa a su casa para torturarla tras haberla visto con otro hombre. Lo que muestra Desanzo, sostiene entonces, es «un análisis psicológico del torturador y cómo su propia memoria de los hechos opera en su mentalidad» (2012, p. 10) siendo quizás una de las pocas producciones que puede lograr interiorizarse en la psicología de estas figuras sin recurrir a la absolución de la culpa.

Por su parte, en *La historia oficial* (Puenzo, 1985) también tenemos un caso dónde el protagonismo no está centralizado en las víctimas directas de la represión sino en Alicia (Norma Aleandro), una profesora de historia de clase media alta que descubre a lo largo de la trama la verdadera identidad de su hija adoptiva y la violencia represiva del Terrorismo de estado. Los personajes de este filme exponen con claridad una lectura alegórica de la sociedad argentina y del proceso de apertura democrática, siendo en este caso el personaje de Roberto (Héctor Alterio), su marido, quien concentra a las claras la representatividad del régimen autoritario. En su representación, se recurre nuevamente al arquetipo del empresario burgués que colabora con la dictadura y se enriquece de ello. Cabe señalar que Roberto, a diferencia de su esposa, es consciente de la adopción ilegal de su hija y se opone a develar la verdad asumiendo el rol de antagonista. En su discurso, se muestra explícitamente anti comunista y llega — en el clímax de la historia — a ejercer la violencia con Alicia.

En 1986 se estrena otro de los filmes emblemáticos de la cinematografía argentina, *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, basado en el libro escrito por María Seoane y Héctor Ruiz Núñez. En su guion contó también con la colaboración de Pablo Díaz, interpretado en el filme por Alejandro García Pintos, sobreviviente del Pozo de Banfield y testimoniante en el Juicio a las juntas militares en 1985. La historia gira en torno a su experiencia y la de sus compañeros — jóvenes militantes que fueron secuestrados tras luchar en reclamo del boleto estudiantil — siendo el primer filme que expone en pantalla la tortura a la que fueron sometidos durante su secuestro en un centro clandestino de detención. Según Raggio su gran repercusión y vigencia en la actualidad se debe a que, entre otros aspectos, la película sentó las bases de una modalidad narrativa que será dominante en su contexto de producción: la idea de la víctima inocente, inocencia entendida como no participación en hechos de «subversión». Esta modalidad influye en el modo en que los represores serán representados a partir de la dicotomía de víctima- victimario, enfatizadas mediante el

lenguaje cinematográfico: el contrapicado, el primerísimo primer plano de sus rostros ocultos por pasamontañas, el color negro de sus ropas, entre otros aspectos que enfatizan su superioridad. Lo problemático de esta lectura maniquea del pasado y de la identificación que promueve en los espectadores es que, no solo elude la complejidad, sino que, de un modo más general, «ocluye que la sociedad misma se reconozca en la historia por fuera de esa dicotomía» (2009, p. 72).

Los represores que actúan en los operativos y en la tortura tienen una fuerte presencia en pantalla, aunque destaca en particular el personaje de El lobo (Carlos Weber) alias con el cual se conocía al represor Luis Héctor Vides, comisario acusado de ser el responsable del operativo. Esto también resulta significativo como antecedente, ya que, aunque se mediante su seudónimo, no se elude el nombramiento de los responsables como si sucede en el caso de los films brasileños presentados con anterioridad.

Por último, como obra significativa, es preciso detenerse en *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) un filme que, por su contexto de producción, podríamos considerar como clausura de una etapa y pionera para las representaciones que se desarrollarán a futuro. Cabe recordar que la misma fue estrenada luego de que las declaraciones de Scilingo al respecto de los vuelos de la muerte tomaran estado público, aspecto que es retomado en el discurso fílmico, fundamentalmente en las secuencias de inicio y clausura del filme. En ellas, se recurre a planos generales del Río de la Plata desde la perspectiva de un avión que lo sobrevuela, valiéndose de las connotaciones que este tiene en el imaginario social argentino de la época.

Es quizás este filme el que logra condensar con más fuerza el terrorismo de Estado como tal, en la puesta en marcha de un plan sistemático de aniquilación, que se instala en plena ciudad. La trama tiene como protagonista a María (Antonella Costa), una joven estudiante universitaria que se dedica a la militancia política desarrollando tareas educativas en las villas miseria de la ciudad de Buenos Aires. María es secuestrada por agentes del gobierno y llevada al centro clandestino de reclusión conocido como Garage Olimpo. Allí descubre que uno de los represores es en realidad Félix (Carlos Echevarría), inquilino que habitaba su hogar y con quien María entabla un vínculo cercano como estrategia de supervivencia. Eso no evitará de todos modos que sea sometida a tortura, asesinada y finalmente arrojada al mar.

De acuerdo a Manzano (2009) *Garage olimpo* dialoga y revierte mucha de las temáticas y de los motivos consolidados en torno a la dictadura a partir de diferentes representaciones

cinematográficas previas. En especial por el tratamiento que aborda la cotidianidad del centro de reclusión, por la multiplicidad de puntos de vista que instala, incluyendo a los represores, y fundamentalmente por la relación víctima – perpetrador como nudo argumental de su historia. No obstante, la autora señala que la representación de los personajes se produce al margen de lo político, aspecto que resulta problemático. Sobre el personaje de Félix, sostiene:

Como el resto de sus compañeros, es posible ubicarlo más cómodamente bajo el rotulo de lumpen y asesino a sueldo que el de perpetrador consciente de un plan político ejecutado desde el Estado. Félix y sus compañeros son representados más allá de la política, un terreno peligroso: ¿hasta dónde la representación de los perpetradores de este modo subsume en el filme la política de la represión estatal? ¿Hasta dónde está no se esfuma en la pura performatividad de una banda de lumpenes? (Manzano, 2009, p. 173-174)

También deberíamos agregar que, al igual que en *La noche de los lápices*<sup>3</sup>, aunque con mayor profundidad, la figura de Félix pone sobre la mesa el tema de la obediencia debida. Recordar que, tras el juicio a las Juntas militares, se aprobaron las leyes «*de punto final*» (1986) y «*obediencia debida*» (1987) que otorgaba impunidad a los responsables de los crímenes de la dictadura. Esta última fundamentaba la absolución de culpa en el entendido de que el accionar de los militares de bajo rango respondía a estrictas órdenes de sus superiores. Si bien se puede reconocer que esto implica un abordaje más allá de los arquetipos tradicionales, trae nuevas problemáticas en tanto el filme se inscribe en un presente donde las organizaciones sociales y sus reclamos por verdad y justicia continuaban su lucha, impulsando los Juicios por la verdad. Asimismo, en 1998, el Congreso nacional había derogado las leyes mencionadas iniciando así un proceso que culminará con su nulidad en 2003.

Este breve panorama por algunas de las producciones de ficción más significativas del período nos permite apreciar algunos aspectos en torno a la representación de los represores, de los cuales me interesa detenerme en tres que dialogaran con las producciones posteriores. En primer lugar, el rol que los personajes asumen en el relato, viendo llamativo que en esta primera etapa hay una serie de films en los cuales adoptan el papel de protagonistas. Por otro lado, el reconocimiento de

---

<sup>3</sup> «Pablo mírame, recordame bien. Yo no te torture ni te hice nada. Es mi laburo, pero te traté como un ser humano ¿no?» – estas son las palabras que uno de los represores le dirige al personaje mientras será liberado.

determinados arquetipos en su construcción, como la figura del torturador bestial, el represor con ciertos rasgos de conciencia o el de los colaboradores civiles y, por último, las problemáticas que derivan de una representación más humanizada.

#### 4. 2 Los represores en la ficción cinematográfica de nuevo siglo

En lo que respecta a los films producidos a partir de las primeras décadas del siglo XXI podemos reconocer una diversidad de propuestas a la hora de representar el pasado dictatorial en relación a los temas que abordan, los géneros cinematográficos y sus condiciones de producción y distribución. No obstante, es posible identificar algunas recurrencias en sus abordajes y aspectos llamativos que serán delineados a modo introductorio, para luego profundizar en aquellos seleccionados para el análisis.

Encontramos así en primer lugar un amplio conjunto de films que se focalizan en retratar la lucha armada y la vida en clandestinidad desde la perspectiva de los militantes como *Vôo cego rumo ao sul* (Hermano Penna, 2004), *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005), *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006), *Araguaya, la conspiración del silencio* (Ronaldo Duque, 2006), *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010) o *Marighella* (Wagner Moura, 2019) en el caso de Brasil y *Cordero de dios* (Lucia Cedrón, 2008), *Los del suelo* (Juan Baldana, 2015) y *Pájaros rojos* (Carlos Martínez, 2019) en Argentina.

Llama la atención que no existen propuestas de ficción en el cine uruguayo cuyo foco este puesto en la representación de estos aspectos, si bien aparecen en mayor o menor medida en las películas ambientadas durante la dictadura. Este es el caso de *Migas de Pan* (Manané Rodríguez, 2016), dónde la resistencia forma parte de la trama inicial, y *La noche de los 12 años* (Álvaro Brechner, 2018) en dónde aparece mediante flashbacks. Sin embargo, estas películas se concentran en la representación de la violencia padecida en los centros clandestinos de detención o en la prisión, aspecto retratado también por el cine brasileño en films como *Quase dois irmaos* (Lucia Murat, 2004) y *Batismo de Sangue* (Helvecio Ratton, 2006) y en el cine argentino en *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) *El verde oscuro* (Esteban Lepori, 2008), *El piano mudo. Las manos que rompieron al poder* (Zuhair Jury, 2009) *El abismo... todavía estamos* (Pablo Yotich, 2011) y *Condenados* (Carlos Martínez, 2013).

Cabe destacar en este primer conjunto de films que el tratamiento de los represores se inscribe en general en el marco de los arquetipos detallados previamente y que fundamentalmente asumen en el relato la posición de antagonistas, ya sea mediante un personaje pleno que concentra más peso en la historia o bien como personajes colectivos. El único filme que se aleja de este abordaje es *El verde oscuro* (Esteban Lepori, 2008) ya que es el único que tiene como protagonista a la figura del torturador. No obstante, esta es una producción de cine independiente, cuya circulación no fue masiva y resulta de difícil acceso.

Otras propuestas en el cine argentino y brasileño eligen como protagonistas a ciudadanos que se involucran o colaboran de cierto modo en la lucha contra el régimen como *Más que un hombre* (Dady Brieva y Gerardo Vallina, 2007), *Cómplices del silencio* (Stefano Incerti, 2008), *Cara ou Coroa* (Ugo Giorgetti, 2012) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Andrea Testa y Francisco Márquez, 2016). Otras presentan a madres que luchan por la verdad respecto a sus hijos militantes como *Zuzu Ángel* (Sérgio Rezende, 2006) o *Verdades verdaderas, la vida de Estela* (Nicolás Gil Lavedra, 2012). Por su parte también se presentan en ambos países aquellas que focalizan los efectos de esta lucha y de la vida en clandestinidad desde la mirada infantil como *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) o *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). En esta misma línea *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) reproduce este punto de vista en la historia de una familia que habita lindero a un centro clandestino de detención. También encontramos aquellos films que recrean los efectos de la represión en la vida cotidiana de la sociedad como *Os desafinados* (Walter Lima Jr., 2008), *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), *Tatuaje* (Hilton Lacerda, 2013) y *Otra historia del mundo* (Guillermo Casanova, 2017) y, en menor medida, algunas propuestas en clave alegórica que refieren al período dictatorial como el filme brasileño *Meteoro* (Diego de la Texera, 2006) o el uruguayo *La luna en el espejo* (Oskar Vidal, 2007).

En este corpus destacan algunos casos como el filme *Tatuaje* y *Otra historia del mundo*. En primer lugar, porque ambos se alejan de un tratamiento tradicional en lo que refiere al género; siendo el primer caso un film que se inscribe en el *cinema queer* y el último catalogado como una comedia dramática.

La trama de *Tatuaje* gira en torno a la relación entre dos homosexuales: Clécio (Irândhir Santos), líder de un grupo teatral y Fininha (Jesuita Barbosa), un soldado de bajo rango alistado en el

ejército. Ambientada en la dictadura brasileña pone en pantalla las relaciones de poder no solo en el ámbito social y artístico – donde la censura será la herramienta represiva predominante — sino también en la intimidad y sexualidad de los sujetos. En este sentido reside la originalidad de su propuesta que incluso se anima a abordar el tema de la homosexualidad dentro del propio ejército, algo poco explorado en la ficción.

Por su parte, *Otra historia del mundo* aporta una mirada diferente al pasado dictatorial desde el humor donde la figura del coronel Werner Valerio (Néstor Guzzini) se distancia del arquetipo militar autoritario y despiadado. No obstante, esto no se traduce en una humanización del personaje sino en una tendencia hacia lo caricaturesco generada a partir de la exageración de este estereotipo presente en el imaginario social (Gargaglione, 2021).

Otros ejemplos llamativos de este corpus, que se alejan de los tópicos recurrentes que se describen con anterioridad son el filme *El almuerzo* (Javier Torre, 2015) y *Koblic* (Sebastián Borensztein, 2016). *El almuerzo* concentra su historia en un almuerzo desarrollado en Casa de gobierno, donde asisten figuras relevantes de la cultura nacional como Jorge Luis Borges (Jean Pierre Noher), Ernesto Sábato (Lorenzo Quinteros), Horacio Ratti (Roberto Carnaghi) y el padre Castellani (Pompeyo Audivert) invitados por el entonces presidente de facto Jorge Rafael Videla (Alejandro Awada). Este hecho histórico, sucedido el 19 de mayo de 1976, se produce en el marco del secuestro al periodista Haroldo Conti y tenía como objetivo destacar la relevancia de la cultura para su gestión. La trama se alterna así entre las circunstancias que rodean al secuestro y posterior desaparición de Conti con la interna del encuentro sostenida básicamente en los diálogos (y silencios) de los protagonistas. Un filme que elige entrar en un tema polémico y poco explorado por el cine: el lugar de los intelectuales durante el período de facto.

Por su parte, *Koblic* presenta como protagonista a un piloto de la Armada que carga con la culpa de la participación en los vuelos de la muerte y decide esconderse en un pequeño pueblo de la Argentina. Sin embargo, el recuerdo de este hecho vuelve en forma de pesadilla recurrente, revelando a medida que transcurre el filme un mayor nivel de detalle en relación a su actitud y participación. Este aborda nuevamente el tema de la obediencia debida con mayor profundidad, aunque la trama no gira en torno a ello sino a la relación que Koblic entabla con Nancy (Inma Cuesta), la mujer del comisario Velarde (Oscar Martínez) y en su enfrentamiento. Ahora bien:

Kóblic no es el choque del Bien con el Mal, porque los dos encarnarían distintas facetas de un mismo Mal. Eso ya la diferencia de muchos relatos que transcurrían durante los años de plomo en la Argentina. Hay entonces algo de film noir anidando entre las escenas, con un protagonista que lejos está de calzarse el ropaje de un héroe, pero está claro que Kóblic, el polaco, es un tipo de códigos. Lo cual no quiere decir que el comisario no los tenga, pero es en ese contrapunto entre casi iguales donde la película va in crescendo. (Scholz, 2016)

Mas allá de coincidir con el análisis que el crítico propone en relación a un protagonista que no se construye totalmente como héroe, no creo que el contrapunto con el comisario se presente en términos de igualdad. Este último es en verdad quien concentra el poder autoritario y la violencia con total impunidad, provocando el rechazo absoluto en los espectadores gracias al gran trabajo actoral de Martínez. En la secuencia final — cuyo detalle no menor es que el piloto vuelve a vestir su indumentaria militar — Koblitz termina haciendo justicia por mano propia, justicia por el pueblo, por Nancy y quizás, en ello reside el problema, para sí mismo.

En conjunto con todas estas producciones, existen también otros films que abordan la temática en un marco temporal más amplio. Algunos ejemplos incluyen en su relato el contexto previo a la dictadura en cada país, retratando así cuestiones de la vida cotidiana que se ve paulatinamente afectada por el incremento de la represión y de la violencia como en *Veias y vinhos* (Joao Batista de Andrade, 2006) y *O outro lado do paraíso* (André Ristum, 2016) en Brasil o *Polvo nuestro que estas en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008) *Paisito* (Ana Diez, 2008) y *El año de la furia* (Rafa Russo, 2020) en Uruguay, quienes también incluyen referencias a las acciones armadas de los movimientos guerrilleros al igual que el filme *Pasaje de vida* (Diego Corsini, 2015) y *Sinfonía para Ana* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2017) en Argentina. Este aspecto será central en el filme *Secuestro y muerte* (Rafael Filipelli, 2010) que aborda el secuestro, juicio y posterior asesinato del Gral. Aramburu por parte de la organización Montoneros. También en *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) aparecen referencias a la violencia perpetuada por los grupos paramilitares Triple AAA, aunque no sea parte sustancial del relato. Otros escogen recrear aspectos políticos relacionados con el peronismo previo como *La vida por Perón* (Sergio Bellotti, 2004) *Puerta de Hierro / El exilio de Perón* (Víctor Laplace y Dieguillo Fernandez, 2014) y *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015)

Por último, varios abordajes se dedican a retratar el contexto posdictatorial abordando aspectos como la impunidad de los militares en el caso del filme *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007)

y *La sombra azul* (Sergio Schmucler, 2012); la reapertura democrática en *Depois da chuva* (Cláudio Marques y Marília Hughes, 2013) y las conexiones entre el pasado y el presente como en el caso de *Quase dois irmaos* (Lucia Murat, 2004), *Juego de decapitaciones* (Sergio Bianchi, 2013), *Ruleta Rusa* (Eduardo Meneghelli, 2018) y *Matar a Videla* (Nicolás Capelli, 2010).

La relevación de un pasado oculto y la búsqueda de la identidad serán tópicos también frecuentes de la cinematografía argentina y que aparecen en films como *Cordero de dios* (Lucia Cedrón, 2008), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), *Adopción* (David Lipszyc, 2009), *Figli* (Bechis, 2005), *Deja la luz prendida* (Alfredo Salinas, 2018), *El día fuera del tiempo* (Cristina Azulino, 2014) y *La velocidad funda el olvido* (Marcelo Schapces, 2006) mientras que en Brasil encontramos filmes que se focalizaran más en la recuperación de la memoria como *Trago Comigo* (Tata Amaral, 2016), *A memória que me contam* (Lucia Murat, 2012), *Avanti Popolo* (Michel Wahrman, 2014) y *Hoje* (Tata Amaral, 2011) que también explora la temática de las pensiones reparatorias.

El tema de la desaparición forzada y su búsqueda en el presente se retrata en filmes de los tres países como *La loma* (Roberto Luis Garay, 2003), *Corpo* (Rosana Foglio y Rubens Rewlad, 2007) y *Zanahoria* (Enrique Buchichio, 2014). También el tema aparece como central en el filme *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007) aunque abordado de forma llamativa, siendo que se opta por un tratamiento típico del cine de género como el terror. Este presenta la historia de Pablo (Javier Pereira) y Malena (Ruth Diaz), dos jóvenes que regresan de España a Argentina frente a la situación de coma en la que se encuentra su padre, con quién no tienen relación durante muchos años. Un viejo diario hallado por Pablo en el auto de éste los conducirá a un viaje hacia el sur del país que no es más que una indagación en el trauma familiar y social del país provocado por la última dictadura militar. Durante una noche de hotel, los hermanos descubren una familia que está siendo perseguida. Adentrándose en el terreno de la fantasía y el terror, el fantasma de un antiguo represor los ataca sistemáticamente mientras éstos intentan una y otra vez rescatar a la madre y a la niña de su muerte. En este proceso se revelará la identidad del represor como la de su propio padre y el verdadero origen de Pablo, quien no es más que el hijo secuestrado de la mujer que ha intentado salvar.

Aunque podríamos pensar que la figura del represor se inscribe dentro del arquetipo de torturador bestial, al analizar en detalle el filme *Ciampagna* (2017) observa la presencia de un arquetipo

característico del *slasher* (un subgénero popular dentro del cine de horror) donde los asesinos, frecuentemente masculinos, son presentados en una atmosfera de misterio. Sus rostros están ocultos por juegos de cámara o por máscaras y se desconocen sus motivaciones de modo que se convierten en un ente sobrenatural implacable. De este modo:

La imagen no sólo transmite el horror del aparato militar (con sus atributos de implacable e inescapable) sino que expresa en un formato conocido por el público moderno su fórmula aleccionadora. El represor, como los asesinos de *Halloween* o de *Viernes 13*, se presenta como un mecanismo de control social, como parte de un sistema que busca “salvar” la sociedad establecida de los excesos de una juventud “subversiva”, mediante el uso de la violencia y el terror. (2017, p. 150)

Este breve panorama de la ficción en las primeras décadas del siglo XXI permite apreciar que se mantienen algunas tendencias en relación a la representación de los represores que ofrecen los films en las primeras décadas de apertura democrática, fundamentalmente en relación al uso de ciertos arquetipos y a la posición que estos asumen en el relato. No obstante, también vemos en líneas generales cambios en las temáticas tratadas y nuevos abordajes que exploran otras formas de contar el pasado y que por lo tanto traen consigo nuevas miradas en torno a estos actores. A continuación, se analizarán en profundidad la representación fílmica de estas figuras en los films seleccionados.

## CAPÍTULO 5: OPERACIÓN MÉXICO, UN PACTO DE AMOR

### 5.1 Producción y recepción del filme

*Operación México, un pacto de amor* es un thriller político argentino basado en la historia del líder Montonero Edgar Tulio Valenzuela (Luciano Cáceres) y Raquel Negro (Ximena Fassi) —Tucho y María— cuyo guion es adaptación de la novela *Tucho: La Operación México, o lo irrevocable de la pasión* de Rafael Bielsa (2014). En enero de 1978 ambos militantes son secuestrados por las Fuerzas Armadas y llevados a la Quinta de Funes, en la ciudad de Rosario, con María embarazada a término y su hijo menor. Allí Tucho recibe del comandante Galtieri (Héctor Calori) la propuesta de la operación que da nombre al filme, la cual consiste en entregar a la cúpula de su organización. Este decide, junto a su mujer, simular que acepta el pacto para poder viajar y allí denunciar la situación en una conferencia de prensa. Finalmente, luego de hecha efectiva la denuncia, Tucho es acusado de traidor y sometido a un juicio revolucionario por Montoneros mientras que María da a luz a mellizos en un hospital de la ciudad sufriendo el secuestro de ambos bebés y su posterior desaparición. Al regresar al país, Tucho es asesinado en una emboscada mientras que todos los detenidos en la Quinta de Funes son fusilados y sus cuerpos, junto al de María, son cargados a un camión con paradero desconocido.

La película es el debut en pantalla de Leonardo Bechini —con una trayectoria reconocida como guionista de televisión (Poliladron, Verdad consecuencia)— y fue producida por Aleph Media con el apoyo de América Tv y el INCAA. Tras dos años de trabajo y rodaje, su estreno fue pensado inicialmente para el 24 de marzo, pero dado el restreño de *La historia oficial*, los distribuidores creyeron pertinente reprogramarlo para el 17 de noviembre de 2016, coincidiendo la fecha con el día de la militancia, según cuenta en entrevista su autor (*Página 12*, 2016). De acuerdo a los datos oficiales alcanzó un total de 16.142 espectadores permaneciendo ocho semanas en cartel<sup>1</sup>, lo que da cuenta de no haber sido muy exitosa a nivel comercial. Sin embargo, participó de numerosos festivales de cine, funciones especiales a lo largo del país y se incorporó a catálogos de streaming de cine nacional lo que favoreció su mayor difusión. Recibió el premio a la Mejor película en 53ra.

---

<sup>1</sup> Fuente: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina, 2016. INCAA. Disponible en: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>

edición del Festival Internacional de Cine de Guijón y obtuvo nominaciones a mejor guion adaptado, vestuario, sonido y arte en los Premios Cóndor de Plata de 2017.

La crítica coincide en destacar como principal virtud la apuesta por tratar temas poco explorados en la filmografía argentina sobre el período, como las condiciones de reclusión en el centro clandestino (Sendrós, 2016) o la traición por parte de la cúpula de la organización Montoneros que se aleja de la recurrente dicotomía víctima- victimario (Scholz, 2016), aspectos factibles de motivar polémicas o instalar debates en la sociedad (López, 2016). También se destaca el trabajo actoral y la ambientación de época. No obstante, su principal defecto reside en la estética televisiva (Venturini, 2016) que recurre al uso de planos redundantes, diálogos literarios, ambientación sonora que acentúa las acciones y una resolución didáctica con moraleja (Arteaga, 2016) que deja poco lugar a la reflexión del espectador.

Cabe señalar también que este filme, aunque gestado y producido con anterioridad, se estrena en un contexto social y político particular de Argentina tras la asunción del gobierno de Mauricio Macri en 2015. Este gobierno mostró en reiteradas ocasiones una crítica hacia las políticas de memoria implementadas con anterioridad. Al respecto, sostiene Wechsler (2020) que el gobierno de Cambiemos instaló un nuevo paradigma orientado a la «deskirchnerización» de los DD. HH. y una visión apolítica de la memoria. Sin llegar a los extremos que hoy supone el gobierno de Javier Milei, estos cuestionamientos resultaban sintomáticos de un giro en relación a las disputas ideológicas del pasado lo que termina potenciando algunas de las polémicas generadas por ciertos aspectos de esta película.

Un ejemplo de ello es el comunicado emitido por los hijos de Raquel Negro y Tulio Valenzuela, criticando fundamentalmente el abordaje de la modalidad represiva que se llevó a cabo en la Quinta de Funes, lo que cuestiona para ellos la categoría de víctima y recae en la simplificación binaria de mártires y delatores. Todo ello en un contexto reaccionario, que discute el número de desaparecidos o «reaviva miradas fundadas en la teoría de los dos demonios»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ver comunicado completo en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/opinion/algunas-consideraciones-sobre-la-pelicula-operacion-mexico>

## 5. 2 Análisis filmico

El filme inicia con una inscripción textual breve: «Basado en una historia real» y expone en pantalla, primero mediante el sonido y luego a través de la imagen, el asesinato del general Jorge Cáceres Monié y de su esposa, ejecución reivindicada días después por Montoneros.<sup>3</sup> Esta es acompañada también por otra inscripción que ubica en tiempo y espacio los hechos: «Cruce Arroyo Las conchas, Argentina. 3 de diciembre de 1975». A medida que la escena transcurre se va introduciendo, primero mediante el sonido y luego la imagen, las declaraciones oficiales brindadas a la prensa por el Gral. Jáuregui (Patricio Contreras):

El cobarde asesinato del Gral. Jorge Cáceres Monié constituye un nuevo acto de salvajismo perpetrado por fuerzas apátridas, integradas por cobardes, delincuentes, subversivos y mercenarios que solo buscan engendrar el terror contra la patria y su pueblo. Sabemos quiénes son y los vamos a encontrar y aniquilar. No importa donde se escondan. Sabemos cómo es esta guerra y la vamos a pelear y ganar en el terreno que elijan. En los montes tucumanos, en las calles de nuestras ciudades, en las fábricas. En ello va nuestro destino como nación y no nos podemos equivocar. El precio que debamos pagar dependerá no solo de nuestros esfuerzos como brazo armado de la nación sino de todos y cada uno de los argentinos. Esto es todo señores. Buenas noches.<sup>4</sup>

Esta secuencia inicial supone una síntesis de las circunstancias previas al golpe de estado, sin omitir la participación en la lucha armada por quién será luego el protagonista de la historia. No obstante, esta se despoja de su sustento ideológico, al eludir los motivos que llevaron a esa decisión. Por su parte, la respuesta brindada a la prensa por parte del Gral. Jáuregui reproduce la perspectiva adoptada por las Fuerzas Armadas frente a la opinión pública, con un discurso claramente enmarcado en la D.S.N. El montaje paralelo de ambas escenas produce una lógica de

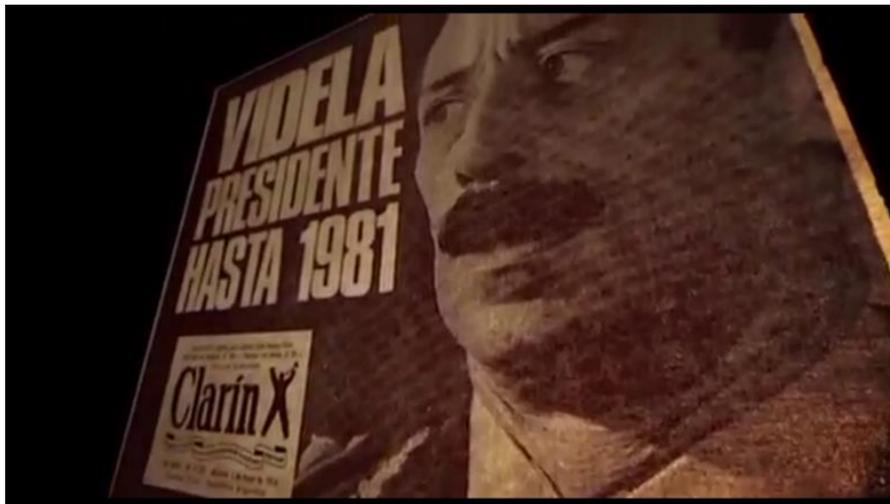
---

<sup>3</sup> «Cáceres Monié, un General de los Monopolios y amigo personal de Lanusse, aplicó sistemáticamente la tortura, durante su gestión como jefe de policía. El 10 de abril de 1972 abandonó la Policía para asumir el mando del II Cuerpo de Ejército, luego de la ejecución de su jefe, otro torturador, el General Juan Carlos Sánchez. Un pelotón de Combate Montonero ejecuto al General Jorge Cáceres Monié, ex jefe de Policía de la dictadura militar de Lanusse, Ex comandante del II Cuerpo de Ejército y torturador. Durante la acción también cayó muerta su esposa. La ejecución se realizó cuando el General Cáceres Monié intentaba cruzar el arroyo Las Conchas en una balsa, luego de pasar un fin de semana en su quinta de Villa Urquiza, 20 kilómetros al Norte de Paraná (Entre Ríos)» En: «Crónica de la resistencia» *Evita Montonera*. Año 1 n.º 10. diciembre 1975. Disponible en: <https://eltopoblindado.com/opm-peronistas/montoneros/montoneros-prensa/evita-montonera-n-10/>

<sup>4</sup> Secuencia inicial del filme *Operación México, un pacto de amor* (00: 00:30 a 00: 02:39)

causa/ efecto, dónde el accionar represivo se supone producto de la lucha armada, reproduciendo en este sentido la perspectiva de los dos demonios.

Inmediatamente, asistimos a los créditos del film dónde aparece el uso de archivos sonoros con declaraciones públicas de los militares en el período y archivos visuales de prensa que sitúan al espectador ya en el contexto del golpe de estado en Argentina:



4. Plano de créditos iniciales del filme *Operación México*

La historia se reinicia luego con el regreso al país de la pareja y el reencuentro con otros compañeros de militancia con quiénes debaten cómo seguir la lucha frente al régimen. Acto seguido, los vemos caminar junto a su hijo pequeño por las calles de la ciudad a plena luz del día. La escena combina la vida familiar con la militancia política, exponiendo mediante un primer plano el arma que María lleva oculta en el bolso y que debe entregar a uno de sus compañeros. Al irse se produce la detención forzada de Tucho<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Escena del filme *Operación México* (0:07:41 – 0:08:59)



5. Detención forzada de Tucho en el filme *Operación México*

Aquí podemos observar cómo los sujetos responsables de la detención se presentan en el espacio público de forma encubierta, vestidos como civiles y transitando la ciudad. La representación del secuestro adopta un ritmo vertiginoso generado por el montaje acelerado de diferentes planos que es alternado con el recurso de cámara lenta para enfatizar los momentos de mayor tensión. Al llanto del niño, los gritos y disparos que forman parte del sonido diegético se superpone el uso de la música que con frecuencia acompaña a un film de acción. Es importante destacar que en la misma también se instalará el tema de la traición, núcleo central de la historia, al revelarse que en realidad la pareja fue parte de una emboscada planificada por su compañero.

Mediante una nueva inscripción textual: «Funes, Rosario, Argentina. 3 de enero de 1978» se ubica al espectador en el tiempo y en el espacio que ocupara la mayor parte del relato, el centro clandestino de detención. Allí se incorporan a los represores como personajes con identidad definida: Galtieri, Jáuregui, el Mayor Sebastián (Sergio Boris), El Tucu (Guillermo Marcos), Torres (Ernesto Larrese) y Daniel (Sergio Surraco). Estos intervienen únicamente realizando acciones relacionadas a sus funciones, excluyéndose así lo vinculado a su situación personal, sus vínculos familiares o su intimidad lo que contrasta con el tratamiento dado a los protagonistas.

Cabe señalar aquí que, al igual que sucede con Tucho y María, la nominación de parte de este colectivo coincide con sus referentes históricos. Tanto Galtieri como Jáuregui y Eduardo “Tucu” Constanzo fueron integrantes de la represión perpetuada en la Quinta de Funes, accionar

clandestino que dependía directamente del segundo cuerpo del Ejército, y juzgados por crímenes de lesa humanidad en la causa conocida como *Guerrilleros I* entre 2009 y 2010 (Águila, 2018).

Para la identificación de los represores actuantes en este centro fue fundamental el testimonio brindado en una conferencia de prensa en París por el ex diputado Jaime Dri, quien también aparece como personaje del filme interpretado por Luis Ziembrowski:

El 27 de diciembre (de 1977) fui sacado de la ESMA y trasladado por personal militar del Ejército a una casa quinta en Funes, donde permanezco detenido con otros secuestrados, entre ellos Tulio Valenzuela, que se escapa en el mes de enero (de 1978). Allí fui interrogado, agredido y amenazado de muerte por el general Jáuregui y conocí al general Fortunato Galtieri (Maggi, 2003).

Optar entonces por utilizar las identidades reales de los represores supone una llamativa diferencia con otros films analizados. En parte, esto puede responder a la visibilidad que adquirieron los responsables y a los procesamientos judiciales a los que fueron sometidos. En el caso de los represores argentinos, a la causa ya mencionada debemos agregar el Juicio a las juntas militares de 1985, donde Galtieri integra la nómina de acusados, otorgándole gran visibilidad. A pesar de que éste es indultado tiempo después, en 2002, el juez Bonadío ordena su procesamiento y arresto domiciliario por sospechas de su participación en crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, este muere al año siguiente antes de entrar a juicio.

Luego de la primera noche en cautiverio, se produce el primer encuentro entre Tucho y Galtieri<sup>6</sup> en el despacho privado de éste, diálogo expuesto mediante el empleo corriente del campo-contracampo que permite apreciar a los interlocutores. El encuentro se destaca por el tono informal y el tratamiento cordial que el general tiene para con el detenido. Incluso este se refiere a él como Mayor, destacando su lugar en la organización Montoneros y la lógica militar que deriva de ello: «Esta va a ser una charla entre dos colegas, se podría decir.» Mientras la palabra resalta el esfuerzo del general por presentarse en igualdad de condiciones, la imagen produce un contraste al remarcar su superioridad mediante el recurso del ángulo de cámara y la posición de ambos sujetos:

---

<sup>6</sup> Escena del filme *Operación México, un pacto de amor*. (00:12:24 a 00:19:41)



6. Leopoldo Galtieri en *Operación México*



7. Tucho Valenzuela en *Operación México*

El contrapicado de la primera imagen exalta la superioridad del personaje —que a su vez aparece de pie en gran parte de la escena— mientras que el picado con el que se muestra al protagonista lo coloca en una situación de inferioridad, lo aplasta o empequeñece. En este intercambio Galtieri realizará la propuesta de la operación que motiva la trama, pero también sirve al relato para exponer algunos de los aspectos que caracterizaran al personaje a lo largo del mismo. El uso del uniforme militar será una constante. Este, no solo representa la pertenencia del sujeto a la institución sino también indica las diferentes ramas y jerarquías en la estructura de mando. Asimismo, la adscripción institucional es remarcada en el diálogo, señalando que Valenzuela se encuentra «bajo el poder del área de inteligencia del II cuerpo del ejército nacional». Al ocupar un alto cargo en la institución, su accionar se desarrollará en la esfera del poder; siempre desde su despacho dónde se produce la toma de decisiones y no ejerciendo una violencia física directa contra los reclusos.

En la escena se subrayan también aspectos referentes a la personalidad del ex dictador instalados en el imaginario colectivo, como el vasto conocimiento de la II Guerra mundial referido en el discurso, dónde la mención al mariscal Rommel servirá de argumento para la propuesta de la operación:

Galtieri: (...) ¿Usted sabe que yo soy experto en la II guerra no?

Tucho: Lo escuche.

Galtieri: Usted se imagina que hubiera pasado si el mariscal Rommel hubiese tenido éxito con su complot contra Hitler. La cantidad de vidas que se hubieran salvado...

También se remarca visualmente el alcoholismo, mediante el uso del primer plano que destaca su vaso de whisky y se exponen otros aspectos como las críticas al gobierno civil y las discrepancias

con el gobierno dictatorial. Otros de los aspectos llamativos en el diálogo es la mención referida a la intervención de los Estados Unidos en la política represiva del Cono Sur:

Galtieri: ... yo y otros oficiales no creemos en la política de Martínez de Hoz, y no queremos ser instrumento de los americanos. (...) Nosotros estamos en combate, pero somos nacionalistas como ustedes.

Tucho: Ustedes son nacionalistas y antiimperialistas salvo cuando los usa la CIA para hacer el trabajo sucio.

En el diálogo citado, podemos apreciar cómo se representa un Galtieri patriota y nacionalista que intenta distanciarse de las políticas llevadas a cabo por el gobierno militar argentino en 1975 y de la intervención americana. Un aspecto llamativo dado que el ex dictador argentino fue formado en la Escuela de las Américas<sup>7</sup> y mantuvo siempre relaciones estrechas con ese gobierno, al punto de afirmar en una de sus entrevistas: «Yo era ‘el niño mimado’ de los Estados Unidos...»<sup>8</sup>

En una escena posterior<sup>9</sup>, este encuentro se repite junto a la presencia de otro militar, el general Jáuregui. Este personaje destaca por mostrar un carácter más cruel y firme en relación a la represión contrastando así con la postura más flexible de Galtieri. También sirve al filme para exponer las discrepancias a la interna de las Fuerzas Armadas. Luego del desarrollo del operativo, y la denuncia realizada por Valenzuela en México, las tensiones entre ambos generales aumentan:

Jáuregui: - Hay que aniquilarlos a todos. Esto no tiene más sentido. Se acabaron los buenos tratos. Estos mierdas no nos sirven más.

Galtieri: - No, hay que esperar. No quiero seguir siendo tapa de la prensa internacional. Usa la cabeza carajo.

Jáuregui: Lo importante Leopoldo es que la prensa argentina no publicó nada. Pudimos frenar todo. Acá la Operación México no existe. Como no existe Raquel Negro, como no existe la Quinta de Funes ni ninguna de esas mierdas que publicaron en el exterior. Acá nadie sabe nada. Hay que negar todo. Ir a Cancillería y negar todo, todo, todo.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup>Escuela de instrucción militar del Ejército de los Estados Unidos que fue instrumento de formación para los militares de otros Estados en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional.

<sup>8</sup> General Leopoldo Galtieri, entrevista realizada el 28/07/1982 y publicada en *Clarín* el 02/04/1983.

<sup>9</sup>Escena del filme *Operación México, un pacto de amor* (00:28:30 a 00:30:31)

<sup>10</sup> Escena del filme *Operación México, un pacto de amor* (01:10:50 a 01:11:50)

Ambos personajes concentran entonces diferentes posturas al respecto de la represión perpetuada por el ejército. El contrapunto entre ellos permite exponer un Galtieri más racional, que apela a una estrategia militar de colaboración, frente a un Jáuregui despiadado, que muestra a su vez cómo el manejo de la información legitimaba el accionar represivo clandestino.

Las últimas escenas en las que este interviene, muestran brevemente como su posición debió ceder. Por un lado, informa al diputado Dri su nuevo traslado a la ESMA<sup>11</sup>. La referencia a este centro clandestino también favorece el contraste antes señalado, siendo que el mismo es reconocido posteriormente como uno de los centros de tortura con mayor nivel de violencia. Luego, se observa un apretón de manos con Jáuregui<sup>12</sup>, indicio de que la aniquilación de los detenidos es puesta en acción.

En conclusión, el discurso filmico expone a un personaje que, si bien no deja de ser el antagonista de la historia, muestra actitudes más humanizadas y racionales que parecen por momentos favorecer a los detenidos, esto reforzado por el contrapunto con el personaje de Jáuregui. La representación de Galtieri se aleja entonces del arquetipo bestial que enfatiza la crueldad y la violencia, para exponer una mirada más realista, centrada en el contexto histórico representado y en la posición que este asume frente al mismo.

Al instalarse el conflicto que guiará la trama, las próximas escenas del filme expondrán su desarrollo en el centro clandestino. El encuentro entre Tucho y María dejará claro la estrategia de ambos en la «aceptación» de la propuesta mientras que el resto de los detenidos debatirán sobre sus intenciones. En lo que respecta a la representación de los represores estas escenas incorporan una mayor diversidad de personajes que incluyen a personal civil de inteligencia (PCI) como el Mayor Sebastián, Tucu y Torres y a ex militantes «quebrados» que pasaron a integrar los cuadros estables de la represión como Daniel. Esto permite apreciar con mayor detalle la organización burocrática del régimen, con actores que toman decisiones de menor nivel y organizan el desarrollo de la operación, y aquellos de menor categoría que las ejecutan.

En este colectivo destaca la figura de Tucu, por la atención que se le dedica y la forma en la que su personaje se posiciona respecto a los detenidos. Este representa al represor Eduardo Constanzo, perteneciente al PCI y reclutado para integrar el comando represivo en diferentes operativos y

---

<sup>11</sup> Escena del filme *Operación México, un pacto de amor* (01:21:59 a 01:23:04)

<sup>12</sup> Escena del filme *Operación México, un pacto de amor* (01:24:24 a 01:24:38)

centros clandestinos de detención en Tucumán y Rosario. Es destacado por ser uno de los pocos que rompieron el llamado «pacto de silencio» realizando diferentes declaraciones mediáticas y luego en el marco del proceso judicial que lo condenó durante 2009 y 2010 (Salvi, 2019).



8. Eduardo "Tucu" Constanzo y Tucho desde la ventana en *Operación México*

Si bien su personaje se construye como un funcionario que acata las órdenes determinadas por sus superiores, entabla un vínculo de cercanía mayor con los detenidos y se lo incluye en varias escenas donde explica a Tucho el funcionamiento del centro, colabora con María y su embarazo. No obstante, hacia el final el mismo se muestra participe de la ejecución y responsable del asesinato directo a una de las recluidas.



9. El Tucu disparando a una de las prisioneras en *Operación México*

Por otra parte, al observar el modo en el que los represores son representados en el discurso fílmico, no podemos dejar de lado sus acciones siendo que éstas son en definitiva las que los definen dentro de la categoría. En este sentido, un aspecto destacado del filme *Operación México* es que expone otra cara de la represión, menos frecuente en los discursos testimoniales y en los relatos ficcionales del período. El centro clandestino de detención Quinta de Funes revestía algunas particularidades ya que se desplegó allí una modalidad diferente al común denominador de otros centros, atribuida al Gral. Galtieri durante su función como comandante del II cuerpo del ejército. Los prisioneros tenían ciertos «privilegios» ya que la estrategia consistía en utilizar a aquellos dirigentes quebrados de Montoneros en tareas de contrainteligencia para dismantlar a la cúpula de la organización (Águila, 2016, p.361). En efecto, el filme expone el modo en el que los protagonistas, Tucho y María, resisten frente a la violencia psicológica basada en la presión, la amenaza y el chantaje cuyo propósito es la disolución total de su identidad social como militantes. Asimismo, también se suponen expuestos a ella el resto de los prisioneros/as, pero en el discurso fílmico se omite este aspecto y se resalta los privilegios que ostentaban. Un ejemplo de ello es la escena donde María entrega a su hijo para ser llevado con sus abuelos<sup>13</sup>. Mientras se produce la despedida, hay prisioneras tomando sol o utilizando la piscina:



10. Panorama de la Quinta de Funes en *Operación México*

A su vez, en este colectivo de prisioneros se destaca el personaje de Velazco (Ludovico de Santo) como contrapunto de la resistencia de los protagonistas, concentrando en él aspectos claves de la delación, la colaboración y la traición:

---

<sup>13</sup> Escena del filme *Operación México* (0:25:48 – 0:27:50)

Velazco: Yo no te entregue. Yo te salve. Yo te di vida. ¿Podes entenderlo? Yo no te condené a muerte. Yo lo que hice fue salvar mi vida, la de los compañeros en la quinta, la tuya, la de María, la del Quinqui, la de...

Tucho: ¡Sos Judas hijo de puta, Judas!

Velazco: Perdimos Tucho, perdimos. Y por eso me rendí. Y una vez que me rendí y acepte trabajar para el bando que estoy trabajando tenía que aportar. Tenía que inventarme utilidad. Justificar la vida que me habían devuelto. A veces estas fuerte y resistís. Otras veces ese impulso por vivir es lo que te debilita, lo que te vuelve más frágil.

Tucho: ¿Con eso pensas justificar todo? No justifiques la traición. Vos no salvaste a nadie. Y lo que es peor, nos convertiste a todos en verdugos de nosotros mismos y de los que más queremos. Cuando yo cumpla con mi filtración ¿Quién nos asegura que los milicos van a cumplir con su parte? ¿Acaso hay algo que impida que nos maten a todos?<sup>14</sup>

En el dialogo que mantienen ambos personajes puede apreciarse que la colaboración es justificada como un recurso de supervivencia frente a la violencia extrema, que no es comprendida por el protagonista y probablemente tampoco lo sea por el espectador, fundamentalmente porque esa violencia extrema que conduce a ella es invisibilizada y por lo tanto simplificada.

Como señala Longoni (2007), la figura del traidor construida en el imaginario social debe ponerse en relación con la imagen del sobreviviente y la ruptura que éste supone de la representación mítica del detenido desaparecido como mártir, que sacrifica su vida y resiste totalmente a la destrucción de sus ideales. Ese el contrapunto que el filme busca subrayar con estos personajes. No obstante, más allá de su colaboración, el personaje conforma el grupo de ejecutados en la escena final, lo que lo incluye también en la categoría de víctima.

---

<sup>14</sup> Escena del filme *Operación México* (0:45:54 – 0:47:26)



11. El asesinato de Velazco en *Operación México*

Velazco se sitúa entonces en una zona intermedia entre víctima y represor, esa «zona gris» que describía Primo Levi (1986) para referirse a aquellos judíos que eran forzados a colaborar en los campos de concentración. Una zona que escapa a las tendencias simplificadoras que nos sirven para comprender nuestra experiencia. No obstante, y en palabras del autor:

Este deseo de simplificación está justificado; la simplificación no siempre lo está. Es una hipótesis de trabajo, útil cuando se reconoce como tal y no se confunde con la realidad; la mayor parte de los fenómenos históricos y naturales no son simples, o no son simples con la simplicidad que quisiéramos. (Levi, 1989, p.16)

La mirada que el filme ofrece de este personaje refuerza el estereotipo del traidor, pero da cuenta también de las dificultades para simbolizar los efectos de la represión en los sujetos y sobre todo de este tipo de violencia psicológica ejercida.

Más allá de estos aspectos, cabe señalar también que el filme expone otras modalidades de violencia ejercida por los represores. El secuestro forzado de Tucho en el espacio público o el abuso sexual que padece María por parte de uno de los guardias, sugerido mediante el discurso de este, pero no expuesto en imágenes: «Vos preparate, que vamos a tener una noche muy movida ¿Sabes?»<sup>15</sup>. También es representada la apropiación de sus hijos en el momento del parto, así como la violencia física perpetrada hacia ella minutos después por parte del mismo guardia. Nuevamente la violencia no se expone directamente en pantalla ya que la cámara se sitúa detrás

---

<sup>15</sup> Escena del filme *Operación México* (1:08:30 – 1:09:14)

de la puerta de la sala, que es cerrada frente a los ojos del espectador. No obstante, la ventana permite observar de forma difusa la sombra del represor y el golpe efectuado.



12. La violencia hacia María en la sala de partos en *Operación México*

Por último, las escenas finales recrean la ejecución de las víctimas y el descarte posterior de sus cuerpos, coincidiendo en gran parte al relato que se desprende de las declaraciones de uno de los imputados en el juicio por lesa humanidad.<sup>16</sup> Esto se alterna a través del montaje paralelo con la emboscada y crimen de Tucho al cruzar la frontera, atacado por la espalda. Lo que se destaca en la representación de estas escenas es el uso de frecuentes planos medio cortos y primeros planos, tanto de las víctimas al momento de su muerte como de los ejecutores disparando el arma:



13. Plano medio de represor disparando en *Operación México*

14. Plano de medio de una de las víctimas en *Operación México*

---

<sup>16</sup> Tribunal Oral en lo Criminal Federal N°1 de Rosario. (25 de julio de 2017). Sentencia N°11/2017, p. 250.

También el asesinato de Tucho es representado en un plano general en picado que incluye en el cuadro a la víctima y los responsables, combinado con la exposición de los cuerpos cargados al camión militar bajo la atenta mirada de los perpetradores:



15. Plano general del asesinato de Tucho en *Operación México*



16. Los represores observan el camión cargado con los cuerpos de sus víctimas en *Operación México*

Son estas escenas finales las que exponen con mayor crudeza la violencia y dejan expuestos y visibilizados en el relato a sus perpetradores.

Una vez que la muerte de los protagonistas queda explicitada, un flashback nos conduce al diálogo en que ambos toman una decisión respecto al operativo —destacando así la valentía por sobre la traición— para concluir con una inscripción textual informativa que pone al espectador a punto al respecto de los hechos posteriores:

Al cuerpo de Raquel Negro y de todos los demás compañeros los llevaron en un camión al Aeropuerto de Fisherton en Rosario, Argentina donde fueron cargados a un avión militar y tirados al mar.

Jaime Dri escapó del cautiverio en la frontera de Argentina con Paraguay, hasta donde había sido trasladado por sus secuestradores. Vive en Panamá y su testimonio ha sido clave para lograr el esclarecimiento de los hechos y la actuación de la justicia.

Raquel Negro dio a luz a sus mellizos el 3 o 4 de marzo de 1978. Gracias a la investigación se pudo reconstruir que los niños fueron derivados al Instituto privado de pediatría, donde ambos fueron dados de alta el 27 de marzo de 1978. A la nena, Sabrina, la dejaron en el hogar de huérfanos y fue adoptada legalmente. Recuperó su identidad en el año 2008 y se reencontró con su hermano Sebastián (El Quinqui). Al otro “melli” lo siguen buscando su familia, las Abuelas de Plaza de mayo y todos.

## CAPÍTULO 6: LA NOCHE DE 12 AÑOS

### 6.1 Producción y recepción del filme

En 2018 se estrena en Uruguay el filme *La noche de 12 años*, un drama inspirado en el emblemático testimonio *Memorias del Calabozo* (1987) ofrecido por Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro. Estos compartieron, junto con José Mújica y otros seis dirigentes tupamaros, la condición de rehenes de la dictadura militar hasta su liberación en 1985. Si bien el testimonio literario fue de amplia circulación, la adaptación cinematográfica llega en una coyuntura bastante diferente. La llegada del Frente Amplio al poder no solo implicó un «giro memorial» significativo en materia de políticas estatales y la reincorporación de esta temática en el espacio público mediático (Allier Montaño, 2010; Larrobla y Rico, 2015) sino también llevó a los protagonistas de estos testimonios a ocupar los más altos cargos políticos. Este contexto contribuyó al relato épico de la militancia que hacía de su experiencia «una historia de película».

Cabe destacar también que, hasta el estreno de *Migas de pan* en 2016, no existían ficciones dispuestas a representar la prisión prolongada, la tortura y las violaciones sistemáticas a los DDHH ocurridas durante la dictadura, aunque los testimonios de las víctimas sí habían sido expuestos en el cine documental. Las primeras ficciones que recrean el período, se focalizan en el proceso previo al golpe (*Paisito y Polvo nuestro que estas en los cielos*) o bien en las consecuencias y continuidades de éste en democracia (*Matar a todos*). Una posible hipótesis de esta demora, que difiere bastante con lo sucedido en Argentina y Brasil, podría vincularse a la (in) visibilidad que adquirieron los relatos y testimonios de la tortura y la prisión durante la transición democrática, cuyo foco estuvo en la situación de los detenidos- desaparecidos. La tortura y la prisión prolongada, si bien estaban presentes, no eran del todo reconocidas como delitos por la colectividad (Allier Montaño, 2010) motivo por el cual sus testimonios se vieron relegados a ámbitos de circulación más restringidos, como «memorias subterráneas» que encontraron su espacio fundamentalmente a través de la escritura, lo que supone un acto voluntario de comunicación y trasmisión de la experiencia carcelaria por parte de quienes la padecieron. A su vez el discurso institucional de las Fuerzas Armadas no asumió abiertamente el uso de prácticas de tortura, minimizando su dimensión y catalogándolos como casos excepcionales. Será recién en

un nuevo contexto, tras un proceso de revisión de la memoria oficial y en donde estos testimonios adquirieron una fuerte presencia, que el cine de ficción se vio dispuesto a representarlo.

Retomando el filme, la historia se concentra en el cautiverio de Mujica (Antonio de la Torre), Rosencof (Chino Darín) y Huidobro (Alfonso Tort) desde que son trasladados del Penal de Libertad hacia los diferentes cuarteles en donde serán retenidos. Allí se recrean diferentes situaciones acontecidas durante el tiempo que permanecieron en cautiverio alternando con algunos sucesos previos que aparecen mediante flashbacks como la detención de Huidobro y Mujica, entre otros. Finalmente, culmina con el traslado nuevamente al penal y la posterior liberación en 1985 tras la aprobación de la *Ley de Pacificación Nacional*.

La película es una coproducción entre Uruguay, Argentina, España y Francia que contó con el apoyo del Gobierno de España, el INCAA, el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée de Francia (CNC), el Institut Français y el Programa Ibermedia. Fue declarada de interés nacional por parte del Ministerio de Educación y Cultura en Uruguay que contribuyó a su difusión. Durante su estreno en el 75° Festival Internacional de cine de Venecia recibió una ovación<sup>1</sup> y obtuvo importantes premios de prestigio internacional como el Goya al mejor guión adaptado (2108) y el premio del público en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz (2018) entre otros. Su circulación en salas comerciales de Uruguay obtuvo repercusiones inusitadas, siendo la película nacional que alcanzó mayor cantidad de espectadores durante el período 2009-2019<sup>2</sup> y a los tres meses de su estreno fue incorporada a Netflix, popular plataforma de streaming, continuando así con su difusión masiva.

La crítica coincide en destacar del filme sus aspectos estéticos: un alto nivel de producción, el desempeño actoral y el trabajo cinematográfico de su director que logran una narración descarnada de la experiencia carcelaria (Bremermann, 2018; Scholz, 2018; Vázquez Prieto, 2018) si bien hay quienes señalan que esta preocupación por la forma «rompe los circuitos de empatía» (Costa, 2018) o convierte la experiencia extrema en «una odisea vigorizante de autorrealización» (Harvey, 2019). La historia «se arriesga al silencio, la oscuridad y la falta de peripecias» (Bernades, 2018) en una

---

<sup>1</sup>Fuente: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/20-minutos-de-aplausos-y-canticos-asi-fue-la-ovacion-a-La-noche-de-los-12-anos-en-Venecia-uc693991>

<sup>2</sup> Fuente: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/112222/1/evolucion-espectadores-y-estrenos-2009-2019.pdf>

apuesta por despojarse de sus aspectos políticos para centrarse en la experiencia humana. De hecho, si bien el filme se inscribe en el marco histórico de la dictadura cívico- militar (1973-1985) la intención declarada de su realizador —uruguayo perteneciente a una generación joven que no fue directamente afectada por los hechos— fue construir un relato alejado del aspecto político e ideológico:

Me cuesta escuchar que esta película es sobre la dictadura. Hay un marco, cierto, sobre unos años de este país en que hubo una dictadura, pero salvo el hecho de saber que los militares están en el poder, y verlos, la película maneja más bien un marco kafkiano para posibilitar un debate absolutamente existencial sobre tres tipos que, reducidos al mínimo, empujados a ese viaje a las tinieblas, son sometidos a sus límites hasta ver la cara de la Gorgona, el acantilado de las profundidades de la locura. Y cómo hacen para encontrar un sentido para mantenerse vivos. (Acevedo Kanopa, 2018)

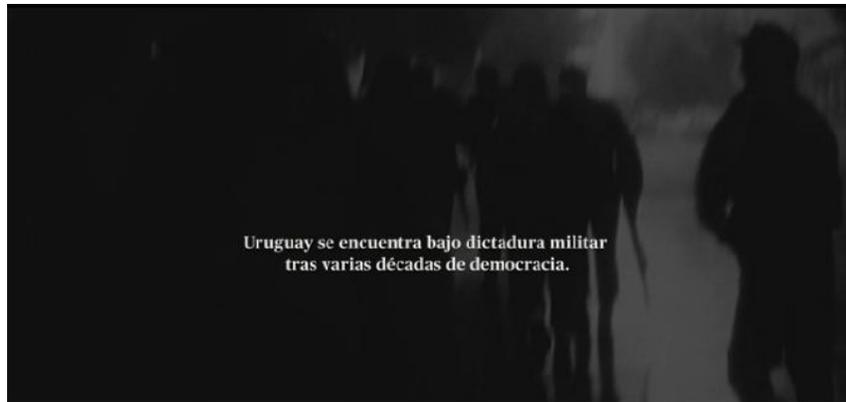
Si bien éste es un aspecto valorado positivamente en la crítica internacional, es el que mayores polémicas generó a partir de su estreno en Uruguay. Al cuestionamiento de las escasas referencias al contexto político se le sumaron la elección e idealización de sus protagonistas como una estrategia de marketing que aprovechaba la imagen internacional del ex presidente José Mujica, entre otras.<sup>3</sup>

## 6. 2 Análisis fílmico

El filme comienza con una inscripción textual que ubica al espectador en el contexto histórico representado:

---

<sup>3</sup> Como ejemplo puede revisarse el debate entre Fernando Andacht y Esteban Valenti publicado por *Búsqueda* en: <https://www.búsqueda.com.uy/Secciones/La-noche-de-12-anos-el-regreso-del-relato-tupamaro-en-clave-de-epica-y-lo-latente-de-un-nuevo-debate-sobre-historia-reciente-uc37689> o las críticas de Valenti ampliadas en: <https://www.uypress.net/Politica/-La-noche-de-12-anos--me-equivoque-feo-uc90042>



17. Inscripción textual al comienzo del filme *La noche de 12 años*

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

La inscripción se presenta sobre imágenes de fondo en blanco y negro donde, a pesar de la cámara en mano y el desenfoque, es posible distinguir a los soldados en las calles de Montevideo, junto con un leve movimiento de cámara que pone atención a las botas. Estas son imágenes de archivo, estrategia estrechamente asociada a la modalidad del cine-documental que refuerzan y legitiman el sentido de los representado otorgándole un estatuto de veracidad mayor. El texto que las acompaña destaca que las circunstancias del golpe de estado se producen una vez que el Movimiento de liberación Nacional (MLN)-Tupamaros está desarticulado. Asimismo, las expresiones «revolucionario», «supervivientes» y «rehenes» utilizadas dan cuenta de una toma de posición respecto a los debates del pasado histórico, en la medida en que subvierte la Teoría de los dos demonios frecuente en los discursos de transición. Este comienzo, a la vez que ubica al espectador en el pasado representado, ofrece un marco de interpretación de éste y orienta la lectura del filme.

La secuencia inicial por su parte expone en pantalla la represión y a sus ejecutores desde el comienzo. Se inicia con un plano general desenfocado en el interior de la prisión desde la casilla de vigilancia. Mediante un travelling hacia atrás la imagen va cobrando nitidez y la cámara se posiciona exactamente en el centro, reproduciendo la mirada panóptica en el espectador, que

asume la posición de testigo- observador. Los soldados comienzan a ingresar, en masa y uniformados, para sacar a los prisioneros del lugar y trasladarlos a los cuarteles, ejerciendo la violencia de forma colectiva bajo la mirada atenta de sus superiores. La imagen es acompañada por el sonido (intradiegético al comienzo ya que proviene del aparato de radio dispuesto en la casilla, extradiegético después) que actúa como contrapunto del sentido de las imágenes por su tono festivo y alegre: «Siga el baile, siga el baile/ de la tierra en que nací / la comparsa de los negros/ al compás del tamboril».



18. Secuencia inicial del filme *La noche de 12 años*

Posteriormente, se alternan una serie de planos generales con cámara en mano que permiten apreciar la violencia que los soldados ejercen en los detenidos. Se utilizan planos medios y cortos que se detienen en los altos mandos observando detenidamente la situación. Allí se podrá diferenciar al personaje del Sargento (César Troncoso) que luego ocupará el rol de antagonista en la historia. Como testigos observadores, destaca la impasividad de sus rostros ante la violencia. Luego, la escena termina con un plano general donde la cámara se sitúa en el interior del camión y muestra como el mismo se aleja del penal, con los rehenes dentro.

Los protagonistas son trasladados hacia uno de los primeros cuarteles utilizados para su reclusión. Allí serán despojados de sus uniformes de prisión y llevados a las celdas con ojos vendados. Durante el desarrollo de gran parte de la trama se expone la tortura psicológica y física a la que fueron sometidos, aunque en el último caso se apuesta por instalar un régimen de representación más sugerente que explícito. Esto se logra mediante la utilización de algunos recursos cinematográficos como el uso de la cámara subjetiva o las elipsis narrativas. En el primer caso, la

cámara reproduce la mirada de los protagonistas condicionada por el dispositivo de la venda o la capucha, de uso frecuente en las representaciones cinematográficas de experiencias concentracionarias, que favorece la empatía hacia los detenidos. Por otro lado, las elipsis narrativas, además de otorgarle una dinámica al relato, omiten la representación de escenas de violencia, aunque esta queda sugerida en la imagen mediante el deterioro físico de los personajes.



19. Las huellas de la tortura en *La noche de 12 años*

Lo que se destaca en el discurso fílmico es la apuesta por presentar la tortura más allá de la violencia física, sino exponer el encierro, la incomunicación y la disposición de los cuerpos y mentes de los detenidos como parte del accionar represivo. No obstante, estas estrategias de representación contribuyen al enmascaramiento de los represores, quienes actúan como parte de un ambiente o como personajes colectivos, sin asumir en muchos casos una identidad definida. Incluso es frecuente recurrir en la imagen a las botas como metonimia de su presencia en la escena, con las connotaciones simbólicas que esta imagen presenta:



20. Las botas como metonimia de los represores en *La noche de 12 años*

En este colectivo aparecen representados fundamentalmente soldados que realizan tareas de vigilancia, traslados de los rehenes hacia los diferentes lugares de encierro y torturas físicas, pero también figuras de mayor jerarquía que pueden diferenciarse mediante la indumentaria militar, destacando en todo momento un elemento aglutinador: su pertenencia al Ejército y por lo tanto la invisibilidad de la Armada y de la Fuerza Aérea.

Además de aparecer realizando tareas de vigilancia y reprimiendo a los protagonistas, se exponen en otras situaciones cotidianas dentro del cuartel, cómo tomar mate, escuchar música, festejar la navidad, comer asado, dialogar entre sí sobre situaciones personales o realizando celebraciones oficiales en fechas patrias.

Hay dos aspectos que destacan en este conjunto de escenas: la burocracia y la brutalidad. La burocracia militar es expuesta en tareas administrativas y ridiculizada mediante el humor en la escena<sup>4</sup> donde Huidobro presenta dificultades para poder llegar al inodoro estando esposado. La solución al problema recorre toda la escala de mandos del cuartel, desde el soldado hasta el comandante, quien enfurece al final, pero tampoco brinda una respuesta al problema:



21. Huidobro y el problema del inodoro en *La noche de 12 años*

---

<sup>4</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:26:15- 00:28:44)

Por su parte, la brutalidad puede apreciarse en varias situaciones dónde el maltrato físico o la denigración de los prisioneros parece responder a un divertimento o bien a un mecanismo para descargar las frustraciones. Por ejemplo, cuando orinan sobre ellos<sup>5</sup> o les entregan restos de huesos como alimento mientras los perros disfrutan de la carne <sup>6</sup>. También se puede apreciar en la escena donde los militares se informan por televisión el resultado del plebiscito —con derrota para la propuesta del gobierno militar— lo que motiva un ataque violento a los prisioneros.<sup>7</sup> También la brutalidad puede verse asociada a la ignorancia o la capacidad reducida de varios soldados, ridiculizada por ejemplo en la escena donde Mauricio recita una carta de amor al soldado<sup>8</sup> o cuando se aprecia la inscripción «provido pasar» pintada en las celdas.<sup>9</sup>



22. Prohibición con faltas de ortografía en una de las celdas en *La noche de 12 años*

Retomando la narrativa del filme, luego de su llegada al primer cuartel, una elipsis narrativa indicada por la inscripción textual «12 meses después» nos conduce al encuentro con el Sargento, uno de los pocos represores que aparece como personaje en la historia, aunque no posee un nombre propio.

---

<sup>5</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:18:56 a 19:23)

<sup>6</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:20:40 a 00:21:35)

<sup>7</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (01:34:50 a 01:36:28)

<sup>8</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:37:26 a 00:38:41)

<sup>9</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:34:38 a 00:35:08)



23. El Sargento llegando al cuartel en *La noche de 12 años*

Este interviene en diferentes escenas que recrean acontecimientos reales dónde los oficiales al mando son variados, si atendemos a la documentación y testimonios disponibles sobre los hechos. Por ejemplo, la escena dónde el sargento comunica a los prisioneros su condición de rehenes<sup>10</sup> es relatada en *Memorias del Calabozo* por el propio Rosencof, refiriéndose allí al ex dictador Nino Gavazzo (Rosencof y Fernandez Huidobro, 2019, p.23). Por su parte, en la detención de Huidobro aparece como el oficial a cargo del operativo quien —de acuerdo a la documentación oficial y a testimonios brindados— correspondía al Comisario Hugo Campos Hermida.

No incluir el nombre de estos represores, a diferencia de los protagonistas que asumen la identidad de sus referentes históricos, podría responder a una estrategia narrativa que apela a concentrar en una sola figura el autoritarismo e inducir al espectador a un sentimiento de repulsión o aversión mayor hacia este personaje. Asimismo, también podría vincularse a la problemática generada por la justicia transicional tardía en nuestro país. Cabe señalar en este sentido que el inspector Campos Hermida no fue juzgado en Uruguay por los delitos de lesa humanidad perpetrados, aunque en 1987 se decretó su procesamiento en Argentina en el marco de la causa 450 —conocida como Suárez Masón— y su extradición a ese país. También se incluía allí a los represores José Gavazzo, Jorge Silvera y Manuel Cordero acusados de diferentes delitos cometidos en territorio argentino, entre los que destaca el asesinato de Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, William Whitelaw y Rosario Barredo. Este pedido fue desestimado por el gobierno uruguayo en el medio de la campaña por el referéndum de la ley de caducidad y posteriormente los represores fueron incluidos en los decretos de indulto durante el gobierno de Menem. La causa judicial se reactiva en 2001 y

---

<sup>10</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (0:13:00 a 0:14:30)

se exhorta nuevamente a su captura internacional. Tiempo antes fueron desclasificados y expuestos a la opinión pública documentos del Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas (OCA) de Uruguay —liderado por Campos Hermida— que comprobaban su participación en operaciones de inteligencia en territorio argentino, así como su entrenamiento por el gobierno de Estados Unidos en prácticas de tortura.<sup>11</sup> Campos Hermida fallece en noviembre de ese mismo año sin haber sido procesado ni condenado por delitos de lesa humanidad.<sup>12</sup>

Por su parte José «Nino» Gavazzo —teniente general del Ejército uruguayo— integró el S2 de inteligencia de la División de Ejército I y el Grupo de Artillería N° 1 entre 1972 y 1975, durante el cual participo de la OCA en el marco del Plan Cóndor. En 1976 fue el 2° jefe del Departamento III del Servicio de Información y Defensa (SID) y en 1978 fue dado de baja por conspirar en contra del general Gregorio Alvarez. En el año 2006 se solicita su primer procesamiento con prisión por delitos de lesa humanidad, cumpliendo la pena en la cárcel de Domingo Arena hasta 2013, donde se lo traslada un sector del Hospital Militar y posteriormente, en 2015 se le concede la prisión domiciliaria. Fallece el 26 de junio de 2021.

Retornando al personaje del Sargento, en la narrativa del filme actúa como el antagonista de ficción que encarna las altas jerarquías del régimen dictatorial. En la escena, se presenta en el cuartel donde se encuentran recluidos los protagonistas, alternando su ingreso con la situación de éstos a través de un montaje paralelo. La imagen es acompañada por el uso de la voz en off, donde se expone el discurso que éste dirige a sus inferiores:

Estos tipos no pueden hablar con nadie. Y nadie puede hablar con ellos. Son sediciosos subversivos. Traidores a la patria. Son muy peligrosos, tienen un alto poder de convencimiento. El contacto con ellos tiene que ser mínimo. Nosotros somos el ejército Nacional. Nos llevó años ganar esta guerra. Y recordemos eh, recordemos que la humanidad siempre fue salvada en su último minuto por un pelotón de fusilamiento.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Para más información de estos documentos y su desclasificación ver: <http://historico.espectador.com/perspectiva/entrevistas/ent0109044.htm>

<sup>12</sup> Puede consultarse un listado completo de represores procesados, condenados y prófugos en: <https://sitiosdememoria.uy/represores>

<sup>13</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:12:06 – 00:14:25)

Este se destaca por la reiteración de ciertos tópicos del discurso militar de la época, enmarcado en la DSN, que resume los aspectos ideológicos del régimen. Luego se alternan diferentes planos que exponen el dialogo que este mantiene con los distintos detenidos, en donde se explicita la estrategia de represión utilizada: «Ustedes ya no son presos. Son rehenes. Tendríamos que haberlos matado en su momento. Ahora los vamos a volver locos.»

Este se configura como un personaje plano, que interviene únicamente realizando acciones relacionadas a sus funciones, excluyéndose así lo vinculado a su situación personal, sus vínculos familiares o su intimidad. Reaparecerá en pantalla avanzada la película y, a diferencia de la escena anterior donde se presentaba uniformado, ahora viste un traje. En ella tiene un intercambio con el personaje de Huidobro que sirve para introducir —mediante un flashback— la representación de su captura en 1972. Esta escena reviste de cierta importancia ya que expone el contexto previo al golpe dictatorial lo que permite apreciar el fenómeno del terrorismo de Estado en un marco temporal más amplio y el accionar de las fuerzas de seguridad en el espacio público.

La jornada del 14 de abril de 1972 fue considerada por diversos medios como una de las más «sangrientas» en la historia del Uruguay del Siglo XX. En el marco del «Plan contraofensivo 1972» el MLN asesinó a cuatro miembros del llamado Escuadrón de la Muerte, entre los cuales se destaca el asesinato de Acosta y Lara, mientras que las Fuerzas Conjuntas desplegaron en la jornada diversos procedimientos represivos que dejaron como saldo la muerte de ocho integrantes de la organización, entre estos el procedimiento de la finca ubicada en la calle Amazonas dónde se produce el asesinato de Ivette Giménez y Luis Martirena y la detención de Eleuterio Fernandez Huidobro y David Cámpora.<sup>14</sup>

La secuencia<sup>15</sup> se abre con una escena que sitúa al espectador en la cotidianeidad de la ciudad, donde una madre (Soledad Gilmet) lleva a sus hijas a la escuela y se despide de ellas. Se reproduce aquí un dialogo entre ésta y su hija mayor, circunstancia que tipifica relaciones de madre/hija y que tiempo después sabemos será el último encuentro entre ellas. A continuación, la cámara acompaña la llegada de la mujer a su hogar y es allí donde podemos vincular a ésta con la

---

<sup>14</sup> Para más detalles de este operativo ver:

[https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/pasado%20reciente/asesinados%206873/GIMNEZ\\_MORALES\\_Ivette\\_Rina.pdf](https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/pasado%20reciente/asesinados%206873/GIMNEZ_MORALES_Ivette_Rina.pdf)

<sup>15</sup> Secuencia del filme *La noche de 12 años* (1:14:00 a 1:23:25)

organización MLN- Tupamaros y encontramos a los personajes de Huidobro, Cámpora (Rogelio García) y Martirena (Álvaro Armand Ugon). Mediante el recurso de la radio, será incluido en la diegésis un comentario informativo de la jornada:

Hoy 14 de abril de 1972 damos pie a la jornada más sangrienta del Uruguay del siglo XX. Comandos del MLN – Tupamaros han realizado una acción contra quienes han identificado como miembros del Escuadrón de la muerte. En pocas horas han muerto el sub secretario del Ministerio del Interior, el Sr. Armando Acosta y Lara, el sub comisario Delega, el agente Leites, el capitán de la Armada Ernesto Motto y ha sido herido el sub comisario Reyes. A la hora 10 de esta mañana, cuando la ciudad estaba aún conmovida por el asesinato de dos policías...

Frente a esto, y tras la eminente llegada de las fuerzas represivas al hogar, Huidobro y Cámpora (en carácter de ilegales) proceden a ocultarse en un berretín<sup>16</sup> ubicado en el techo del baño, punto desde el cuál observan el procedimiento, mientras que el matrimonio en condición de legal aguarda en el interior del hogar. Tras la llegada de las fuerzas conjuntas, se representa el operativo en el que intervienen a su vez integrantes del poder judicial.

En la representación de este episodio destaca un fuerte contraste entre los actores sociales involucrados. Los representantes del MLN- Tupamaros aparecen en las escenas analizadas de forma individualizada, aspecto que se refuerza mediante el uso frecuente de planos medios, medios-cortos y primeros planos. Asimismo, si bien el punto de vista es variado, el uso de la cámara subjetiva, el sonido y la organización del relato presentan un grado mayor de compromiso con éstos al espectador. Por su parte, las fuerzas represivas son representadas frecuentemente como colectivo, en planos generales, figura y americanos que no permiten la plena identificación de los sujetos y generan un distanciamiento mayor, a excepción de aquellos planos medios cortos que exponen al Sargento como jefe del operativo.

---

<sup>16</sup> Término que se utiliza para designar un escondite clandestino de armas y personas.



24. Ivette Giménez en *La noche de 12 años*



25. Militares allanando el hogar de los Martirena en *La noche de 12 años*

El contraste también puede apreciarse con respecto a sus acciones, dado que los miembros del MLN aparecen fundamentalmente como sujetos pasivos que padecen las acciones represivas de las fuerzas del Estado. En el texto fílmico, este contraste es reforzado mediante algunos recursos, tales como el uso del sonido extradiegético que aporta tensión al enfrentamiento, el recurso de cámara lenta y la relación entre la cantidad de efectivos y el grado de violencia generada. Si bien las imágenes muestran el porte de armas de los integrantes del MLN mediante primeros planos, las mismas contrastan con el armamento militar tanto por su calibre como por su cantidad:



26. Primer plano de arma en *La noche de 12 años*



27. Militares y su armamento en *La noche de 12 años*

El sargento aparece aquí al mando del operativo, dando la orden del ataque al hogar y del allanamiento, a la vez que también se lo expone como ejecutor del matrimonio Martirena y de diferentes acciones que apelan a modificar la escena para legitimar los crímenes frente a la opinión pública.



28. El sargento observa como retiran los cuerpos en *La noche de 12 años*

La secuencia culmina con un breve intercambio entre ambos personajes, situados nuevamente en el presente del relato, dónde se reflexiona respecto a los hechos representados:

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

El sargento: ¿Vos decís que no estas derrotado? No importan los años que pasaron. Lo que importa son los años que te quedan. Y vos no vas a salir nunca de acá.

Huidobro: Puede ser que me muera acá. Pero cuando pase, yo sé con la cruz que cargo, pero usted... ¿Usted sabe el peso de la suya? Yo pertenecía a este mundo. Ahora todo me es ajeno. El amanecer. El ruido de los pájaros. Usted me es ajeno.<sup>17</sup>

Este intercambio final establece una conexión entre el presente del filme y el pasado que recrea, donde «vencidos y vencedores» han cambiado de posición. Mientras que la violencia ha sido asumida y juzgada por quienes integraron el MLN, no ha sido reconocida por parte de la institución militar ni tampoco juzgada en toda su dimensión.

Otro de los represores que podemos identificar como personaje pleno es el Sargento Alzamora (César Bordón) a quien se le dedica un conjunto de escenas que recrean el vínculo de cercanía con

---

<sup>17</sup>Escena del filme *La noche de 12 años* (01:22:10- 01:23:07)

Rosencof. Este se inspira en el episodio narrado por el propio Mauricio que da origen a su obra *La Margarita*:

(...) Una vuelta irrumpe en el calabozo un milico. 'Manda preguntar el sargento si usted es el escritor'. Contesté tímidamente bajo la capucha que sí. Entonces dijo: 'Ordena el sargento que le escriba una carta a la novia'. Así encontré el curro. Porque ellos tenían la orden de no comunicarse con nosotros. Empezaron a pedirme un poema, una carta, se pasó la voz. Hacía acrósticos y ellos me pedían 'no me hace unacrílico de éstos'. Un poema valía un huevo duro, un soneto dos cigarros y muchas veces los cambiaba por información. A veces les pedía que me dejaran la mina del bolígrafo y así escribí Las Margaritas... (Bruschtein, 1998)

Luego de que el escritor le recitará un poema a uno de los soldados de la guardia, el mismo es llevado encapuchado hacia un encuentro con el sargento<sup>18</sup> en lo que pareciera ser otra instancia de interrogatorio y tortura. De hecho, el sonido extradiegético (música) acompaña esta tensión en el momento en el que Rosencof es dejado por los soldados en el lugar y el sargento ordena que le retiren la capucha y salgan todos de la sala. La misma se detiene frente a las palabras de Alzamora: «Hay una chica que me gusta. Me dijeron que usted puede ayudarme».

Rosencof accede a escribirle una carta y durante el intercambio el sargento se mantiene entre las sombras, fuera de campo o en el trasfondo de la imagen desenfocada:



29. Las manos de Rosencof, lápiz y papel en *La noche de 12 años*

---

<sup>18</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00: 38:50 a 00:41:56)

Será hacia el final, una vez que reciba la carta y agradezca al prisionero, que percibimos su rostro con claridad. Rosencof le pide quedarse con el cuaderno y éste, sin mediar palabra, se lo entrega. Luego llama a los soldados para que lo retiren:



30. El sargento Alzamora en *La noche de 12 años*

En las siguientes escenas se desarrolla el vínculo entre ambos personajes. En primer lugar, el sargento le trae bizcochos calientes y mate. Allí expone aspectos de su intimidad que nos permiten ahondar un poco más en su personalidad:

Alzamora: Yo me case muy joven. Estaba en la milicia todavía y ahí conocí a otra muchacha. Cuando volví a mi casa era otro tipo. Había cambiado mucho. Tengo una hija de ese matrimonio. Es grande la gurisa ya. No me habla. Eso duele. Y ahora que puedo rehacer mi vida es como una piedra en el zapato ¿no?

Rosencof: Sargento, todos cometemos errores.<sup>19</sup>

Posteriormente apreciamos algunos gestos de humanidad que éste tiene para con los detenidos, como subir el volumen de la radio en medio de la transmisión de un partido de fútbol y no reaccionar al grito de gol que pronuncian. La relación entre «el escritor» y el sargento continúa desarrollándose en base al intercambio epistolar con la mujer y los consejos para enamorarla. Luego, avanzado ya el filme, se reencontrarán cuando los prisioneros sean llevados nuevamente a su cuartel durante 1983. La narrativa adquiere aquí un tono más esperanzador, mostrando la flexibilización de los castigos recibidos en el marco de la transición democrática.

---

<sup>19</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (00:42:15 a 00:43:25)

Si bien el personaje aparece exclusivamente representado en su rol institucional, se aleja del estereotipo militar en la medida en que muestra aspectos de su vida familiar, sus inseguridades, su dolor y sus miedos. No se lo expone en escenas de violencia física o psicológica sino más bien, en el marco de sus posibilidades, intenta mejorar el tratamiento que los prisioneros reciben, poniendo en juego su puesto. En el filme podríamos pensar que sirve como contrapunto del Sargento, resaltando aún más el carácter fascista de éste, pero también problematiza un aspecto central de la lógica militar: la (des) obediencia debida.

Hacia el final, el clima opresivo se distiende y observamos, en pequeñas acciones cotidianas, la rehumanización de los prisioneros. Estos finalmente serán trasladados al penal de libertad y luego serán liberados tras la aprobación de la ley de amnistía en 1985. De estas secuencias finales me interesa destacar el intercambio que se produce entre Mujica y uno de los oficiales a cargo de certificar su liberación. Luego de solicitarle su firma en un documento que acredita que ha recibido buenos tratos, se produce este diálogo:

Oficial: Mira que esto no termina acá. No te hagas ilusiones. Cuando estés afuera ya te vamos a encontrar y ahí no te salva nadie. Me oíste. Afuera no hay responsabilidades políticas.

Mujica: Te deseo lo mejor.<sup>20</sup>

Un intercambio que dice mucho más del presente del filme que del contexto histórico representado. Si algo se ha destacado en el discurso del ex presidente es la ausencia del revanchismo, fuertemente criticado cuando esto supone la ausencia de justicia. Esto se conecta con la secuencia final donde se produce la liberación del resto de sus compañeros y el encuentro con sus familiares. Allí, se incorporan inscripciones textuales que dan cuenta de la situación actual de los protagonistas:

Tras 12 años de confinamiento solitario, con la vuelta de la democracia, los presos fueron liberados. Eleuterio Fernandez Huidobro fue senador y ministro de Defensa. Falleció en funciones el 5 de agosto de 2016. Mauricio Rosencof vive en Montevideo. Es novelista,

---

<sup>20</sup> Escena del filme *La noche de 12 años* (1:46:50 a 1:47:35)

poeta y dramaturgo. Fu director de cultura de la Intendencia de Montevideo. José Mujica fue diputado y senador. A sus 75 años fue elegido presidente del Uruguay, en 2010.<sup>21</sup>

El filme culmina así con una atmosfera de triunfalismo, pero no expone en el mismo ningún elemento que refiera a la impunidad que hasta el momento se perpetua en relación a la violencia padecida por éstos y otros que, hasta el momento, continúan reclamando justicia.

---

<sup>21</sup> Secuencia del filme *La noche de 12 años* (1:49:10 a 1:54:30)

## CAPÍTULO 7: MARIGHELLA

### 7.1 Producción y recepción del filme

*Marighella* (Wagner Moura, 2019) narra los últimos años de vida de Carlos Marighella (Seu Jorge) escritor, político y líder de ALN, asesinado en 1969 por la dictadura militar brasileña. Este se basa en parte de la extensa biografía publicada por el periodista Mario Magalhães (2012) y expone algunas de las acciones fundamentales de la guerrilla, como asaltos, secuestros y ejecuciones, junto con escenas que recrean la vida en clandestinidad, la interna del movimiento y sus discusiones en torno al uso de la violencia. En paralelo, observamos el operativo de captura al mando del detective Lucio (Bruno Gagliasso) el cual finalmente termina con su asesinato, tras un encuentro pactado con los frailes dominicanos que apoyaban su lucha.<sup>1</sup>

El filme apuesta a una fusión de géneros con elementos de drama histórico, suspenso y acción. Según declara su director, el proyecto surge en 2012 por sugerencia de María Marighella —nieta de Carlos y colega de Moura en grupos de teatro— y debió enfrentarse a varios obstáculos durante el proceso de producción y distribución de la película: «Ninguna empresa grande quería estar metida con eso, porque la verdad es que Marighella es un personaje maldito en la historia del país, un personaje que fue borrado de ella» (Bahamondes, 2019). Finalmente, la productora 02 Filmes consigue un acuerdo con Globo filmes y a través del fondo sectorial de apoyo al cine brasileño y la Ley Rouanet, se le autoriza un presupuesto de R\$10.131.083 utilizando efectivamente R\$ 3.550,000.00.<sup>2</sup> Su rodaje y producción finaliza en 2019 pero su estreno en las salas comerciales del país se producirá recién en 2022, en medio de polémicas y acusaciones de censura por parte de su director. Dos solicitudes de fondos para la distribución fueron negados por ANCINE aludiendo a razones burocráticas mientras que la distribuidora Paris Filmes señalaba que el contexto comercial no era propicio para su estreno (Olivera, 2019) aunque el director no duda en afirmar que el retraso se debió a cuestiones políticas:

---

<sup>1</sup> La historia de los frailes dominicanos y las circunstancias que llevaron a develar el paradero del líder guerrillero se exponen en la novela testimonial de Fray Betto *Bautismo de Sangre* (1982) adaptada posteriormente al cine por Helvecio Ratton en 2006.

<sup>2</sup>Fuente:<https://sac.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=130537>

Se abrió la puerta del autoritarismo, de la violencia, del racismo. Cuando hay en la Presidencia de la República una persona que es abiertamente autoritaria, nostálgica de la dictadura militar o que tiene como héroes a torturadores, es obvio que la historia de Marighella es un problema para ellos. (Batschke, 2021)

De todos modos, antes de su estreno comercial, el filme participó de numerosos festivales internacionales, sesiones especiales y se integró a catálogos de streaming que favorecieron la circulación de copias no autorizadas en Internet. Su recepción motivo fuertes disputas y campañas en su contra, en un contexto peculiar de radicación política e ideológica. Ejemplo de ello fue la campaña promovida por seguidores de Bolsonaro, quienes dejaban valoraciones negativas del filme en una de las más importantes bases de datos del cine, el sitio Internet Movie Database (IMDb) sin que ésta se haya estrenado en el país. También en la plataforma Youtube, las voces de las nuevas derechas cuestionaron fuertemente la película argumentando, entre otras cosas, que el Estado brasileiro financiaba un filme comprometido con el elogio del terrorismo (Turibio, 2022).<sup>3</sup>

Estas reacciones dan cuenta de que el «giro memorial» propiciado por las políticas implementadas en los gobiernos progresistas no logró establecer un consenso social y el surgimiento de las nuevas derechas en el país —consolidado con la llegada de Bolsonaro al poder— reactiva fuertemente las disputas memoriales por el pasado reciente. En este contexto, el filme se instala en el debate con una postura política clara y controversial tanto del pasado como del presente. No cabe duda que la elección del tema y el tratamiento de la lucha armada como heroísmo tiene un fuerte carácter provocador, motivando opiniones opuestas entre quienes destacan lo oportuno de su propuesta (Lino, 2021; Monteiro, 2021) y quienes lo consideran un mensaje peligroso (Weissberg, 2019). En lo que respecta a la valoración del filme, la crítica cinematográfica coincide en destacar las sólidas actuaciones y la dinámica, que es efectiva en el uso de los recursos del cine de acción. No obstante, la representación del protagonista como un héroe (Romney, 2019), la escasa profundidad en el contexto histórico (Dalton, 2019) y la espectacularización de la violencia (Monteiro, 2021) que presenta son las principales carencias señaladas. En materia de reconocimiento, obtiene el galardón a mejor largometraje de ficción, dirección, actor, guión adaptado, fotografía, sonido, dirección de arte y vestuario en la 21<sup>o</sup> edición del Grande Prêmio do Cinema Brasileiro en 2022 y

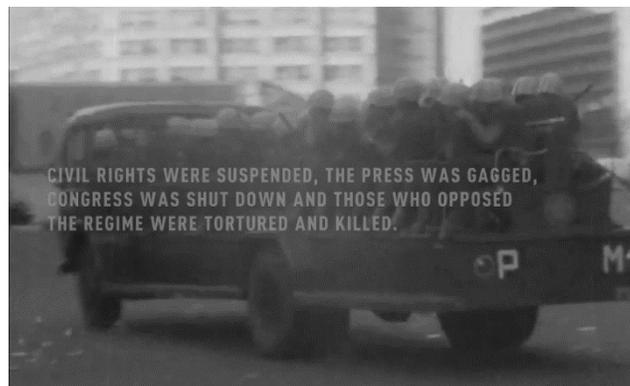
---

<sup>3</sup> Para un análisis más detallado de la recepción de este filme y sus comentarios ver: Monteiro, Y. (2021) «A recepção do filme “Marighella” nas redes virtuais: disputas de narrativas sobre a ditadura civil-militar».

la nominación a mejor película iberoamericana en la 37ª edición de los Premios Goya 2023, entre otras.

## 7. 2 Análisis fílmico

En el inicio se recurre a combinar el uso de imágenes de archivo con inscripciones textuales que informan sobre las circunstancias del golpe de estado en el país:



31. Inscripción textual inicial en *Marighella*

En abril de 1964, un golpe de estado removió al presidente João Goulart e instaló una dictadura militar en Brasil. El golpe fue respaldado por gran parte de la población, políticos, empresarios, la prensa y el gobierno de Estados Unidos. Se justificó como un medio para acabar con la corrupción y detener la “amenaza comunista”. Los militares prometieron que habría elecciones al año siguiente y que la democracia sería restaurada una vez pacificado el país. La dictadura brasileña duró 21 años. Se suspendieron los derechos civiles, se amordazó a la prensa, se cerró el congreso y se torturó y asesinó a quiénes se oponían al régimen. La resistencia reunió a los trabajadores por cuenta propia, campesinos, líderes religiosos, artistas, intelectuales, sindicalistas, militares rebeldes y, especialmente, estudiantes. Muchos de ellos se dieron cuenta que la única forma de contraatacar era a través de la lucha armada. Esta película trata sobre algunos de estos jóvenes y uno de sus más grandes líderes, Carlos Marighella. Nació en Bahía. Nieto de esclavos sudaneses, poeta, congresista, aclamado escritor, hincha fanático del club Vitória y, de acuerdo a la dictadura: el enemigo n.º 1 de Brasil.

El texto que acompaña las imágenes refiere a las circunstancias en las que se produce el golpe militar, sin omitir el apoyo de civiles y el rol del gobierno norteamericano, junto con las justificaciones que brindaban. Por su parte, recorre también las diversas violaciones a los DD. HH. perpetradas por éstos y los sectores sociales que resistieron al régimen. Expone los argumentos de la lucha armada y postula su intención de retratar esa resistencia, mediante la historia de uno de sus principales líderes. Culmina con una presentación biográfica breve de quién será el protagonista de la historia:

Nació en Bahía. Nieto de esclavos sudaneses, poeta, congresista, aclamado escritor, fanático del Vitória y, de acuerdo a la dictadura: el enemigo n.º 1 de Brasil.

Cabe mencionar aquí que se enfatiza en varios aspectos de su vida, destacando su condición racial, su actividad cultural y política en el congreso junto con su fanatismo por el fútbol. A pesar de su brevedad, apunta a resaltar la condición humana de esta figura distanciándose así de la perspectiva dominante de la época que se expone al final: el enemigo de la nación. Este sentido se refuerza en la escena incluida post-créditos<sup>4</sup>, donde el grupo de revolucionarios entona eufóricamente el himno nacional brasileño, destacando el carácter patriótico de su lucha.

Acto seguido, una inscripción textual nos ubica en la ciudad de San Pablo, en 1964. Un primer plano de Marighella nos presenta al personaje. La cámara acompaña su recorrido por un tren en el cual veremos llevar a cabo, junto a su grupo, el robo de armamento que iba en los vagones de carga. En paralelo transcurren los créditos del filme. Este es reivindicado por los personajes como una «acción revolucionaria» sentido que se refuerza en el discurso fílmico mediante el uso de la música extradiegética *Monólogo Ao Pé Do Ouvido*:

Modernizar o passado/ É uma evolução musical/ Cadê as notas que estavam aqui / Não preciso delas / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos / O medo dá origem ao mal / O homem coletivo sente a necessidade de lutar / o orgulho, a arrogância, a glória (...) (Chico Science y Nação Zumbi, 1994)

---

<sup>4</sup> Escena del filme *Marighella* (02:28:37 – 02:29:58)

Tanto el texto inicial como la escena que acompaña los créditos orientan la lectura del filme y marcan la perspectiva ideológica en la que se inscribe el relato, privilegiando el punto de vista de quien será el protagonista y su agrupación. Los opositores al régimen se presentan como personajes redondos, dotados de complejidad psicológica y retratados en diversos ámbitos, aunque también se los expone como ejecutores de acciones violentas legitimadas en la concepción de la lucha revolucionaria.

La historia vuelve aquí hacia el pasado y se traslada a la ciudad de Río de Janeiro, donde Marighella toma un baño con su pequeño hijo y posteriormente se dirige hacia una sala de cine para un encuentro pactado. Allí se producirá su primera detención en el marco de la dictadura militar, aunque el filme sitúa este acontecimiento unos años antes.<sup>5</sup> Los represores ingresan allí como civiles y se enfrentan cara a cara con el protagonista al que terminan disparando. Se alternan diferentes planos con un ritmo ágil que, combinado al movimiento de cámara en mano, generan inestabilidad y no permite la plena identificación de los sujetos que actúan en él<sup>6</sup>.

Aquí ya podemos apreciar algunos aspectos que refieren a la representación de los represores en el espacio público, como figuras que integran el ambiente sin configurarse como personajes:



32. Militares por las calles en *Marighella*



33. Control militar por las calles en *Marighella*

Como muestran las imágenes, la presencia de estos en las calles de la ciudad será un aspecto recurrente en el filme. En general, como estrategias recurrentes en su representación se utilizan los planos generales o la profundidad de campo que, si bien los visibiliza no permite su plena

---

<sup>5</sup> Marighella es herido de bala y detenido por agentes de la DOPS en un cine de Río de Janeiro el 8 de mayo de 1964, perseguido por ocupar altos cargos en el Partido Comunista Brasileiro (PCB) declarado ilegal. Es liberado al año siguiente por decisión judicial tras una acción de habeas corpus.

<sup>6</sup> Escena del filme *Marighella* (00:13:36 – 00:17:35)

identificación. Otro aspecto a destacar en este sentido es que son los militares quiénes se exponen fundamentalmente realizando tareas de control mientras que en las escenas de persecución y allanamiento actúan civiles.

Retomando la narrativa fílmica, se observa un conjunto de escenas situadas nuevamente en la ciudad de San Pablo durante 1964. Allí se nos presenta la organización del movimiento y a sus integrantes. Estos se muestran en diferentes ámbitos como la universidad, la fábrica y en sus hogares, remarcando la idea de que la resistencia fue integrada por obreros, estudiantes, padres de familia. También se exponen las discusiones internas del grupo con respecto a la lucha armada y por último el involucramiento de los frailes dominicanos en la resistencia.

Una vez presentado el colectivo se procede a introducir en el relato al antagonista de la historia, el detective Lucio y su ayudante (Guilherme Lopes). La escena<sup>7</sup> inicia con un primer plano de un joven herido en el suelo de un descampado y tras un movimiento de cámara ascendente se aprecia la figura de Lucio mientras lo ejecuta. Posteriormente ambos interrogan violentamente a otro joven respecto al robo en el tren, quien de rodillas suplica por su vida. El detective le ordena: «¡Corre, negro!» y tras lo que pareciera ser su liberación es ejecutado a sangre fría por la espalda:



34. Lucio y su ayudante ejecutan a un hombre en *Marighella*

Como primer acercamiento a estos personajes vemos que no solo se destaca el grado de violencia y la impunidad que manejan, sino también se pone especial interés en enfatizar el racismo. Este aspecto será remarcado en otros momentos del filme como cuando afirma: «¡Si mato negros, mato rojos!». Además de configurar un aspecto de la personalidad del represor, podríamos pensar que esto acompaña la intención de colocar en primer plano la negritud de Marighella, lo que motiva a

---

<sup>7</sup> Escena del filme *Marighella* (00:33:42 – 00:34:41)

la elección del actor Seu Jorge para su interpretación. Esta decisión despertó algunas críticas, ya que muchos cuestionaron que Marighella «no era tan negro como Seu Jorge» aunque se entiende aquí que la propuesta apunta a construir un retrato no hegemónico de la militancia, generalmente expuesta en jóvenes blancos de clase media alta (Monteiro, 2021).

Retomando al personaje de Lucio, este se inspira en la figura de Sergio Paranhos Fleury, agente de policía y delegado del Departamento de Orden Político y Social (DOPS) en San Pablo, quien estuvo al mando de la operación de captura y asesinato del líder de ALN, aunque se destaca aquí la opción por no utilizar su nombre real. También resulta llamativo la elección de Bruno Gagliasso para su interpretación, un actor reconocido en el *star system* como galán de televisión que se aleja un poco de lo esperado para este tipo de personajes y que tampoco guarda ningún parecido físico con la figura de Fleury.

Como observó Leme (2011) el agente de la DOPS es uno de los torturadores más retomados en los films brasileños que representan la dictadura militar en el país y es un ejemplo ilustrativo de cómo se elude el nombramiento de los responsables. Esta señala que el delegado de *Paula, historia de una subversiva*, el Dr. Barreto del filme *Pra Frente Brasil* o el delegado Flores en *Lamarca* retoman aspectos de Fleury, pero sin asumir de forma plena su identidad. Si bien en los primeros ejemplos esto puede atribuirse al contexto de producción de los films, bajo el propio régimen dictatorial, llama la atención que, en el último caso, así como en el caso del filme analizado no se aluda a él siendo que fueron producidos en democracia. La excepción en este sentido es la película *Bautismo de Sangre* (Ratton, 2006) donde el torturador es nombrado, así como también aparecen reiteradas alusiones a las instituciones en donde éste operaba. La omisión de su nombre puede responder a una generalización de responsabilidades a toda la categoría de represores o bien un ocultamiento de nombres propios que responde a otras causas, como puede ser la falta de acceso a los archivos de la dictadura (Leme, 2011: 41-42). En este caso, y según las afirmaciones de su director, responde a lo primero:

fiz um filme de ficção, não um documentário ou um tratado político. Por isso, muitos personagens são a soma de vários outros. Bruno Gagliasso, por exemplo, não é o Delegado

Sérgio Fleury, mas um amálgama dos policiais que combateram a guerrilha<sup>8</sup> (Caetano, 2021).

La omisión del nombre real de los represores también puede estar ligado a las implicancias legales que podrían generarse, sobre todo cuando la justicia no ha emitido veredictos en relación a su accionar en el terrorismo de Estado. En este sentido, cabe señalar que Fleury es condenado en 1970 por su participación en el Escuadrón de la muerte, aunque no cumplió su pena debido a que resultó absuelto por una reforma del Código Procesal Penal decretada por el régimen militar (Ley 5.941). Es señalado también por su participación en varios episodios de secuestro, torturas y asesinatos en los que destaca el caso de Carlos Lamarca y Frei Tito. Nunca fue a prisión y murió en circunstancias extrañas en 1979.<sup>9</sup>

Retomando el personaje del filme, a medida que la historia avanza nos vamos internalizando en su figura destacando su presencia en pantalla en un gran número de escenas. Allí se va exponiendo sus tareas de investigación, siempre tras las pistas de las acciones del movimiento revolucionario, que se van desarrollando en la clandestinidad. En más de una oportunidad ostenta su poder frente a otros, insulta con frecuencia, orina sobre la imagen de Marighella, toma alcohol y fuma.

La intervención de EE.UU. aparecerá representada en una escena que establece el diálogo entre una delegación de funcionarios de ese país y representantes de las Fuerzas Armadas brasileñas<sup>10</sup> y tendrá un grado de participación en la historia mediante el personaje de Bob (Charles Paraventi) que oficia de conexión entre el gobierno norteamericano y la DOPS. En este sentido cabe destacar la actitud de Lucio que, inicialmente cuestiona el plan propuesto por los norteamericanos. Luego, al ser interpelado por este frente el asesinato de un diplomático, afirma:

Marighella estará muerto en un mes. Destruiré la organización. Eso se lo garantizó. Pero primero necesito que usted entienda algo. Yo hago esto porque soy patriota. Lo hago por mi país. Yo no trabajo para ustedes.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Hice un film de ficción, no un documental o un tratado político. Por eso muchos personajes son la suma de varios otros. Bruno Gagliasso, por ejemplo, no es el delegado Sérgio Fleury, sino una amalgama de policías que combatieron a la guerrilla.” Traducción personal.

<sup>9</sup> Ver: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/sergio-paranhos-fleury/>

<sup>10</sup> Escena del filme *Marighella* (00:55:38 – 00:59:46)

<sup>11</sup> Escena del filme *Marighella* (1:28:10 – 1:30:19)

Se apuesta aquí a mostrar en Lucio un sentir nacionalista, algo que responde a la intención de evitar la caricatura, tal como declara el actor Bruno Gagliasso: «Traté de humanizar a un personaje racista, fascista, porque sé que creía en lo que hacía, se veía a sí mismo como un patriota» (Olivera, 2019). Esta intención puede apreciarse también en una breve escena<sup>12</sup> que lo muestra en el interior de su hogar, junto a su mujer y su hija:



35. Lucio y su familia se enteran del secuestro del embajador en *Marighella*

Aunque la escena lo expone en aspectos que hacen a su función (observando por televisión el anuncio del secuestro al embajador norteamericano) ubica al personaje en otros roles: marido, padre y patrón en los cuales se aprecia un vínculo distante. También permite ver su status social elevado y reforzar la idea del racismo ya expuesta.

Mientras las acciones de lucha armada van incrementándose se introducen con frecuencias las escenas de tiroteos, allanamientos, interrogatorios, tortura y ejecuciones en las cuales podemos apreciar las acciones de personajes colectivos que actúan en los operativos. Estos se presentan al mando del detective Lucio, quien no se limita únicamente a dar órdenes a sus subordinados sino también se lo expone ejerciendo violencia en los interrogatorios «encarnando los peores excesos del régimen autoritario» (Romney, 2019).

El grado de la violencia presentada va aumentando a medida que el filme avanza, destacando particularmente en algunas escenas que se detallan a continuación: la ejecución de Humberto

---

<sup>12</sup> Escena del filme *Marighella* (01:51:14 – 01:51:45)

(Humberto Carrão), el allanamiento al hogar de Jorge (Jorge Paz) con su tortura posterior y finalmente el asesinato de Marighella tras la emboscada.

En la ejecución de Humberto<sup>13</sup> destaca el contraste entre el número de efectivos que realizan el operativo frente al sujeto, quien en principio se entrega y pronuncia un discurso dirigido a su colega que observa atento a la situación. Se alternan diferentes planos y puntos de vista de la escena. Al finalizar, Humberto intenta tomar el arma, pero es acribillado a disparos. Lucio se acerca al cuerpo y planta su bota sobre el rostro, recurriendo a un símbolo claro de reafirmación del poder y la opresión que se resalta a través de un ángulo de cámara picado:



36. Lucio pisando la cabeza de Humberto en *Marighella*

Su compañero logra huir, llegar a su hogar y llevar a su familia a un espacio seguro. No obstante, en escenas posteriores los represores descubren el lugar y van en búsqueda de su mujer y sus hijos<sup>14</sup>. Se enfatiza aquí la crueldad de sus acciones, contraponiendo su accionar con el sufrimiento de la mujer, el llanto del bebe y el interrogatorio cara a cara a uno de los niños. Cuando Jorge regresa a su casa<sup>15</sup> encuentra el cadáver de su hermano y es interceptado por los agentes, que le apuntan con un arma en la cabeza. Inmediatamente llega el detective Lucio y repite la acción realizada frente al cuerpo de Humberto:

---

<sup>13</sup> Escena del filme *Marighella* (1:40:50 – 1:43:00)

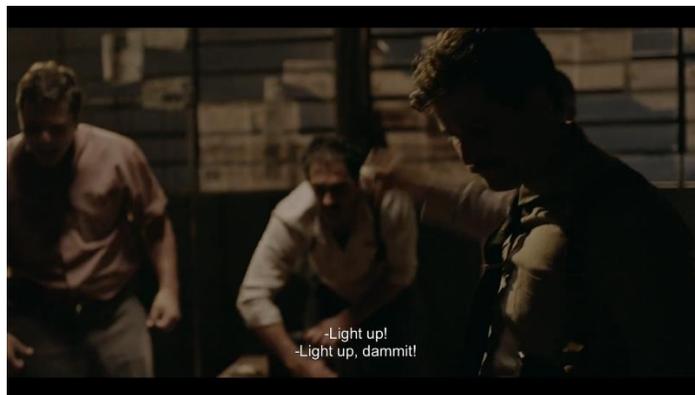
<sup>14</sup> Escena del filme *Marighella* (2:00:50 a 2:01:48).

<sup>15</sup> Escena del filme *Marighella* (2:02:58 – 2:04:36)



37. Lucio pisando la cabeza de Jorge en *Marighella*

La escena posterior<sup>16</sup> se sitúa en un espacio cerrado que aparenta abandonado. Allí Jorge es interrogado y golpeado en el suelo por un colectivo de agentes que se exponen en planos generales alterando primero planos del rostro de la víctima. Luego es ingresado a una habitación dónde se lo desnuda, se lo rocía con gasolina y se le aplica la picana eléctrica. Toda la situación es observada por Lucio, quien arenga a sus colegas y realizan un cántico que convierte a la tortura en una performance: «Gíralo, gíralo, es la rueda del peligro. Solo un minuto para el corte comercial. Enciéndete luciérnaga. Enciéndete pedazo de mierda.» La violencia se convierte así en un ritual bestial:



38. Lucio y su equipo torturan a Jorge en *Marighella*

---

<sup>16</sup> Escena del filme *Marighella* (2:04:58 – 2:08:46)

El operativo de captura y asesinato de Marighella<sup>17</sup> se presenta enfatizando el nivel de violencia que los represores ejercen sobre éste. Se recurre aquí al uso de la cámara subjetiva, que muestra el avance de los agentes desde la perspectiva del protagonista. Estos se alternan con primeros planos de su rostro, quien observa y comprende haber caído en la trampa. La tensión se refuerza a su vez con el uso de la cámara lenta, interrumpida luego frente al intenso tiroteo.



39. Lucio y su ayudante en el operativo final de *Marighella*

El auto es acribillado y Marighella está muerto dentro. Lucio decide inspeccionar el cadáver en búsqueda del arma. No hay arma. Ordena a su compañero que resuelva el asunto y se retira frente a la llegada de la prensa.

En los ejemplos analizados podemos apreciar el tratamiento de la violencia que realiza el filme adoptando un régimen de representación explícito, enfatizando el sufrimiento y las marcas de ésta en el cuerpo de las víctimas, y utilizando recursos que apuntan a lo que la crítica señala como una «estetización de la violencia» (Monteiro, 2021). Asimismo, los ejecutores de dichas acciones son representados generalmente de forma colectiva, aunque intervienen también aquellos que ofician de personajes en el relato. Son visibilizados y expuestos en su crueldad, sin ninguna señal que dé cuenta de un cuestionamiento o debilidad a la hora de actuar, tampoco de sus motivaciones ideológicas como si fueran parte de un engranaje bestial.

También es frecuente observar como Lucio altera las situaciones para legitimar sus acciones frente a la opinión pública, actitud que se reafirma hacia el final de la historia cuando firma su declaración

---

<sup>17</sup> Escena del filme *Marighella* (2:17:07 a 2:22:06)

frente al tribunal de Justicia, contradiciendo discursivamente lo que minutos antes fue mostrado en imágenes:

El testigo afirma que el terrorista Carlos Marighella estaba fuertemente armado en el lugar donde se produjo el enfrentamiento. Los agentes de la DOPS tuvieron que reaccionar ya que el terrorista, negándose a obedecer las órdenes de alto, reacciona con disparos y golpea a uno de los agentes. Antes de abrir fuego el terrorista, según declaran los frailes que voluntariamente ayudaron en la operación, había amenazado con usar a los hombres de escudo. La policía reacciono para salvar a vida de ellos y del vecindario.<sup>18</sup>



40. Lucio frente al Tribunal de Justicia en *Marighella*

En conclusión, vemos un antagonista que encarna los peores aspectos del régimen y la política del terrorismo de Estado. Desde su concepción ideológica fascista pasando por la violencia extrema y brutal hasta la deshonestidad, la corrupción y la impunidad amparada en las instituciones del Estado, Lucio supone una actualización del arquetipo que Seliprandy (2019) había denominado como torturador *brucutu* o bestial.

La secuencia final<sup>19</sup> del filme combina tres escenas que dan cierre a la historia a la vez que se conectan con el presente, uno de los aspectos cuestionados de la película. En primer lugar, el personaje de Branco (Luiz Carlos Vasconcelos) es cruelmente interrogado mientras que su torturador afirma: «Mataron a tu amigo. Ustedes perdieron.»

---

<sup>18</sup> Escena del filme *Marighella* (02:24:26 – 02:25:20)

<sup>19</sup> Secuencia del filme *Marighella* (02: 25:20 – 02:28:10)



41. La tortura de Branco en *Marighella*

La imagen destaca no solo por exponer el sufrimiento del cuerpo de forma explícita sino también porque expone el sentido de la derrota y la desigualdad entre ambos sujetos, uno de pie y con la cabeza en alto frente al otro invertido. Sin embargo, un movimiento de cámara se acerca al rostro de Branco quien ya, en un primer plano, responde: «No. Ustedes perdieron». Acto seguido la más joven del movimiento, Bella (Bella Camero), llega a una capilla en la cual la esperan otros compañeros. Allí dentro abre una caja cargada de armamento, toma un arma y finalmente mira directamente a la cámara:



42. Bella rompiendo la cuarta pared en *Marighella*

El montaje de ambas escenas transmite entonces un mensaje claro al espectador, aludido por la ruptura de la cuarta pared. La derrota no es tal mientras allá nuevas generaciones dispuestas a luchar, en el pasado y claramente en el presente. Este sentido termina de concluirse con la imagen del pequeño Carlos adentrándose al mar y la música final que la acompaña *Pequena Memória Para Um Tempo Sem Memória*:



43. El hijo de Carlos ingresando al mar en *Marighella*

Memória de um tempo/ Onde lutar por seu direito/ É um defeito que mata/ São tantas lutas  
inglórias/ São histórias que a história / Qualquer dia contará/ De obscuros personagens/ As  
passagens, as coragens/ São sementes espalhadas nesse chão / De Juvenais e de  
Raimundos/ Tantos Júlios de Santana/ Nessa crença num enorme coração / Dos humilhados  
e ofendidos/ Explorados e oprimidos / Que tentaram encontrar a solução/ São cruzes sem  
nomes, sem corpos, sem datas/ Memória de um tempo/ Onde lutar por seu direito/ É um  
defeito que mata. (Gonzaguinha, 1981)

## 8. CONCLUSIONES

Esta investigación se propuso como objeto de estudio la representación de los represores en la ficción cinematográfica de Argentina, Brasil y Uruguay durante las primeras décadas del siglo XXI. Dado el amplio conjunto de films que abracan esta categoría y el tipo de análisis propuesto, se seleccionaron —de acuerdo a los criterios ya señalados— tres películas que exponen la represión y violación de los DD. HH. ejercida hacia los que éstos consideraban sus principales enemigos, los movimientos guerrilleros: *Operación México, un pacto de amor* (2016) de Leonardo Bechini, *La noche de 12 años* (2018) de Álvaro Brechner y *Marighella* (2019) de Wagner Moura. El análisis de estos films estuvo orientado por las siguientes preguntas de investigación: ¿De qué modo estos actores sociales son representados en pantalla? y ¿Cómo se construyen sus figuras en tanto personajes del relato cinematográfico? A partir del análisis filmico expuesto en los capítulos es posible extraer algunas conclusiones en relación a las similitudes y diferencias que estos presentan y de qué modo estas se vinculan con el contexto histórico representado y su contexto de producción y circulación.

### 8.1 El posicionamiento ideológico y el punto de vista privilegiado en los relatos

En los tres casos, estas ficciones recrean acontecimientos reales del pasado reciente, a su modo y con las licencias poéticas que la historia requiere, asumiendo el desafío de representar la historia, construyendo su propio relato y favoreciendo su circulación en la sociedad. Ahora bien, en el discurso filmico que construyen se incluyen (o excluyen) a los actores sociales involucrados atribuyéndole diferentes niveles de responsabilidad sobre los acontecimientos «respondiendo a los propósitos e intereses de quién las expresa en relación con los receptores a quienes estén dirigidos» (van Leuwen, 1996:38. En Achugar, 1999). Esto supone que, en el filme se desprende un discurso ideológico que condiciona el modo en el que los personajes se construyen y representan.

En este sentido, cabe señalar en primer lugar el grado de involucramiento que presentan los directores en relación a los hechos presentados, quiénes no fueron participes directos, sino que corresponden a la generación que vivió su infancia durante el pasado dictatorial. No obstante, estos se inspiran en diferentes testimonios de quiénes sí estuvieron involucrados y en su producción se realiza una investigación histórica para la elaboración del guión, por lo que comparten un impulso

común de autenticar lo que se expone en el discurso fílmico a pesar de ser una ficción. Esto se genera mediante determinadas estrategias recurrentes, no solo en el caso de los tres films analizados, como el uso de sonidos o imágenes de archivo —o su simulación mediante la cámara en mano— y las inscripciones textuales que contextualizan los hechos temporal y espacialmente. Estas refuerzan y legitiman el sentido de lo representado otorgándole un estatuto de veracidad a la vez que emiten en algunos casos juicios de valor sobre los acontecimientos.

Asimismo, estas películas son producciones que apuestan a una circulación masiva en un contexto particular dónde, si bien las disputas por este pasado comienzan a resurgir nuevamente en el espacio público, predomina aun una memoria hegemónica crítica de la dictadura y del terrorismo de Estado, profundizada por las políticas memoriales llevadas a cabo en los gobiernos progresistas. Esta condena las violaciones a los DDHH perpetuadas por militares y civiles en el pasado, posición a la que claramente adscriben los films. Esto se verá reforzado en la forma de narración y en el punto de vista que será privilegiado, donde a su vez se les atribuye diferentes roles a los actores sociales. En los tres casos, los opositores al régimen asumen el rol protagónico y se presentan como personajes redondos, dotados de complejidad psicológica y retratados en diversos ámbitos. Si bien se los expone como ejecutores de acciones violentas e involucrados en la lucha armada, este aspecto se aprecia con mayor presencia tanto en *Marighella* como en *Operación México* mientras que en *La noche de 12 años* es apenas representado mediante el flashback que remite al episodio del 14 de abril de 1972. En este destacan también estrategias que refuerzan la asimetría de la violencia estatal sobre sus opositores, siendo expuestos como sujetos pasivos que padecen la represión ejercida por las fuerzas conjuntas. En *Marighella* la violencia perpetrada se legitima como modo de resistencia a la dictadura ya impuesta. Es en el caso de *Operación México* dónde dicha violencia se ve más cuestionada, aunque esta lectura no hace más que acercar el discurso fílmico al marco interpretativo de los dos demonios. Mas allá de estos matices, la representación que se hace de los protagonistas en los tres films enfatiza su condición de víctima, su *identidad mártir* que «ha sido glorificada por la memoria ideológica de la cultura militante» (Richard, 2008:62).

Como contrapartida, los represores serán colocados en la categoría de victimarios, encabezados generalmente por un personaje que concentra la autoridad y por momentos asume la posición de antagonista. Ahora bien, en lo que respecta a la representación de los represores en pantalla se

establecieron en primer lugar tres niveles de análisis: la categoría de ambiente, los personajes colectivos y los personajes plenos, de acuerdo a lo planteado por Casetti y Di chio (1991). Dentro de esta última categoría se analizó con mayor detalle a aquellos personajes de relevancia en el filme, que asumen el rol de antagonistas. A continuación, se plantean los principales puntos que se desprenden del análisis y comparación realizados.

## 8. 2 El ambiente represivo y los personajes colectivos

Al observar la presencia de los represores en la pantalla podemos señalar como primer nivel de análisis el modo en el que éstos se integran a la categoría de ambiente. De acuerdo a Casetti y di Chio (1991) esta se integra por figuras que se presentan anónimas, con escaso peso en el relato y expuestas en planos generales o al trasfondo de la imagen. En el caso de los films analizados podemos identificar su presencia en un conjunto de escenas cuya finalidad es exponer frente al espectador el ambiente represivo tanto en el espacio público como al interior de los centros de detención. En el primer caso, estas figuras se presentan realizando controles de rutina, allanamientos, persecuciones y detenciones, escenas que aparecen con mayor frecuencia en el filme *Marighella* ya que la historia se focaliza en retratar la resistencia a la dictadura desde la clandestinidad. Se identifican como estrategias recurrentes el uso de planos generales o la profundidad de campo que si bien visibilizan a los sujetos no permiten una plena identificación de los mismos. Su presencia en la ciudad es también sugerida a través de imágenes metonímicas como los tanques, camiones militares, caballos o botas. Esta categoría responde a una configuración donde los represores operan como agentes de una maquinaria estatal represiva, absolutamente deshumanizados.

Un aspecto que cabe destacar en este caso es que la presencia militar o civil difiere en los tres casos: En *Marighella* los militares están presentes fundamentalmente en tareas de control mientras que en las escenas de persecuciones y allanamientos actúan civiles, al igual que en el filme *Operación México*. Sin embargo, en este no aparece representada la presencia militar en el espacio público sino en tareas de vigilancia y control dentro del centro de detención, donde se sitúa la mayor parte de la historia. En *La noche de 12 años* los represores que integran el ambiente son con frecuencia soldados que realizan tareas de vigilancia en los cuarteles, así como el traslado de los rehenes hacia los diferentes lugares de encierro o en algunas intervenciones en el espacio público.

Allí destaca fundamentalmente la presencia del Ejército mientras que los civiles son prácticamente invisibilizados, así como los integrantes de otras ramas de las Fuerzas Armadas.

Ahora bien, la delimitación entre ambiente y personaje no siempre es clara. En algunos casos, si bien las figuras pueden no presentar una identidad definida, actúan como colectivo y asumen una participación mayor en el relato. Este tipo de figuras se encuentra presente en el *film La noche de 12 años y Marighella* siendo los soldados que actúan en el centro de reclusión en el primer caso o los policías que intervienen en las escenas de allanamientos y tortura en el segundo. En el caso de *Operación México* el tratamiento narrativo de estos sujetos difiere, presentándolos como personajes individualizados, con matices entre sí.

### 8.3 Represores como personajes

En tanto personajes plenos, con identidad definida y peso en el relato, se identifican en el conjunto de films los siguientes: El Sargento y Alzamora en *La noche de 12 años*; el Detective Lucio, su ayudante y Bob en *Marighella*; Galtieri, Jáuregui, el Mayor Sebastián, El Tucu, Torres y Daniel en *Operación México*.

Uno de los principales aspectos llamativos de estos personajes refiere a su nombramiento, ya que en general no se utiliza la identidad de sus referentes históricos. Tanto en *La noche de 12 años* como en *Marighella* esta se omite recurriendo a su cargo o introduciendo un nombre falso. Por su parte, en *Operación México* se opta en varios casos por mantener los nombres como Galtieri, Jáuregui y Eduardo “Tucu” Constanzo, lo que la aleja del común denominador. Utilizar o no la identidad real, si bien se argumenta en muchos casos como una estrategia narrativa, puede también responder a la visibilidad que adquirieron los responsables y a los procesamientos judiciales a los que fueron sometidos. Un ejemplo ilustrativo también en este sentido es la miniserie *Trago conmigo* (Tata Amaral, 2009)<sup>1</sup> en donde se debieron editar los nombres reales de los torturadores mencionados en los testimonios. Esta decisión se explica en una inscripción textual incluida en el último capítulo:

---

<sup>1</sup> De la miniserie se produjo el largometraje del mismo nombre, estrenado en 2016.

La directora decidió suprimir algunos nombres mencionados en los testimonios presentados. En el caso de la demanda de la familia Teles, la demandada interpuso recurso de apelación, que aún está pendiente de sentencia en el Tribunal de Justicia de São Paulo”. São Paulo, septiembre de 2009. (Citado en: Leme, 2013, p. 31)

A su vez, esto contrasta con la referencia a los militantes donde si se utilizan sus nombres reales e incluso también los que utilizaban en la clandestinidad. Esto conduce a pensar entonces que, más allá de las estrategias narrativas que puedan esgrimirse, claramente resulta mucho más problemático para la representación nombrar a los represores que nombrar a las víctimas. Posiblemente porque los relatos y testimonios de éstos se encuentran más integrados a la memoria social que el de los primeros.

Atendiendo a cómo estos personajes son representados en los diferentes filmes podemos identificar también un elemento común: estos son funcionalizados, es decir, intervienen únicamente realizando acciones relacionadas a su rol dentro del aparato estatal, excluyéndose así lo vinculado a su situación personal, sus vínculos familiares o su intimidad. Únicamente en el filme *Marighella* tenemos una breve escena que nos ubica a Lucio en su hogar junto a su mujer y su hija, pero sin establecer diálogos entre sí. También, en el caso del sargento Alzamora podemos conocer aspectos de su vida a través del vínculo que establece con Rosencof. Esto provoca un fuerte contraste con el tratamiento de los protagonistas, donde se pone especial énfasis en destacar aspectos de su vida familiar, humanizándolos.

En relación a su adscripción institucional, podemos observar que existen claras diferencias en las películas. Mientras que en *Marighella* los personajes represores son civiles que actúan bajo la órbita militar (Lucio y su ayudante) o diplomáticos norteamericanos (Bob) en *La noche de 12 años* son miembros del ejército nacional (El sargento y Alzamora). Por su parte, *Operación México* presenta una mayor diversidad que incluye a militares de alto rango (Galtieri y Jáuregui), personal civil de inteligencia del Ejército (Sebastián, Tucu y Torres) y ex militantes «quebrados» que pasaron a integrar los cuadros estables de la represión (Daniel). Esto se relaciona directamente con la visibilidad que ha adquirido en estos países la participación de las diferentes instituciones y su rol en la represión estatal, así como también el modo en el que fue abordado desde la justicia transicional. En este caso, la situación de Argentina en materia de justicia y acceso a la

documentación lleva la delantera frente a Uruguay y a Brasil, lo que ha permitido que la sociedad pueda conocer con mayor detalle el funcionamiento interno del aparato represivo y el rol de muchos actores involucrados en ella.

Con respecto a esto, otro de los elementos a considerar es el grado de responsabilidad o la jerarquía que estos actores ocupan. Para este punto, resulta útil recurrir a las tres perspectivas analíticas vinculadas a los diferentes niveles de ejecución que derivan de los procesos judiciales desarrollados en Jerusalén, Nuremberg y Fráncfort a raíz del holocausto: una perspectiva macro, centrada en la concepción ideológica, una media orientada hacia la organización burocrática y por último una micro orientada hacia los ejecutores directos (Ferrer y Sánchez Biosca, 2019: 20).

Si adoptamos esta distinción en el marco del terrorismo de Estado desarrollado en el Cono Sur podríamos señalar que ésta se enmarca ideológicamente en la DSN, aunque presenta otros factores inherentes a cada contexto en particular. En este nivel podríamos incluir entonces a aquellas figuras relacionadas al gobierno norteamericano, así como las principales jerarquías militares o políticos civiles. Luego encontramos los mandos medios o burócratas que ponen en funcionamiento el aparato represivo y por último los ejecutores directos.

Las altas jerarquías militares son absolutamente invisibilizadas como personajes en el filme *Marighella* mientras que, sí aparecen representadas en *La noche de 12 años* y en *Operación México*, con mayor atención. En este último caso destaca que estas figuras no ejercen una violencia directa sobre las víctimas, remitiéndose únicamente a dar órdenes.

La intervención de EE.UU. aparece representada en *Marighella* y tendrá un grado de participación en la historia mediante un personaje (Bob) que oficia de conexión entre el gobierno norteamericano y la DOPS. Por su parte, en *La noche de 12 años* y en *Operación México* no figuran personajes norteamericanos, aunque en el último caso la intervención de este gobierno es referida a través del discurso de los personajes y el posicionamiento crítico de Galtieri respecto a ella, posicionamiento compartido con Lucio en *Marighella*. En ambos films podemos apreciar entonces que, a pesar de que existen referencias a la intervención norteamericana que enmarcan el conflicto en el plano internacional, se apuesta por resaltar el carácter local del mismo y un distanciamiento de los represores respecto al marco ideológico que lo sustenta.

El nivel medio, esto es, la organización burocrática del régimen se encuentra presente en los films en diferentes modalidades. En *La noche de 12 años* aparecen representados en algunas figuras de jerarquía que integran el colectivo de represores, al ingreso de los protagonistas al centro de reclusión o bien en escenas que apuestan a retratar la burocracia militar mediante el recurso del humor. En *Operación México* este nivel se representa con mayor atención, siendo personajes secundarios del filme los que toman determinadas decisiones tales como definir traslados, organizar el desarrollo de la operación, entre otras. Por último, en *Marighella* la figura de Lucio, personaje principal, representa con claridad este nivel de jerarquía siendo el jefe de la DOPS a cargo del operativo de represión contra el movimiento guerrillero.

Por último, desde una perspectiva micro, encontramos aquellos represores de baja categoría: soldados o personal civil de inteligencia. En general estos integran la categoría de ambiente o se constituyen como personajes colectivos tanto en *Marighella* como en *La noche de 12 años*. Son quienes ejercen la violencia directa y ejecutan las decisiones sin cuestionamientos. Un aspecto que destaca de estas figuras es la brutalidad, fundamentalmente en los soldados o civiles de más baja categoría. Al respecto, Huntington (1985) señala que la mentalidad militar suele ser percibida desde la sociedad civil como reducida. Este atributo, que no describe una realidad de hecho sino una percepción social, se encuentra de forma recurrente en los films, aunque asume un tratamiento diferente: la ridiculización y el humor en *La noche de 12 años* y la bestialidad en la violencia para el caso de *Marighella*. En el filme *Operación México* la perspectiva micro se encuentra presente en el ambiente, pero también es incluida en uno de sus personajes secundarios. En este último caso, es interesante señalar la figura de Tucu, por la atención que se le dedica y la forma en la que su personaje se posiciona respecto a los detenidos, aspecto que será desarrollado más adelante.

### 8.3.1 Los represores como antagonistas

En lo que respecta al rol que los personajes asumen en el relato podemos identificar la existencia de personajes secundarios y otros que se destacan en su posición de antagonistas. Ellos asumen una identidad claramente definida, se los representa con frecuentes primeros planos, sus acciones son relevantes para el desarrollo de la trama y son quienes se oponen directamente a los protagonistas. Es el caso de El sargento en *La noche de 12 años*; el Detective Lucio en *Marighella* y Leopoldo Galtieri en *Operación México*. Cabe destacar que, en la representación de estos

personajes, si bien se presentan esfuerzos para evitar la caricaturización, se mantiene una tendencia hacia una construcción unidimensional y estereotipada, anclada en las formas primarias de comprensión social. Esto se debe principalmente a que la narrativa filmica no profundiza en su carácter ni en su personalidad, sino que, en general reproducen las representaciones sociales que se ajustan al discurso dominante de su época. En este sentido podemos ver una continuidad en relación a los arquetipos presentes en las producciones de las últimas décadas del siglo XX. En el caso de Lucio, una actualización del torturador bestial, mientras que en *El sargento* y en *Galtieri* tenemos indicios de represores con cierto grado de consciencia, que no se terminan de desarrollar en toda su plenitud dado la atención que se dedica a ellos en la historia.

### 8.3.2 Los represores como ayudantes y la (des) obediencia debida

Si bien los represores que se presentan expuestos en los films suelen presentarse como opositores a sus protagonistas, y en los casos antes señalados asumiendo el rol de antagonistas, también existen aquellos que en mayor o menor medida operan como ayudantes. Al observar los personajes analizados en los films encontramos que existen, al menos en dos de los casos, ejemplos de un nuevo arquetipo que ya se vislumbraba en producciones anteriores, el cual podríamos denominar como represor «humanitario». Este describe a aquellos que, en el marco de su rol, presentan ciertas actitudes o gestos que favorecen a sus víctimas. El ejemplo más representativo es el sargento Alzamora en *La noche de 12 años* y el Tucu en *Operación México*<sup>2</sup>, dos personajes que a su vez difieren en cuanto a su posición jerárquica. Este arquetipo explora y pone en cuestionamiento uno de los aspectos inherentes de la disciplina militar como lo es la obediencia, principal argumento esgrimido por los represores en la justicia transicional para eximir sus culpas en relación a los delitos de lesa humanidad perpetuados, poniendo foco en la responsabilidad de las jerarquías institucionales. Hay que comprender en este sentido, que la obediencia es un aspecto inherente a la disciplina militar.

En su abordaje sobre la experiencia concentracionaria en Argentina, Calveiro analiza el proceso de orden y obediencia reconociendo que existen mecanismos internos que facilitan el cumplimiento de las órdenes y a si mismo diluyen la responsabilidad. Cuando la orden proviene

---

<sup>2</sup> Si bien podrían considerarse ciertas actitudes de Galtieri en el filme en este sentido, sobretodo en el contraste generado con la figura de Jauregui, no considero que estas sean orientadas hacia este tipo de representación.

de una autoridad superior, no se cuestiona, y el deber de su cumplimiento se antepone a todo juicio moral. A ello también se antepone el miedo por el castigo que pueda llevar cualquier tipo de incumplimiento, internalizado por los soldados en su asimilación a las fuerzas. El proceso de burocratización, a la vez, naturaliza cualquier acción y dificulta su cuestionamiento, ya que cada sujeto no es más que el ejecutor de algo que forma parte de un proceso mayor y del cual no tienen un verdadero control. Independientemente de eso, la obediencia nunca logra ser absoluta, sino que se revela en diferentes niveles. Hay quienes muestran una internalización profunda de ella mientras que otros consienten en el cumplimiento de órdenes de las cuales están poco convencidos. También existe, claro está, la posibilidad de desobedecer (2004, pp. 12-13).

Tomando las reflexiones de la autora podemos señalar entonces que estos personajes no presentan en sí un nivel de desobediencia, ya que su tratamiento diferencial hacia los prisioneros no incumple una orden determinada en sí, pero sí podrían interpretarse como una falta real de convicción con lo que hacen. En mayor o menor medida, sus acciones permiten aliviar la violencia perpetuada hacia las víctimas demostrando así, no un posicionamiento ideológico común, pero sí una empatía. Esto no significa eximirlos de culpa, pero, en lo que atañe a su representación, los aleja de la caracterización dominante donde los represores de los niveles medios y bajos suelen presentarse como seres sin escrúpulos, incapaces de sentir.

Por otro lado, señalar también que a pesar de no ser algo común, existen testimonios de represores civiles o militares que han desertado e incluso denunciado la violación de los DD. HH. perpetuada, pero este tipo de relatos no suelen integrarse a la representación dominante en el cine. Un ejemplo representativo en este sentido se encuentra en el filme *Otra historia del mundo*, especialmente en la figura de Dan (Nicolás Córdito) hijo del coronel al mando en el pueblo ficticio de Mosquitos, el coronel Werner Valerio. Éste muestra desde el comienzo del filme una actitud displicente y rebelde frente a su padre, que luego se concretará en la relación amorosa que entabla con la hija menor de Striga, detenida por Valerio por revolucionario. Es éste además quien, hacia el final, ingresa al cuartel donde se encuentran prisioneros y finalmente los libera dando cuenta de una toma de conciencia y un alejamiento de los dispuesto por la institución castrense (Gargaglione, 2021b). También tenemos el antecedente del filme *Lamarca* (Rezende, 1994) que narra la historia del capitán Carlos Lamarca (Paulo Betti) desertor del ejército brasileño en dictadura, quien se convierte luego en uno de los líderes de la guerrilla al mando de la organización Vanguarda Popular

Revolucionaria (VPR). Capturado y asesinado en Bahía, el 17 de setiembre de 1971 se convirtió en un ícono de la resistencia y lucha contra la dictadura.

#### 8.4 La representación de la violencia

Por último, otro de los aspectos a analizar es la representación de la violencia ejercida por estas figuras. En los tres ejemplos analizados, así como en la mayoría de los films relevados, esta es visibilizada en el discurso fílmico lo que supone un dilema ético para los realizadores, como señalaba la famosa crítica realizada por Rivette al filme *Kapo* (Pontecorvo, 1960) y el tratamiento del horror como espectáculo:

cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma poco a poco parte de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser chocante? (Rivette, 1961)

El cineasta reflexiona aquí sobre un tratamiento estético que vuelve «tolerable» la imagen al espectador. En la actualidad, donde las imágenes de la violencia invaden las pantallas, es probable que su predicción se haya cumplido. Ahora bien, esto no supone que la violencia ejercida por los represores deba ser omitida, pero si es importante observar de qué modo está siendo representada: ¿Es simplemente una estrategia para apelar a la conmoción del espectador o apuesta a favorecer una reflexión? ¿Cómo se expone a los perpetradores de dichas acciones? El análisis específico de este aspecto en los films seleccionados permite señalar diferencias entre el tipo de violencia expuesta, así como el modo en el que los represores son representados.

En *La noche de 12 años* se expone fundamentalmente la violencia psicológica a la que fueron sometidos los protagonistas, aunque no se excluye la tortura física. No obstante, se apuesta por instalar un régimen de representación más sugerente que explícito mediante el uso de estrategias que contribuyen al enmascaramiento de los represores. No obstante, lo que se destaca en el discurso fílmico es la apuesta por presentar la tortura más allá de la violencia física, sino exponer el encierro, la incomunicación y la disposición de los cuerpos y mentes de los detenidos como parte del accionar represivo. Por otra parte, el filme *Operación México* opta por representar otra cara de la represión: el uso de la violencia psicológica o el chantaje con el fin de la disolución total

de la identidad social militante y aspectos que derivan de ella, la colaboración, delación o traición. Mas allá de estos aspectos, cabe señalar también que el filme expone otras modalidades de violencia ejercida por los represores, aunque nuevamente apela por sugerir más que mostrar, salvo en las escenas finales donde los perpetradores de ésta son expuestos y visibilizados en el relato.

En el caso del filme *Marighella* las escenas de violencia física constituyen gran parte de la trama y su nivel aumenta a medida que el relato avanza, adoptando un régimen de representación explícito, donde los ejecutores son visibilizados y expuestos en su crueldad. Sin ninguna señal que dé cuenta de un cuestionamiento o debilidad a la hora de actuar, tampoco de sus motivaciones ideológicas como si fueran parte de un engranaje bestial.

#### 8. 5 Los represores tienen género

Hay otro aspecto que me parece interesante destacar y es que el terrorismo de Estado en estos países fue ejecutado casi exclusivamente por hombres, lo que se refleja en la representación cinematográfica que ofrecen los films. Esto responde en primera instancia a que las fuerzas de seguridad que desplegaron el aparato represivo son instituciones fuertemente masculinizadas, aunque la incorporación de mujeres es un fenómeno que data de mediados del siglo XX.

En lo que respecta a las FFAA en Argentina la primera incorporación de mujeres a sus filas se dio en 1978, en el ámbito de la Policía Aeronáutica de la Fuerza Aérea, y durante los últimos años de la dictadura fueron incorporándose también en la Armada. Aunque la mayor apertura se inicia a finales de los 90, junto con la derogación del Servicio militar obligatorio. En Brasil, la Armada fue la pionera en el ingreso de mujeres con la creación del Cuerpo Auxiliar Femenino de la Reserva (CAFRM) en 1980 y el Cuerpo Femenino de la Reserva de la Aeronáutica (CFRA) en 1982, mientras que la incorporación al Ejército se da en 1992. Por último, durante la dictadura en Uruguay se incorporaron mujeres a la institución castrense en el ámbito de servicios generales y en la justicia militar.

En lo que respecta a la policía civil, la integración de mujeres data de mucho antes. En Brasil, por ejemplo, se crea un primer grupo de mujeres con atribuciones policiales en Sao Paulo durante 1955, fenómeno que se replicará en otros estados durante la década del 70 y se extenderá ya en el marco de la apertura democrática en todo el país. La integración de mujeres policías, identificadas

como PMFem, se dio en tareas mayoritariamente burocráticas o en aquellas que involucraban a niños, mujeres y ancianos (de Mattos, 2022). En Uruguay, la creación de la Policía femenina data de 1931, con unas pocas incorporaciones, y en 1966 se crea el Cuerpo de Policía Femenino dependiendo del jefe de Policía de Montevideo, que en 1968 comienza a formar parte de la dirección de los grupos de apoyo. Fundamentalmente, estas realizaban tareas investigativas en aquellos delitos en el que estuvieran involucradas mujeres o menores de edad. Finalmente, ya en el retorno de la democracia esta se convierte en la Comisaría de la Mujer y la Familia, en 1988 (Bentancor, 2009).

A pesar entonces de que el espacio ocupado por las mujeres en estas instituciones sea considerablemente menor al de los hombres, esto no significa que no hayan sido participes y ocupado un rol activo en la represión. En la mayoría de los casos, se suele ubicar a las mujeres en el ámbito de la colaboración, pero también existían aquellas que, integrando las fuerzas de seguridad, realizaban tareas administrativas, de seguridad y control en los centros de reclusión e incluso practicaban la tortura. En Argentina de hecho, hay 43 mujeres condenadas por crímenes de lesa humanidad, la mayoría por el delito de apropiación de menores, aunque recibieron menores penas que los hombres acusados. Las dos mujeres que mayor condena recibieron integraban la policía: María Eva Aebi<sup>3</sup> y Mirta Graciela Antón, alias La Cuca<sup>4</sup>. Esta última es la primera mujer de América latina condenada a cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad (Mariani, 2018).

No obstante, si pensamos en las representaciones que circulan en la sociedad es claro que este rol ha sido invisibilizado, no integrando aun un lugar en la memoria colectiva ni mucho menos en las representaciones artísticas o cinematográficas que abordan este pasado. Del conjunto de films que se incorporan en este trabajo, cabría mencionar únicamente la representación de estas mujeres en *Migas de pan*, en tanto personajes colectivos que ejercen la vigilancia en la cárcel de mujeres. En este sentido, aunque se escape al marco establecido para este trabajo, considero que resulta

---

<sup>3</sup> María Eva Aebi, ex sargenta primera, carcelera al centro clandestino de detención “La Casita” en la provincia de Santa Fe fue condenada a 25 años, como autora de los delitos de secuestro y tormentos, y partícipe necesaria del delito de aborto.

<sup>4</sup> Mirta Graciela Antón integró el cuerpo de policía y en 1974 ingresó al Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba (D2) que funcionaba como un centro clandestino de detención. En 2016 fue condenada a cadena perpetua por 16 hechos de privación ilegítima de la libertad; 21 hechos de imposición de tormentos, un homicidio doblemente calificado por alevosía; 11 homicidios doblemente calificados por alevosía y por el concurso de múltiples partícipes; 5 desapariciones forzadas agravadas por resultar la muerte de la víctima y 6 abusos deshonestos.

interesante esbozar algunas apreciaciones sobre el caso chileno, y en especial, sobre la figura de Ingrid Olderock<sup>5</sup>, exagente de la DINA.

El artículo de Llanos (2020) analiza precisamente las representaciones artísticas que de ella circularon explorando así el trabajo realizado en las obras teatrales *La mujer de los perros* (2017) de Eduardo Vega e *Irán 3730* (2019) de Patricia Artés. En el primer caso, la autora sostiene que la obra reproduce el imaginario que asocia la locura, falta de feminidad y sexualidad lésbica de la represora con su brutalidad despiadada a la hora de torturar. Por su parte, la puesta en escena de Artés, saca el foco de este aspecto al no visibilizar su figura en escena, realzando por su parte la lucha política de las ex militantes víctimas del centro clandestino La venda sexy.

A estas representaciones le podemos incorporar el cortometraje animado *Bestia* (2021) de Hugo Covarrubias. En él se expone nuevamente el cuerpo femenino no normativo y la sexualidad como parámetros vinculados a su aspecto criminal y monstruoso. Utilizando la técnica del *stop motion* logra abordar en profundidad el mundo psicológico de la protagonista con un relato que presenta, en clave alegórica, sus frustraciones, deseos y miedos, aunque se destaque la frialdad y maldad. Esto deriva justamente de la técnica utilizada, donde solo se utilizaron seis caras con sutiles variaciones en la expresión del rostro, lo que no aporta demasiados matices.

Independientemente de la forma en que se aborde esta representación, lo novedoso de estas producciones artísticas es apostar a dar visibilidad al rol de la mujer en la represión, figuras que como hemos visto no integran aun los relatos dominantes del pasado reciente en el Cono Sur. Ahora bien, para poder deconstruir la imagen abyecta o bestial de estas mujeres sería necesario profundizar en el estudio del contexto y de su posición en los organismos represivos, de lo que tampoco tenemos mucho conocimiento. Porque incluso, dentro del estereotipo de mujer sensible y maternal — la Cuca torturaba estando embarazada— las mujeres asumen un rol activo. Es por tanto este aspecto una de las posibles líneas de investigación que se abren a partir de este trabajo.

---

<sup>5</sup> Integrante de la primera generación de mujeres en la policía Nacional, estuvo a cargo de la Escuela femenina Las Rocas de Santo Domingo, primera brigada de agentes de seguridad, y participó en la tortura perpetuada en el centro clandestino de detención conocido como la Venda Sexy. Adquirió cierta notoriedad pública tras sufrir un atentado en 1981, por lo que fue una de las primeras imágenes televisivas de una represora.

## 8. 6 Consideraciones finales

A partir del análisis desarrollado, y a modo de síntesis, podemos indicar que existen recurrencias en los diferentes films respecto a la representación de los represores. En todos los casos, su punto de vista no es el privilegiado en el relato por lo que el posicionamiento que el discurso fílmico promueve favorece la identificación del espectador con quiénes se enfrentan a ellos. Estos aparecen representados tanto en el ambiente represivo que rodea el relato como también se incluyen dentro de la categoría de personajes, destacándose alguno de ellos en un rol antagónico. Son personajes más bien planos, sin demasiado acercamiento a su profundidad psicológica y aparecen en aspectos relacionados exclusivamente con su función dentro del aparato represivo. En general, se eluden las referencias a los referentes históricos, con la excepción del filme *Operación México* siendo uno de los aspectos relevantes de este. Por último, en todos los casos la violencia perpetuada por estos actores es expuesta en pantalla, pero se adoptan regímenes de representación diversos que visibilizan con mayor atención a estos sujetos o bien enmascaran a los responsables poniendo el énfasis en el padecimiento de las víctimas. Asimismo, existe una diversidad en relación a las diferentes modalidades represivas utilizadas. Se percibe también la masculinidad como condición dominante de los represores, invisibilizando el rol de las mujeres en el aparato represivo.

En cuanto a las diferencias, observamos también que existe una variedad en relación a la adscripción institucional, destacándose en el caso del filme *La noche de 12 años* un predominio de lo militar y en *Marighella* mayor presencia de represores civiles. Por su parte, es *Operación México* la que presenta diversidad en el tratamiento de este aspecto, así como en las jerarquías representadas.

Por último, destacar que todos los esfuerzos por «humanizar» a los personajes fracasan en distintos sentidos. O bien porque la humanización termina redundando en arquetipos ya establecidos o bien porque generan interpretaciones que absuelven de culpa a los represores. Esto es, quizás, lo más significativo que nos muestran estos films y que dice mucho más del presente que del pasado que representan.

Una de las principales dificultades que debieron atravesar las sociedades posdictatoriales ha sido lidiar con la categoría de los represores, desde el modo en que se los debía —y aun debe— juzgar hasta cómo abordar sus testimonios, sus voces y sus representaciones. Las dificultades que

conlleva entonces la humanización de estos personajes en la ficción es reflejo de lo dificultoso que ha resultado para la sociedad hacer efectivo ese «giro hacia el sujeto» (Adorno, 2009) que se mencionaba al inicio de este trabajo: no solo conocer que es lo que convierte a un ser humano en un represor sino entender que esos actos de violencia son parte de lo humano. Es quizás tiempo de aceptar que el fascismo está instalado entre nosotros y que nos debemos un debate profundo sobre la violencia del Estado, sobre el rol de las FFAA en democracia y sobre el lugar de la represión como mecanismo de control.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarão Reis, D (2000) *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Zahar
- Aarão Reis, D (2014) *Ditadura e democracia no Brasil*. Zahar.
- Abreu, N. Marcius, A. y Suppia, L. (orgs.) (2018) *Golpe de Vista. Cinema e ditadura militar na américa do sul*. Alameda Editorial.
- Acevedo Kanopa, A. (21 de setiembre de 2018) «Con Álvaro Brechner, director de La noche de 12 años: “El cine no es un ajuste de cuentas”» *La diaria*. (Uruguay) Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/9/con-alvaro-brechner-director-de-la-noche-de-12-anos-el-cine-no-es-ajuste-de-cuentas/> Sitio recuperado el 30/3/2021
- Achugar, M
- (1999) “Construcción de la memoria: Análisis de la confesión de un represor” *Discurso y sociedad*. Vol. 1 (4) pp. 7-33.
- (2008) *What we remember: the construction of memory in military discourse*. John Benjamins Publishing Company
- Adorno, T. (2009) *Critica de la cultura y sociedad*. Akal
- Agüero, F. y Hershberg, E. (Dir.) (2005). *Memorias militares sobre la represión del Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Siglo XXI.
- Aguiar, M. (2008) «A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso Companheiro?» Tesis (PhD) -Universidade Estadual Paulista, Facultad de Ciencias y Letras de Assis, 2008. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11449/103183>
- Águila, G.
- (2016) “Modalidades, dispositivos y circuitos represivos a escala local/regional: Rosario 1975-1983” En: Águila, G, Garaño, S y Scatizza, P. (coord). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Pp. 341-366
- (Dir.) (2018) *Territorio Ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)*. Rosario: Museo de la Memoria
- Aguilera, C y Jara, D. (eds.) (2017) *Pasados inquietos: Los desafíos de la memoria pública de los perpetradores de violaciones de DD.HH. y crímenes de lesa humanidad en Argentina y Alemania*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.

- Allier Montaño, E. (2010) *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Trilce.
- Almeida, R. (2009) «As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de *A história oficial e Pra frente, Brasil*.» *Baleia na Rede*, v. 1, n. 6, ano VI. Disponible en: [https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2\\_As\\_ditaduras\\_no\\_cinema.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2_As_ditaduras_no_cinema.pdf)
- 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), PP. 159-169. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4054>
- Amado, A. (2009) *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.
- Arendt, H. (2015) [1963]. *Eichmann en Jerusalén*. Traducción de Carlos Ribalta. Penguin Random House.
- Arteaga, L. (28 de noviembre 2016). El problema de las moralejas. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/5674-el-problema-de-las-moralejas>
- Azcona, M. et. al. (2013) «Precisiones metodológicas sobre la unidad de análisis y la unidad de observación, Aplicación a la investigación en psicología» *Instituto de Investigaciones en Psicología (IniPsi)*, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata.
- Bahamondes, P. (2019, 19 de agosto). Wagner Moura: "Patricio Guzmán es un gigante del cine latinoamericano. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2019/08/19/wagner-moura-sanfic/>
- Barbosa dos Santos, F. (2020) *Historia de la ola progresista en Sudamérica (1998-2016)*. CEDLA
- Batschke, N. (1 noviembre 2021) «Wagner Moura: Vivir en el Brasil de Bolsonaro “es un acto revolucionario”» Swissinfo. [https://www.swissinfo.ch/spa/wagner-moura\\_wagner-moura--vivir-en-el-brasil-de-bolsonaro--es-un-acto-revolucionario-/47075238](https://www.swissinfo.ch/spa/wagner-moura_wagner-moura--vivir-en-el-brasil-de-bolsonaro--es-un-acto-revolucionario-/47075238)
- Benjamin, W. [1940] (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Ítaca.
- Bentancor, F., Leal, R., & Martins, V. et. Al. (2009) «La Mujer en el Instituto Policial» Monografía. Escuela Nacional de Policía. Montevideo, Uruguay. Disponible en: [https://www.gub.uy/ministerio-defensa-nacional/sites/ministerio-defensa-nacional/files/2022-03/Monografia\\_La\\_Mujer\\_en\\_el\\_Instituto\\_Policial\\_opt.pdf](https://www.gub.uy/ministerio-defensa-nacional/sites/ministerio-defensa-nacional/files/2022-03/Monografia_La_Mujer_en_el_Instituto_Policial_opt.pdf)
- Bernades, H. (27 de setiembre 2018). Una historia que debía ser contada. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/144699-una-historia-que-debia-ser-contada>

- Bielsa, R. (2014) *Tucho: La Operación México o lo irrevocable de la pasión*. Edhasa.
- Bivona, K. R. (2019). *Transitional Justice in Post-Dictatorship South American Film* (Tesis doctoral). Universidad de Los Ángeles. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/14w6n4c>
- Borón, A. (1991) *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Imago Mundi
- Brasil. (1979, agosto 28) Ley n.º 6683: concede amnistía y da otras disposiciones. Recuperado de: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6683.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm)
- Bremermann, E. (20 de setiembre 2018) La noche de los 12 años: un ensayo claustrofóbico sobre los límites físicos y mentales del ser humano. *El observador*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/la-noche-de-los-12-anos-un-ensayo-sobre-los-limites-fisicos-y-mentales-del-ser-humano-2018919184558>
- Bruschtein, Luis. (6 de diciembre de 1998) «Atrapaba los fantasmas antes que ellos me atraparan a mí.» *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-06/pag16.htm>
- Broquetas, M. (2006) «Liberalización económica, dictadura y resistencia (1966-1985)» En: Frega, A. (et. all.) *Historia del Uruguay en el Siglo XX (1890-2005)* UDELAR. pp. 107-138.
- Bueno, M. y Foglia, G. (2015) «Cine y representación: las dictaduras de Brasil y Argentina» *Revista Iberoamericana*. Vol LXXXI nº251. Pp. 449-463
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Burucúa, C. (2013) «La historia argentina va a los Oscar. Los discursos históricos premiados por Hollywood» En: Marafioti, Roberto. (ed.) *Signos en el tiempo: cine, historia y discurso*. (pp. 57-66) Biblos.
- Caetano, G. (director) (2016) *Uruguay: En busca del desarrollo entre al autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930-2010*. Editorial Planeta.
- Caetano, G. y Rilla, J. (2005) *Breve historia de la dictadura*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Caetano, M. (1 de noviembre 2021). Marighella. *Revista de cinema*. <https://revistadecinema.com.br/2021/11/marighella-2/>
- Calveiro, P. (2004) *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Ed. Colihue
- Cámara, M. (2019) «Imágenes en transición. Cine, vídeo e instituciones» En: Veliz, M. (comp.) *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Prometeo libros. Pp. 89-103.

- Casetti, F. (1994) *Teorías del cine*. Cátedra.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991) *¿Cómo analizar un film?* Paidós.
- Chartier, R. (2001) *Escribir las prácticas: Foucault, de Certau, Marin*. Manantial
- Chico Science y Nação Zumbi (1994). Monólogo Ao Pé Do Ouvido [Canción]. En *Da lama ao caos*.
- Ciampagna, L. (2017). «Aparecidos de Paco Cabezas: Construcciones narrativas en la generación de la posdictadura.» *Jornaler@s*, 3(3), [144-153].
- Costa, J. (23 de noviembre 2018). En carne propia. *El país* (España). [https://elpais.com/cultura/2018/11/21/actualidad/1542838027\\_277453.html](https://elpais.com/cultura/2018/11/21/actualidad/1542838027_277453.html)
- Courtoisie, R. (2008) «El cine uruguayo contemporáneo, Desde El lugar del humo hasta Whisky: Crónica de un nacimiento anunciado» *Revista Nuestra América*. N°6. Pp. 179-183.
- Crenzel, E. (2015) «Hacia una historia de la memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina» En: Allier Montaño, E. y Crenzel, E. (coord.) *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y memoria política*. (pp. 35-62) Bonilla Artigas Editores.
- Daicich, O. (2015) *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.
- D Araujo, M., Soares, G. y Castro, C. (Org.) (1994) *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Relume-Dumará.
- Dalton, S. (15 de febrero de 2019). ‘Marighella’: Film Review. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/marighella-review-1187147/>
- De Souza Santos, M. (2009) «A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo» Tesis de Maestría. Universidad de Brasilia. Disponible en: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4319/1/2009\\_MarciaSouzaSantos.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4319/1/2009_MarciaSouzaSantos.pdf)
- de Mattos Pimenta, M. et al. (2022) «Mujeres en las policías militares brasileñas» *Sociología del Trabajo*, 101, pp. 301-314.
- Demasi, C. (2004). «Un repaso a la teoría de los dos demonios» En Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (comp.). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Trilce. pp. 67-74
- Del Río, A. (2014) «Dictadura, Democracia y Justicia Transicional en Brasil: Trayectoria y Legados del Supremo Tribunal Federal» *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, vol.57, n°4, 1169-1201.

Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/dados/v57n4/0011-5258-dados-57-04-1169.pdf>

Dos Santos Ferreira, R. (2019) «Das páginas dos jornais para as telas: a representação do esquadrão da morte no cinema brasileiro da década de 1970» en: Pereira, D. (org.) *Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 2*. Atena editora. Pp. 248- 258.

Dufuur, L.

(2014) «El cine uruguayo y su aspecto (in)visible» *Toma Uno*, (3), 49-58.

(2018) Anotaciones sobre los filmes desarrollados en el proceso cívico- militar uruguayo (1973-1984) En: Abreu, N. Marcius, A. y Suppia, L. (orgs.) *Golpe de Vista. Cinema e ditadura militar na américa do sul*. Alameda Editorial.

Eduardo, C., Valente, E. y Vieira, J. L (2011) «Cinema Brasileiro, anos 2000. 10 questões.» Centro cultural Banco do Brasil.

Fassoni, O. (15 de Noviembre de 1980) «Embrafilme, desleixo com seu próprio investimento.» *Folha de S. Paulo*.

Feld, C. y Sities Mor, J. (comp.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.

Feld, C y Salvi, V. (eds.) (2019) *Las voces de la represión: Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Miño y Dávila editores.

Feld, C. y Salvi, V. (coord.) (2020) «La construcción social de la figura del perpetrador: Procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales» *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 15. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/index>

Ferreira Leite, Sidney. (2005) *Cinema Brasileiro Das origens à Retomada*. Ed. Fundação Percecu Abramo.

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

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

Fierro, J. (15 de mayo de 2020). «¿Otra película sobre la dictadura?» *Brecha*. Disponible en: <https://brecha.com.uy/otra-pelicula-sobre-la-dictadura/>

Franco, M. «La última dictadura argentina en el centro de los debates y las tensiones historiográficas recientes.» *Tempo e Argumento, Florianópolis*, v. 10, n. 23, p. 138 - 166, Jan. /mar. 2018.

García, L. (2018) *La comunidad en montaje: imaginación política y postdictadura*. Prometeo libros.

- García Pascual, C. (2019) «Formas de pensar lo impensable. Los perpetradores del mal extremo» En: Ferrer, A. y Sánchez Biosca, V. (Dir.) (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos, conceptos*. Ediciones Bellaterra. Pp 71-91.
- Gargaglione, F. (2021) «La superficialidad del mal: análisis de la representación de los militares en el cine uruguayo de ficción (2007-2018)» Trabajo final de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Información y Comunicación.
- Gargaglione Turk, F. (2021) b «¿Monstruosos o disciplinados?: la representación de los militares en *Matar a todos y Otra historia del mundo*.» EN: *Encuentros Uruguayos*, vol. XIV, no.2, pp.32 - 48.
- Gonzaguinha (1981). *Pequena Memória Para Um Tempo Sem Memória* [Canción]. En *A viagem de Gonzagão e Gonzaguinha*.
- González, F. (2019) *Fantasmal: Inventario crítico del cine argentino de 1897 a la actualidad*. Colihue.
- Halbwachs, M. (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Hall, S.  
(2010) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envion editores.  
(1980). “Codificar/Decodificar”. en *Culture, Media y Lenguaje*. London: Hutchinson.
- Harvey, D. (11 de febrero 2019). Palm Springs Review: ‘A Twelve-Year Night’. *Variety*.  
<https://variety.com/2019/film/reviews/a-twelve-year-night-review-1203110290/>
- Huntington, S (1985) «La mentalidad militar: El realismo conservador de la ética de los militares profesionales» en: Bañón, J.; Olmeda, A. *La Institución militar en el estado contemporáneo*. Alianza Ed. Pp 185-207.
- Ibáñez, M. N., (2012). «El ojo que espía por las grietas del pasado. Una aproximación al estudio sobre el tratamiento de la memoria y la historia recientes en el cine argentino (1983-2009).» *Passagens*. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, 4(3), 384-400.
- Jakubowicz, E. y Radetich, L. *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI editores.
- Jodelet, D. (1986). «La representación social: fenómenos, conceptos y teoría» En: Moscovici, S. (Ed.) *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*. Paidós. pp. 469-494
- Jhonson, Randal. “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990” *Revista USP*. nº 19. set./out./nov.

1993, pp. 31-49.

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

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

Leal Buitrago, F. (2003) «La doctrina de seguridad nacional: materialización de la guerra fría en América del Sur». *Revista de Estudios Sociales*, 15. Pp. 74-87.

Leme, C. (2013) *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. Editora Unesp

Levi, P. [1986] (1989). *Los hundidos y los salvados*. Muchnik Editores.

Ley Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. (1979). Lei da Anistia. Diário Oficial da União. [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/16683compilada.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/16683compilada.htm)

Ley Nº 15.848, de 22 de diciembre de 1986. Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Diario Oficial. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986>

Lino, C. (1 de agosto de 2021). Marighella e os dois lados do cinema. *Pressenza*. <https://www.pressenza.com/pt-pt/2021/08/marighella-e-os-dois-lados-do-cinema/>

Liponetzky, T. y Triquell, X. (comp). (2018) *Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes

Llanos, Bernardita. (2020) «Cara y cuerpo del horror: representaciones de Ingrid Olderock» *Kamchatka*. Revista de análisis cultural, 16. Pp. 431-445.

Longoni, A. (2007) *Traidores: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Ed. Norma.

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

López, F. (17 de noviembre 2016). Operación México: Amor, lealtad y militancia. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/amor-lealtad-y-militancia-nid1956859/>

López Delacruz, S. (2022.). *Violencia institucional y dictadura cívico-militar: análisis sociosemiótico del*

*discurso en el cine uruguayo de ficción (2007-2020)*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Información y Comunicación.

Maggi, J. (2003, 16 de diciembre). Con el recuerdo de Galtieri. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-29359-2003-12-16.html>

Magalhães, M. (2012) *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. Companhia das Letras.

Manzano, V. (2009) Garage olimpo o como proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa) en: Feld y Stites More. (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós. pp. 155- 180.

Marchesi, A. y Markarian, V. «Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay» *Historia y problemas del siglo XX*. Año 3, V. 3, 2012. Pp 213- 242.

Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (comp.). (2004) *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Trilce.

Mariani, A. (2018) *La cuca: Mirta Graciela Antón, la única mujer sentenciada a cadena perpetua por delitos de lesa humanidad*. Aguilar.

Marson Izar, Melina. (2009) *Cinema e Políticas de Estado: da Embrfilme a Ancine*. Escrituras Editora.

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

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

Moguillansky, M. (2016) *Cines del Sur: La integración cinematográfica entre los países del Mercosur*. Imago Mundi

Monteiro, L. (31 de octubre 2021). 'Marighella' traz retrato menos branco da luta contra a ditadura militar. *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/marighella-traz-retrato-menos-branco-da-luta-contra-a-ditadura-militar.shtml>

Monteiro, Y. (2021) «A recepção do filme “Marighella” nas redes virtuais: disputas de narrativas sobre a ditadura civil-militar» ANPHU- BRASIL 31° *Simpósio Nacional de História*. Rio de Janeiro, RJ. Disponible em: [https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1627589983\\_ARQUIVO\\_d091e842a4fedec55b591327fbbd01c7.pdf](https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1627589983_ARQUIVO_d091e842a4fedec55b591327fbbd01c7.pdf)

Montero, J. (2015) «Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales» En: Bolufer,

- M. Gomis, J. M. Hernández, T. (eds.) (2015) *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*. Instituto Fernando el católico.
- Morettin, E y Napolitano, M. (orgs.) (2018) *O cinema e as ditaduras militares: contexto, memórias e representações audiovisuais*. Editora Intermeios
- Morettin, E., Napolitano, M. y Seliprandy, F. (2021) «El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007)». *Papeles del CEIC*, vol. 2021/2, papel 252, 1-18.
- Napolitano, M. (2015). «Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro.» *Antítesis*, 8(15), 115-139.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nora, P. (1984) *Les Lieux de Mémoire*. Gallimard. Traducción de Fernando Jumar.
- O'Donnell, G. (1985) «Las tensiones en el Estado burocrático autoritario y la cuestión de la democracia» en: Collier, D. (comp.) *El nuevo autoritarismo en América Latina*. Fondo de cultura económica. Pp. 289-321.
- Olivera, J. (14 de setiembre 2019). Marighella, na zona cinzenta entre cortes, problemas na Ancine e censura sob Bolsonaro. *El País*. [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/12/cultura/1568322222\\_654952.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/12/cultura/1568322222_654952.html)
- Parfentieff de Noronha, D. (2015) «Cine, memoria y nación: una mirada sobre las representaciones de la dictadura civil-militar en Brasil» *Redes*. N° 12. Pp. 329-334
- Peris, J. (2008). «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo» *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 40. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>
- Pinheiro Pereira, W. (2014) «O cinema político na ditadura militar brasileira: as representações dos “anos de chumbo” no filme Pra Frente, Brasil (1982)» *Revista Maracanan* n.11, diciembre 2014, p. 24-40.
- Plantinga, C. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pollack, M. (1989) «Memoria, olvido, silencio» Texto publicado originalmente en portugués en la *Revista Estudos Históricos*, 3, 3-15. Traducción de Renata Oliveira.
- Presidencia de la República. Decreto N° 305/003 de 2003. *Reglamento general del servicio n.º 21 del Ejército nacional*. 29/07/2003. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/305-2003/1>

- Ranalletti, M. (1999) «La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989» *Film-Historia*, Vol. IX, No.1. pp. 3-15
- Raggio, S. (2009) «La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico.» En: Feld y Stites Mor. (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós. Pp. 45-76.
- Rico, F. (2005) *Como nos domina la clase gobernante: Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay (1985-2005)*. Trilce.
- Richard, N. (2008) «La problemática de la memoria en el Chile de la posdictadura» En: Rico, Álvaro. (comp.) *Historia reciente: historia en discusión*. Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Pp. 61-70.
- Rivette, J. (1961) «De l'abjection», *Cahiers du cinema*, n° 120, pp. 54-55. En: De Baecque, A. (comp) (2005) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós
- Romney, J. (15 de febrero 2019). 'Marighella': Berlin Review. *Screendaily*. <https://www.screendaily.com/reviews/marighella-berlin-review/5137027.article>
- Rosencof, M. y Fernandez Huidobro, E. [1987] (2019) *Memorias del Calabozo*. Banda Oriental.
- Rosenstone, R. (1997) *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel.
- Ruffinelli, J. (2015) *Para verte mejor: El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Trilce.
- Sá Neto, A. A. F. «Cinema e política no Brasil contemporâneo» *V! RUS*, n.º 13, 2016. Disponible en: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus13/?sec=5&item=x&lang=pt%3E>
- Sala, Jorge. (2016). «Del absurdo al realismo testimonial: políticas de la memoria durante la posdictadura argentina en la reescritura cinematográfica de El señor Galíndez.» *Anagnórisis*. Revista de investigación teatral, (13),
- Salvi, V  
(2012) *De vencedores a víctimas: Memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina*. Biblos.
- (2016) «Los represores como objeto de estudio. Obstáculos, problemas y dificultades para su investigación en Argentina.» Cuadernos del IDES, 32. Pp. 22-41.
- (2019) «Los dichos de Eduardo “Tucu” Constanzo y la construcción de la verdad» En: Feld, C. y Salvi,

V. (ed) *Las voces de la represión: Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Miño y Dávila editores. Pp. 241-261.

Seliprandy, F. (2015) *A Luta Armada No Cinema. Ficcao, documentário, memoria*. Intermeios.

Sendrós, P. (17 de noviembre 2016). Inusual visión de una página negra del país. *Ámbito*. <https://www.ambito.com/edicion-impresa/inusual-vision-una-pagina-negra-del-pais-n3962735>

Scholz, P.

(13 de abril de 2016) «“Kóblic”: Sobre antihéroes y tumbas» *Clarín*. 13/4/2016. Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Koblic-antiheroes-tumbas\\_0\\_VJ54MCPy-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Koblic-antiheroes-tumbas_0_VJ54MCPy-.html)

(17 de noviembre de 2016). "Operación México": Un thriller político distinto y atrapante. *Clarín*. [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/operacion-mexico-thriller-distinto-atrapante\\_0\\_Sk6Se5i-x.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/operacion-mexico-thriller-distinto-atrapante_0_Sk6Se5i-x.html)

(26 de setiembre 2018). Crítica de "La noche de 12 años": Para nosotros, la resistencia. *Clarín*. [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-noche-12-anos\\_0\\_XCGAI2twR.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-noche-12-anos_0_XCGAI2twR.html)

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

Strauss, S. (2017) « Studying Perpetrators: A Reflection» *Journal of Perpetrator Research* 1.1. Pp 28–38

Tadeo Fuica, B. (2016) «¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos» *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/5357>

Triquell, X. (2006) «Proyectar la Historia: Testimonio, denuncia y Memoria en el cine argentino posdictadura» *DeSignis*. N° 10. 2006. Pp. 167-178.

Turibio, T. (2002) «A batalha pelo nome: a campanha das novas direitas contra Marighella, de Wagner Moura» *ArtCultura*, 24 (45), 218–236 Disponible en: <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n45-2022-68285>

Uruguay. (1986, diciembre 31). Ley n.º 15848: Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/>

Van Leeuwen, T. (1996) «The representation of social actors» En: Caldas Coulthard, C.R.and Coulthard, M. (eds) *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. Routledge.

Vázquez Prieto, P. (27 de septiembre 2018). La noche de 12 años: acertado retrato del cautiverio. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-noche-12-anos-acertado-retrato-del->

[nid2175866/](#)

- Veliz, M. (comp.) (2019) *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Prometeo libros.
- Venturini, A. (16 de noviembre 2016). Review: Operación México, Un Pacto de Amor. *Altapeli*.  
<https://altapeli.com/critica/review-operacion-mexico-un-pacto-de-amor/>
- Viz Quadrat, S. (2015) «Historia y memoria de la violencia política del Brasil dictatorial» En: Allier Montaño y Crenzel, E. (coord.) *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y memoria política*. (pp.123- 148) Bonilla Artigas Editores.
- Weissberg, J. (19 de febrero 2019). ‘Marighella’ Review. *Variety*.  
<https://variety.com/2019/film/reviews/marighella-review-1203142588/>
- Wechsler, W. (2020) «Cambiar las políticas de memoria.» *Aletheia*, 10 (20), e052.  
En Memoria Académica. Disponible en:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11995/pr.11995.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11995/pr.11995.pdf)
- Zylberman, L. (2020) «Los victimarios en el cine documental. una posible taxonomía» *Kamchatka*, n°15.  
Pp. 161-192.
- S/ A (2016, 16 de noviembre). Para conocer el corazón de la militancia. *Página 12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/3286-para-conocer-el-corazon-de-la-militancia>

## FILMOGRAFÍA

### Argentina

- Agüero, P. (director). (2015). *Eva no duerme* [Película]. Argentina: JBA Productions; Haddock Films; Tornasol Films; Canana Films; Rohfilm.
- Ardito, E., & Molina, V. (Directores). (2017). *Sinfonía para Ana* [Película]. Argentina: Virna y Ernesto.
- Aristarain, A. (director). (2004). *Roma* [Película]. Argentina: Tesela Producciones Cinematográficas; Aristarain P.C.; Estudios Flomenbaum Abogados.
- Ávila, B. (Director). (2012). *Infancia clandestina* [Película]. Argentina: Habitación 1520 Producciones; Antártida; Historias Cinematográficas; Ibermedia; Academia de Filmes; RTVE; INCAA; Ancine; RTA School of Media - Ryerson University.
- Azulino, C. (director). (2014). *El día fuera del tiempo* [Película]. Argentina: Magnetuc SRL; INCAA; Mandragora SRL; Cooperativa de Trabajo Felei.
- Baldana, J. (director). (2015). *Los del suelo* [Película]. Argentina: JA! Films.
- Bechini, L. (director). (2016). *Operación México: Un Pacto de Amor* [Película]. Aleph Media, Corbelli Producciones, Inserere.
- Bechis, M. (director). (1999). *Garage Olimpo* [Película]. Argentina: Classic; Nisarga; Primer Plano Film Group; Paradis Films; RAI Radiotelevisione italiana; Tele+; Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC).
- Bechis, S. (director). (2005). *Figli / Hijos* [Película]. Italia/Argentina: Storie S.r.l.; Cecchi Gori Group Fin.Ma. Vi; Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC).
- Bellotti, S. (director). (2004). *La vida por Perón* [Película]. Argentina: Cinema Digital.
- Borensztein, S. (director). (2016). *Koblic* [Película]. Argentina: Pampa Films; Gloriamundi Producciones; Telefé; DirecTV; P&P Endemol Argentina; Atresmedia Cine; Palermo Films; INCAA.

- Brieva, D., & Vallina, G. (directores). (2007). *Más que un hombre* [Película]. Argentina: INCAA; San Luis Cine.
- Bustamante, D. (director). (2009). *\*Andrés no quiere dormir la siesta\** [Película]. Argentina: El Ansia Producciones; San Luis Cine.
- Cabezas, P. (director). (2007). *Aparecidos* [Película]. Argentina/España: Morena Films.
- Caetano, A. (Director). (2006). *Crónica de una fuga* [Película]. Argentina: 20th Century Fox Argentina; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); K&S Films.
- Campanella, J. (director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Película]. Argentina/España: 100 Bares; Tornasol Films; Haddock Films; Telefé; RTVE; Canal+ España.
- Capelli, N. (director). (2010). *Matar a Videla* [Película]. Argentina: CreandoCine (CC); Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Cedrón, L. (director). (2008). *Cordero de Dios* [Película]. Argentina: Goa Films; Les Films d'Ici; Lita Stantic Producciones.
- Corsini, D. (director). (2015). *Pasaje de vida* [Película]. Argentina: Cineworld; Hazlotu.
- Desanzo, J. C. (director). (1984). *En retirada* [Película]. Argentina: HL y Asociados.
- Filipelli, R. (director). (2010). *Secuestro y muerte* [Película]. Argentina: Universidad del Cine; INCAA.
- Garay, R. L. (director). (2003). *La loma* [Película]. Argentina: TF20 Producciones.
- Gil Lavedra, N. (director). (2012). *Verdades verdaderas, la vida de Estela* [Película]. Argentina: Aleph Media.
- Hampton, C. (director). (2003). *Imagining Argentina* [Película]. España/Inglaterra/Argentina: Myriad Pictures, Green Moon Productions, Mike's Movies.
- Incerti, S. (director). (2008). *Cómplices del silencio* [Película]. Argentina/Italia/España: Surf Film; INCAA.
- Jury, Z. (director). (2009). *El piano mudo. Las manos que rompieron al poder* [Película]. Argentina: INCAA.

Kuhn, R. (director). (1969). *El Señor Galíndez* [Película]. Argentina: Rodolfo Kuhn P.C.

Laplace, V., & Fernández, D. (directores). (2014). *Puerta de hierro / El exilio de Perón* [Película]. Argentina: Valga S.R.L; Zarlek Producciones.

Lerman, D. (director). (2010). *La mirada invisible* [Película]. Argentina/España/Francia: Campo Cine; Agat Films; Imval Madrid; MMM Film Zimmermann & Co; Factor RH Producciones.

Lepori, E. (director). (2008). *El verde oscuro* [Película]. Argentina: TripArtista productora.

Lipszyc, D. (director). (2009). *Adopción* [Película]. Argentina: INCAA; Zuccotti Films.

Martínez, C. (director). (2013). *Condenados* [Película]. Argentina: EstudioA Cine; Cinema Digital; Fomenta Televisión Digital Abierta (TDA).

Martínez, C. (director). (2019). *Pájaros rojos* [Película]. Argentina: EstudioA Cine.

Matto, M. (Director). (2008). *Haroldo Conti, Homo Viator* [Película]. Argentina: INCAA; Centro Cultural Caras y Caretas.

Meneghelli, E. (director). (2018). *Ruleta rusa* [Película]. Argentina: Paradise Films & Content.

Meta, N. (director). (2014). *Muerte en Buenos Aires* [Película]. Argentina: Utópica Group; Picnic Producciones.

Naishtat, B. (director). (2018). *Rojo* [Película]. Argentina: Ecce Films; Bord Cadre Films; Desvia Produções; Pucara Cine; Sutor Kolonko; INCAA.

Olivera, H. (director). (1986). *La noche de los lápices* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina S.A.

Perrone, R. (director). (2018). *Expiación* [Película]. Argentina: Las Ganas Que Te Deseo, Trivial Media, Películas Anti Autor

Puenzo, L. (director). (1985). *La historia oficial* [Película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania

Salinas, A. (director). (2018). *Deja la luz prendida* [Película]. Argentina: Cristina Agüero; Cooperativa de Trabajo Voz e Imagen del Sur.

Schapces, M. (director). (2006). *La velocidad funda el olvido* [Película]. Argentina/España: Kaos Coop.

Schmucler, S. (director). (2012). *La sombra azul* [Película]. Argentina: Quimera Films

Solomonoff, J. (director). (2004). *Hermanas* [Película]. Argentina: Patagonik Film Group.

Stantic, L. (directora). (1993). *Un muro de silencio* [Película]. Argentina: Lita Stantic – Aleph Producciones (Buenos Aires); Instituto Mexicano de Cinematografía (México DF); Channel 4 (Londres).

Testa, A., & Márquez, F. (directores). (2016). *La larga noche de Francisco Sanctis* [Película]. Argentina: Pensar con las Manos.

Torre, J. (director). (2015). *El almuerzo* [Película]. Argentina: Arco Libre; Offline; Aleph Cine.

Yotich, P. (director). (2011). *El abismo... todavía estamos* [Película]. Argentina: Che contenidos; INCAA.

## **Brasil**

Aguiar, T. (directora). (2009). *Topografia De Um Desnudo* [Película]. Tao Produções.

Amaral, T. (Directora). (2011). *Hoje* [Película]. Brasil: Tangerina Entretenimento, HBO Latin America Originals, Primo Filmes.

Amaral, T. (Directora). (2016). *Trago Comigo* [Película]. Brasil: Tangerina Entretenimento.

Barreto, B. (Director). (1997). *O Que É Isso, Companheiro?* [Película]. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas.

Batista de Andrade, J. (Director). (2006). *Veías y vinhos* [Película]. Brasil: Oeste filmes.

Bianchi, S. (Director). (2013). *Jogo das Decapitações* [Película]. Brasil: Pandora filmes.

Buarque de Holanda, L. (Director). (2003). *Casseta y Planeta – A taca do mundo e nossa* [Película]. Brasil: Conspiração Filmes.

Castro, F. (Directora). (2018). *Deslembro* [Película]. Brasil: Videofilmes, Globo Filmes, Les Films du Poisson.

Camurati, C. (Directora). (1995). *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* [Película]. Brasil: Elimar Produções Artísticas Ltda.

de la Texera, D. (director). (2006). *Meteoro* [Película]. Barlovento, Cinelândia Brasil Produções, Cinelândia Produções.

Duque, R. (Director). (2004). *Araguaya - A Conspiração do Silêncio* [Película]. Brasil: Ronaldo Duque y Associados.

Farias, R. (Director). (1982). *Para Frente Brasil* [Película]. Brasil: Embrafilme.

Filho, D. (Director). (2004). *A dona da história* [Película]. Brasil: Globo Filmes, Lereby Produções.

Foglio, R., & Rewald, R. (Diretores). (2007). *Corpo* [Película]. Brasil: Confeitaira de Cinema; Glaz Entretenimento.

Fraga, O. (Director). (1980). *E agora José? Tortura do sexo* [Película]. Brasil: DACAR Produções Cinematográficas.

Gardenberg, M. (directora). (2004). *Benjamin* [Película]. Brasil: Dueto Filmes, Estúdios Mega, Natasha Filmes.

Giorgetti, U. (Director). (2012). *Cara ou Coroa* [Película]. Brasil: Espaço films; Vinny films.

Hamburger, C. (Director). (2006). *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* [Película]. Brasil: Lereby Produções, Gullane Filmes, Globo Filmes, Miravista Pictures.

Lacerda, H. (Director). (2013). *Tatuagem* [Película]. Brasil: Rec Produtores Associados Ltd

Lima Jr., W. (Director). (2008). *Os Desafinados* [Película]. Globo Filmes, Ravina Filmes, Urca Filmes.

Marques, C., & Hughes, M. (Diretores). (2013). *Depois da Chuva* [Película]. Brasil: Coisadecinema.

Moura, W. (director). (2019). *Marighella* [Película]. O2 Filmes, Globo Filmes.

Murat, L. (Directora). (2004). *Quase dois irmãos* [Película]. Brasil: Taiga Filmes, Ceneca Producciones, TS Productions.

Murat, L. (Directora). (2012). *A memória que me contam* [Película]. Brasil: Taiga Filmes

Nascimento, P. (Director). (2010). *Em Teu Nome* [Película]. Brasil: Accorde Filmes.

Navarro, E. (Director). (2006). *Eu me lembro* [Película]. Brasil: Truq Cine TV e Vídeo; Quanta.

Padilha, J. (Director). (2007). *Tropa de Elite* [Película]. Brasil: Zazen Produções.

Penna, H. (Director). (2004). *Vôo cego rumo ao sul* [Película]. Brasil: Luz XXI Cine Vídeo Ltda.

Ramalho Jr., F. (Director). (1979). *Paula - A história de uma subversiva* [Película]. Brasil: Embrafilme.

Ratton, H. (director). (2006). *Bautismo de Sangre* [Película]. Brasil: Quimera Produções.

Rezende, S. (Director). (1994). *Lamarca* [Película]. Brasil: Morena Films, Producao da Cinema Filmes

Rezende, S. (Director). (2006). *Zuzu Angel* [Película]. Brasil: Globo Filmes, Lereby Productions, Toscana Audiovisual.

Ristum, A. (Director). (2016). *O Outro Lado do Paraíso* [Película]. Brasil: Mercado Filmes, Canal Brasil, Geração Entretenimento.

Rondeau, J. E. (Director). (2006). *1972* [Película]. Grupo Novo de Cinema e TV, Pacific Sense Productions.

Santiago, M. (Director). (2006). *Sonhos e Desejos* [Película]. Produções Cinematográficas LC Barreto Ltda; Filmes do Equador Ltda; Paramount.

Siqueira, T. (Director). (2018). *Amores de Chumbo* [Película]. Brasil: Elo Studios, Plano 9 Produções Audiovisuais.

Venturi, T. (director). (2005). *Cabra ciega* [Película]. Brasil: Olhar Imaginário.

Wahrmann, M. (Director). (2012). *Avanti Popolo* [Película]. Brasil: Dezenove Som e Imagens, FiGa Films, Sancho Filmes.

## Uruguay

- Brechner, A. (director). (2018). *La noche de 12 años* [Película]. Tornasol Films, Alcaravan Films, Haddock Films.
- Buchichio, E. (director). (2014). *Zanahoria* [Película]. Uruguay: Lavorágine Films, Lagarto Cine.
- Casanova, G. (director). (2017). *Otra historia del mundo* [Película]. Uruguay: Lavorágine Films.
- Díez, A. (directora). (2008). *Paisito* [Película]. Uruguay: Tornasol Films, Haddock Films, La Jolla Films.
- Dotta, P. (director). (1994). *El Dirigible* [Película]. Uruguay: Nube Montevideo.
- Flores Silva, B. (Directora). (1993). *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* [Película]. Uruguay: Esteban Schroeder & Asociados; Centro de Medios Audiovisuales - CEMA; Videospot.
- Flores Silva, B. (directora). (2008). *Polvo nuestro que estás en los cielos* [Película]. Uruguay: BFS Producciones, Saga Film, Peacock, ICAIC, Lado Izquierdo.
- Rodríguez, M. (directora). (2016). *Migas de Pan* [Película]. Uruguay: Xamalú Filmes, RCI Producciones.
- Russo, R. (director). (2020). *El año de la furia* [Película]. España: Gona, Aliwood Mediterráneo Producciones, Cimarrón.
- Schroeder, E. (director). (2007). *Matar a todos* [Película]. Uruguay: Guazú Media, Parox, Morocha Films, Sur Films.
- Stoll, J., & Rebella, P. (directores). (2004). *Whisky* [Película]. Uruguay: Control Z Films; Tornasol Films; Pandora Filmproduktion.
- Vidal, O. (director). (2007). *La luna en el espejo* [Película]. Uruguay: Meddle Producciones.

## APÉNDICES

### Apéndice 1. RELEVAMIENTO DE FILMS (2003-2020)

#### Uruguay

1. *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007)
2. *La luna en el espejo* (Oskar Vidal, 2007)
3. *Polvo nuestro que estas en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008)
4. *Paisito* (Ana Diez, 2008)
5. *Zanahoria* (Enrique Buchichio, 2014)
6. *Otra historia del mundo* (Guillermo Casanova, 2017)
7. *Migas de Pan* (Manané Rodríguez, 2016)
8. *La noche de los 12 años* (Álvaro Brechner, 2018)
9. *El año de la furia* (Rafa Russo, 2020)

#### Brasil

1. *A dona da história* (Daniel Filho, 2004)
2. *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2004)
3. *Vôo cego rumo ao sul* (Hermano Penna, 2004)
4. *Cabra ciega* (Toni Venturi, 2005)
5. *Veías y vinos* (Joao Batista de Andrade, 2006)
6. *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Cao Hamburger, 2006)
7. *Bautismo de Sangre* (Helvecio Ratton, 2006)
8. *Zuzu Ángel* (Sérgio Rezende, 2006)
9. *Araguaya, la conspiración del silencio* (Ronaldo Duque, 2006)
10. *1972* (José Emílio Rondeau, 2006)
11. *Meteoro* (Diego de la Texera, 2006)
12. *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006)
13. *Corpo* (Rosana Foglio y Rubens Rewlad, 2007)
14. *Os desafinados* (Walter Lima Jr., 2008)
15. *Topografia De Um Desnudo* (Teresa Aguiar, 2009)
16. *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010)

17. *Hoje* (Tata Amaral, 2011)
18. *Cara o cruz* (Ugo Giorgetti, 2012)
19. *A memória que me contam* (Lucia Murat, 2012)
20. *Tatuaje* (Hilton Lacerda, 2013)
21. *Juego de decapitaciones* (Sergio Bianchi, 2013)
22. *Depois da chuva* (Cláudio Marques y Marília Hughes, 2013)
23. *Avanti Popolo* (Michel Wahrman, 2014)
24. *O outro lado do paraíso* (André Ristum, 2016)
25. *Trago Comigo* (Tata Amaral, 2016)
26. *Amores de Chumbo* (Tuca Siqueira, 2017)
27. *Deslembro* (Flavia Castro, 2018)
28. *Marighella* (Wagner Moura, 2019)

### **Argentina**

1. *Cautiva* (Birabent, 2003)
2. *La loma* (Roberto Luis Garay, 2003)
3. *Imagining Argentina* (Christopher Hampton, 2003)
4. *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004)
5. *La vida por Perón* (Sergio Bellotti, 2004)
6. *Roma* (Adolfo Aristarain, 2004)
7. *Figli / Hijos* (Bechis, 2005)
8. *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006)
9. *La velocidad funda el olvido* (Marcelo Schapces, 2006)
10. *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007)
11. *Más que un hombre* (Dady Brieva y Gerardo Vallina, 2007)
12. *El verde oscuro* (Esteban Lepori, 2008)
13. *Cómplices del silencio* (Stefano Incerti, 2008)
14. *Haroldo Conti, Homo Viator* (Miguel Matto, 2008)
15. *Cordero de dios* (Lucia Cedrón, 2008)
16. *Adopción* (David Lipszyc, 2009)

17. *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009)
18. *El piano mudo. Las manos que rompieron al poder* (Zuhair Jury, 2009)
19. *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009)
20. *Matar a Videla* (Nicolás Capelli, 2010)
21. *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010)
22. *Sudor frío* (Ardían García Bogliano, 2010)
23. *Secuestro y muerte* (Rafael Filipelli, 2010)
24. *El abismo... todavía estamos* (Pablo Yotich, 2011)
25. *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)
26. *La sombra azul* (Sergio Schmucler, 2012)
27. *Verdades verdaderas, la vida de Estela* (Nicolás Gil Lavedra, 2012)
28. *Condenados* (Carlos Martínez, 2013)
29. *El día fuera del tiempo* (Cristina Azulino, 2014)
30. *Muerte en Buenos Aires* (Natalia Meta, 2014)
31. *Puerta de Hierro / El exilio de Perón* (Víctor Laplace y Dieguillo Fernandez, 2014)
32. *El almuerzo* (Javier Torre, 2015)
33. *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015)
34. *Los del suelo* (Juan Baldana, 2015)
35. *Pasaje de vida* (Diego Corsini, 2015)
36. *La larga noche de Francisco Sanctis* (Andrea Testa y Francisco Márquez, 2016)
37. *Koblic* (Sebastián Borensztein, 2016)
38. *Operación México, un pacto de amor* (Leonardo Bechini, 2016)
39. *Sinfonía para Ana* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2017)
40. *Ruleta Rusa* (Eduardo Meneghelli, 2018)
41. *Deja la luz prendida* (Alfredo Salinas, 2018)
42. *Pájaros rojos* (Carlos Martínez, 2019)
43. *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018)

