



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**APORTES DEL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO EN LA  
RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOBRE LA DICTADURA URUGUAYA**

Carla Amaro Carbone

Foz do Iguaçu

2022

**CARLA AMARO CARBONE**

**APORTES DEL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO EN LA  
CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOBRE LA DICTADURA URUGUAYA**

Dissertação apresentada para o processo de Qualificação no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Área de concentração: Poéticas e Narrativas Latino-Americanas, linha de pesquisa Narrativas, Diásporas, Memória e História.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu

2022

**APORTES DEL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO EN LA  
CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOBRE LA DICTADURA URUGUAYA**

Dissertação apresentada para o processo de Qualificação no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Área de concentração: Poéticas e Narrativas Latino-Americanas, linha de pesquisa Narrativas, Diásporas, Memória e História.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti  
UNILA – PPGLC

---

Profa. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA – IELA

---

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo  
UNILA – PPGLC

---

Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro  
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, 19 de dezembro de 2022.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

C264

Carbone, Carla Amaro.

Aportes del Cine Documental Contemporáneo em la reconstrucción de la memoria sobre la Dictadura  
Uruguay / Carla Amaro Carbone. - Foz do Iguaçu, 2022.

75 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano  
de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Coorientador: Prof. Dr. Pablo Piedras

1. Filme documentário. 2. Memória. 3. Ditadura. 4. Uruguai. I. Pereti, Prof. Dr. Emerson. II. Piedras, Prof.  
Dr. Pablo. III. Título.

791.229.2:321.64 (899)

## AGRADECIMIENTOS

Primero que nada me gustaría agradecer a la UNILA, por darme la oportunidad de realizar primero la Licenciatura en Cine y Audiovisual, y ahora la Maestría en Literatura Comparada. Gracias a la Educación Pública por hacer posible que tantos estudiantes podamos realizarnos profesionalmente, pudiendo elegir nuestro futuro, con una mirada crítica, pero siempre desde un lugar constructivo.

Me gustaría agradecer a mi orientador el Dr. Emerson Pereti, por el acompañamiento durante el trayecto de la investigación. A la banca examinadora: la Dra. Cristiane Checchia, con un reconocimiento especial por despertar en mí el interés por la literatura, a través de sus clases; al Dr. Antonio Rediver Guizzo y a la Dra. Cleiser Schenatto Langaro, por aceptar la invitación a la mesa, por su tiempo e interés.

Agradecer a los profesores que forman parte del programa de Literatura Comparada, a los compañeros y a la administración, que, a pesar de las dificultades presentes por las particularidades que trajo la pandemia, se consiguió dar continuidad al curso.

Un agradecimiento especial a mi Co-orientador Dr. Pablo Piedras, por la dedicación y el aguante. Por estar presente, dando ese empujón cada vez que fue necesario, otorgando su mirada y apoyo constante.

Quiero agradecer a mi familia, a mis padres, Elena Carbone y Carlos Amaro, que me consiguen entender a partir de nuestras propias diferencias, apoyándome, convirtiéndose en mis pilares. A mi hermana Catalina Amaro, por todo el cariño y el apoyo, por hacerse un tiempo cada vez que lo necesite.

A mis amigos/as Maickol Ayala, María Noel Dos Santos, Ignacio Fiorenza, y Rodrigo de Vargas por ser parte de este trayecto, soportando mis charlas reflexivas, y por acompañarme en diferentes momentos como la familia que son para mí.

Finalmente, me gustaría agradecer a todas aquellas personas que de una u otra manera forman parte de este camino.

*Porque todos, toditos,  
tenemos algo que decir a los demás,  
alguna cosa que merece ser  
por los demás celebrada o perdonada.*

Eduardo Galeano

## RESUMEN

El presente trabajo pretende comprender las formas en que el cine documental contemporáneo ha reconstruido la memoria sobre los sucesos de la última dictadura cívico-militar uruguaya, comprendida entre 1973 y 1985. Las medidas políticas que fueron aplicadas a partir de 1985 en la transición hacia la democracia generaron un silenciamiento sobre el tema, no siendo mayormente tratado en ámbitos públicos, lo cual repercutió en la producción cinematográfica, sobre todo de documentales. A partir de 2005, con las decisiones de un gobierno comprometido en formular políticas públicas de memoria sobre la dictadura, se genera un notable incremento en la producción de documentales sobre la problemática. Esta investigación se centra en tres documentales realizados en el periodo que se inicia en 2005: *Secretos de lucha* (2007), de Maiana Bidegain; *Es esa foto* (2008), de Álvaro Peralta Techera, y *El círculo* (2008) de Pedro Charlo y Aldo Garay, películas que abordan el exilio, la prisión y la ausencia a través del testimonio de quienes lo vivieron, lo que contribuye de manera decisiva a la construcción de la memoria colectiva.

**Palabras clave:** cine documental; memoria; dictadura; Uruguay

## RESUMO

Este estudo visa compreender as formas pelas quais o documentário contemporâneo reconstruiu a memória dos acontecimentos da última ditadura civil-militar uruguaia entre 1973 e 1985. As medidas políticas que foram aplicadas a partir de 1985 na transição para a democracia geraram um silenciamento do assunto, que não foi tratado nas esferas públicas, e isto teve repercussões na produção cinematográfica, especialmente nos documentários. Desde 2005, com as decisões de um governo empenhado em formular políticas públicas sobre a memória da ditadura, houve um notável aumento na produção de documentários sobre o assunto. Esta pesquisa se concentra em três documentários realizados no período iniciado em 2005: *Secretos de lucha* (2007), de Maiana Bidegain; *Es esa foto* (2008), de Álvaro Peralta Techera, e *El círculo* (2008), de Pedro Charlo e Aldo Garay, filmes que tratam de exílio, prisão e ausência através do testemunho de quem viveu através dela, o que contribui decisivamente para a construção da memória coletiva.

Palavras-chave: filme documentário; memória; ditadura; Uruguai

## **ABSTRACT**

This study aims to understand the ways in which contemporary documentary cinema has reconstructed the memory of the events of the last Uruguayan civil-military dictatorship, between 1973 and 1985. The political measures that were applied after 1985 in the transition to democracy generated a silencing of the subject, not being mostly dealt with in public spheres, which had repercussions on film production, especially documentaries. Since 2005, with the decisions of a government committed to formulating public policies on memory of the dictatorship, there has been a notable increase in the production of documentaries on the issue. This research focuses on three documentaries made in the period beginning in 2005: *Secretos de lucha* (2007), by Maiana Bidegain; *Es esa foto* (2008), by Álvaro Peralta Techera, and *El círculo* (2008) by Pedro Charlo and Aldo Garay, films that deal with exile, prison and absence through the testimony of those who lived through it, which contributes decisively to the construction of collective memory.

Keywords: documentary film; memory; dictatorship; Uruguay

## **LISTA DE SIGLAS**

DINARP – Dirección Nacional de Relaciones Públicas

ERU – Estudiantes Revolucionarios Unidos

ICAU – Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay

FEUU – Federación Estudiantil Universitaria del Uruguay

FONA – Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional

FRT – Frente Revolucionaria de los Trabajadores

MNL-T – Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros

UdelaR – Universidad de la República

UNAA – Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas

## LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 - Jean Paul Bidegain en el azucarero	32
Imagen 2 - Representación ficcional de la tortura	35
Imagen 3 - Entrevistas Micaela Rivero	44
Imagen 4 - Testigo bajo anonimato	46
Imagen 5 - Dramatización, declaración de Bardesio	48
Imagen 6 - Material de archivo, informe de la Embajada de EEUU	49
Imagen 7 - Engler viajando	56
Imagen 8 - Ana viajando	56
Imagen 9 - Jean Paul Bidegain	57
Imagen 10 - Engler contando de sus traslados	62
Imagen 11 - Presentación de Julio Marenales	63
Imagen 12 - Presentación Mauricio Rosencof	64
Imagen 13 - Testimonio de Jorge Zabalza	65
Imagen 14 - Testimonio de José "Pepe" Mujica	66

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I – EL SILENCIO COMANDADO Y LA MEMORIA DE LOS VENCIDOS</b>	<b>18</b>
El silencio y el olvido	18
De la memoria impedida o de la idea de “volver la página”	21
Cambios en las políticas de la memoria	22
<b>CAPÍTULO II – ENTRE OTROS SECRETOS DE LUCHA</b>	<b>27</b>
<i>Secretos de lucha</i> (2007), de Maiana Bidegain	27
Espacios con historia	30
El pasado que retorna	33
El rol de la ficción	34
El perdón	36
<b>CAPÍTULO III – UNA FOTO EN ESTADO DE LATENCIA</b>	<b>39</b>
<i>Es esa foto</i> (2008), de Álvaro Peralta	39
La voz de Bardesio	40
Sobre la política de los testimonios	41
La mediación familiar y la perspectiva generacional	42
Entre la cámara confesional y el relato coral	45
Reconstrucciones testimoniales	47
El rol de los archivos	50
<b>CAPÍTULO IV – EL CÍRCULO DE LA MEMORIA DICTATORIAL</b>	<b>52</b>
<i>El círculo</i> (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay	52
Ambientación del trauma	54
Presentación del protagonista	54
Composición colectiva del discurso	58
Ritmo y montaje	60
Exteriorización del trauma	61
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>68</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>71</b>

## INTRODUCCIÓN

Inicio este texto con cierto tono autobiográfico. Nací en 1988, en una ciudad del interior de Uruguay, tres años después de la finalización de la última dictadura cívico-militar que se impuso en el país el 27 de junio de 1973. Durante mi infancia, poco o nada supe acerca de esos años oscuros: la dictadura era para mí una incógnita. Sabía que “algo” había sucedido, tenía una idea lejana de que el pueblo uruguayo había estado dividido por lo que parecía haber sido una “guerra”. En mi casa no se hablaba del tema, en los centros educativos tampoco, y mis preguntas siempre recibían la misma respuesta: “fue un periodo difícil del que es mejor no hablar”. Pasaron los años y esa nube de silencio, lejos de apaciguar interrogantes, los tornó más vívidos y urgentes. Siendo ya adolescente, dirigí mis preguntas a mi abuelo – un hombre de campo, apacible y alegre –, cuyo rostro cambió por completo al referir los secuestros, torturas, muertes de la última dictadura militar. En su relato había bronca y resentimiento contra aquellos grupos que, según creía, habían decidido tomar las armas y provocar el caos general. De algún modo, justificaba el accionar del Estado y la misma constitución del gobierno de facto.

Hoy no intento explicar las ideas de mi abuelo, ni justificar su odio en modo alguno. Reflexiono, no obstante, respecto de qué lo llevó a pensar así. En tal sentido, no se puede omitir que mucha era la desinformación reinante en los años oscuros – aunque también en los que antecedieron a la última dictadura, cuyos poderes ejecutivos gobernaron en base a decretos y Medidas Prontas de Seguridad –, dado que la censura operaba con potencia en radio, periódicos y televisión. Ello generó que, de la condena social a huelgas y marchas sindicales, se pasará sin solución de continuidad a la demonización de la figura de los “guerrilleros”. Asimismo, es menester tener en cuenta que en el “interior” todo suele procesarse con un ritmo muy diferente al de los centros urbanos, incluso el accionar de la dictadura y el reguero de presos políticos, desapariciones forzadas, asesinatos que aún hoy constituyen una herida social difícil de cicatrizar.

En este marco histórico-social, el arte funcionó como un espacio de resguardo donde asilarse. Si bien la institucionalidad represiva de los métodos implementados por la dictadura cívico-militar se tradujo en la persecución de artistas – algunos desaparecidos, otros censurados, muchos exiliados en el extranjero o gobernados por

una suerte de “autoexilio” en su propia tierra –, hubo muchos que concibieron obras que levantaron la voz de una denuncia enmascarada a partir de la apelación a lenguajes metafóricos que oscilaban entre la mostración y el ocultamiento. En efecto, en plenos años dictatoriales, en diversas ramas artísticas proliferaron las obras que se internaron en la búsqueda de metáforas aptas para nominar lo innombrable y, simultáneamente, eludir la censura estatal.

Ya recuperada la institucionalidad democrática, el imperativo de la denuncia fue suplantado por uno nuevo, aunque heredero del anterior, el de la memoria pública. Se trató de una nueva “formación”<sup>1</sup> (WILLIAMS, 1980) de la memoria que, focalizada en el terrorismo de Estado, condujo a que la experiencia vivida bajo la dictadura adquiriese un significado renovado. Consideramos a la memoria como una construcción cultural donde la experiencia es vivida subjetivamente, culturalmente compartida y compatible, y que se produce en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” sentidos del pasado en diversos productos culturales que devienen vehículos a partir de los cuales “leer” hechos recientes y, consecuentemente, definirnos ante el mundo (ACUÑA, 2009).

En relación con la revisión del pasado reciente, el cine documental ocupa un espacio central. En primer lugar, porque, en tanto género fílmico sometido a la historia de los hechos y de las ideas,<sup>2</sup> proporciona una imagen de lo real que, sin sustituir lo real, construye una “realidad-otra” capaz de apuntar indirectamente a esa realidad y “redescribirla”. En segundo lugar, porque resulta un medio apto para hacer funcionar la memoria, presentándola como un campo de operaciones de representaciones (AMADO, 2005). En tercer lugar, porque no busca construir ficciones, sino arrojar luz sobre las ficciones que sostienen la política en la realidad. Por último, porque hace posible la intersección de memoria y política, espacio de cruce donde “se sitúan las apuestas decisivas e inciertas de una formación duradera, equilibrada, de la relación justa entre memoria del pasado e imaginación y voluntad proyectadas al futuro” (VEZZETTI, 2007, p. 23).

<sup>1</sup> En *Marxismo y literatura* (1980), Williams define a las formaciones como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (p. 139).

<sup>2</sup> Bill Nichols (1997) señala que el cine documental construye un tipo de representación de la realidad vinculada con los “discursos de sobriedad” que caracterizan a las ciencias sociales.

Partimos de la premisa de que el cine documental colaboró de manera decisiva en la reconstrucción de una memoria colectiva (HALBWACHS, 1968) respecto de lo experimentado por el tejido social durante el periodo dictatorial, proveyendo herramientas que – a través de testimonios de las víctimas, mostración de imágenes de archivos, entre otros recursos utilizados – intentan reparar un daño que aún no tiene una resolución superadora, y simultáneamente, afianzar la identidad.

Adentrándonos en el corpus fílmico de la investigación y el cine documental uruguayo, hay que señalar, que, si bien durante el siglo XX la cinematografía uruguaya no ha sido particularmente prolífica, se han producido varios documentales que procuraron el establecimiento de un diálogo con el contexto social e histórico. Conforme señala Tadeo Fuica (2005), los que obtuvieron mayor divulgación fueron aquellos realizados en la década del 60, cercanos en su ideoestética al Nuevo Cine Latinoamericano. Instaurado ya el gobierno de facto en 1973, muchos de los realizadores que habían formado parte de aquel “Cine del Tercer Mundo” – Mario Handler, Mario Jacob, Alejandro Legaspi, Walter Tournier – se vieron forzados al exilio, y el cine documental uruguayo – como otros ámbitos de la cultura – sufrió un letargo que se recién se interrumpió cuando el país recobró la democracia.<sup>3</sup>

En efecto, a partir de 1985, comienzan a producirse documentales que revisan desde distintos ángulos lo acontecido en los años dictatoriales, muchos de ellos impulsados por el colectivo de videastas del Centro del Medios Audiovisuales (CEMA): *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987), *Uruguay: Las cuentas pendientes* (Esteban Schroeder, 1989), *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988) y *Los ojos en la nuca* (1988) son ejemplo de ello. El apoyo que recibiera la Ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado – ratificada mediante votación en abril de 1989 – dividió el tejido social e impactó fuertemente en la cultura, en el campo artístico en general. En el campo cinematográfico en particular: por más de una década, el accionar de las fuerzas militares de la última dictadura no fue abordado ni discutido en el ámbito público, y la amplia mayoría intentó vivir cual si todo hubiese

<sup>3</sup> Cabe destacar un dato no menor aportado por Tadeo Fuica (2005). Señala la autora que, a pesar de que algunas de las películas realizadas durante esos años por directores exiliados fueron estrenadas en 1984 en dos retrospectivas de la Cinemateca uruguaya bajo el nombre “Cine uruguayo del exilio”, no abordaban temáticas vinculadas con la dictadura. Distinto es el caso de Elecciones “generales” (César di Ferrari, 1985), que enmarca la importancia de los comicios de noviembre de 1984 en los doce años de abusos cometidos por los militares, y de *Y cuando sea grande...* (César Charlone, 1980), que revisan la dictadura y sus consecuencias, aunque fueron realizadas por directores que se fueron de Uruguay voluntariamente antes del golpe militar, con el objetivo de formarse como cineastas.

pasado, las heridas hubiesen sanado, y el juicio y castigo a los culpables fuesen demandas innecesarias.

El cine, de algún modo, acompañó ese silencio. Y ello, incluso después de 2005, año en el que la coalición de izquierda Frente Amplio-Encuentro Progresista asumió el gobierno uruguayo. En efecto, pese al crecimiento de la actividad cinematográfica que se verificó luego de que la Intendencia Municipal de Montevideo creara el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) en 1995, y del triunfo de la referida coalición de izquierda, las violaciones a los derechos humanos y los años dictatoriales no fueron los temas que más atrajeron a los realizadores. A la luz de esta información, el análisis de filmes documentales que otorgan visibilidad al padecimiento social e individual generado por la última dictadura cívico-militar posee una indudable relevancia: tanto puede hacer avanzar el conocimiento respecto de la producción cinematográfica uruguaya como contribuir al afianzamiento identitario y a la construcción de una memoria social que impida la repetición de errores del pasado.

Esta investigación se centra en tres documentales cinematográficos producidos entre 2007 y 2008 cuyo nexo conector reside en el abordaje del periodo dictatorial desde una perspectiva intimista y personal. Dicho de otro modo, proponen un cruce entre la Historia con mayúsculas y microhistorias, acaso participando de la certeza de que, como dice Foucault (1988), “el cuerpo es la superficie de inscripción de los acontecimientos”. Es decir, de que es también en el ámbito personal y cotidiano, en la propia experiencia vital, donde el accionar de la dictadura deja marcas imposibles de sanar.

*Secretos de lucha* (2007), de Maiana Bidegain, recorre un camino de búsqueda personal de la directora por conocer las vivencias de su familia durante los años de dictadura. Es a través de la voz de los ocho hermanos/as Bidegain, quienes dan testimonio del horror que se vieron obligados a vivir, que la directora tematiza el silencio. Tanto el silencio instaurado por la represión como el derivado de las medidas políticas impuestas luego de la recuperación democrática; tanto el que adviene como producto del miedo como el que surge ante la imposibilidad de nombrar lo abyecto; tanto el que acompaña el exilio como el que impone el “autoexilio”.

*Es esa foto* (2008), de Álvaro Peralta busca reconstruir la memoria e identidad de Héctor Castagnetto, desaparecido en 1971. Lo hace apelando a los testimonios de

amigos y familiares, quienes, a partir de sus relatos, componen un mapa afectivo de la figura de Héctor, pero también reconstruyen el accionar del grupo paramilitar “Escuadrón de la muerte” (también llamado “Escuadrón caza tupamaros”), relacionado con las desapariciones, torturas y asesinatos que se sucedieron en los años previos a la dictadura de 1973, y de las cuales Héctor fue víctima.

Finalmente, el documental *El círculo* (2008) de José Pedro Charlo y Aldo Garay, narra la vida de Henry Engler, miembro del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) detenido en 1972 junto a otros ocho compañeros<sup>4</sup> en calidad de rehén y liberado en 1985. El documental aborda las condiciones inhumanas de su detención (la locura generada por el encierro, el aislamiento, la tortura...) pero también el itinerario de su reconstrucción. Una vez liberado, Engler rehízo su vida en Suecia, donde tuvo una vida dedicada a la neurociencia y realizó grandes avances científicos en el estudio del Mal de Alzheimer.

Nuestra investigación pretende realizar un análisis de los recursos utilizados por los referidos filmes para la mostración del trauma y su eventual procesamiento. Así, surgen preguntas tales como: ¿cuáles son las imágenes utilizadas que acompañan el discurso oral?; ¿qué dicen los planos, el montaje, el tratamiento del sonido respecto del tema de los documentales?; ¿qué espacio de sentido abren los filmes?; ¿en qué sentido y cómo contribuyen a la formación de una memoria social capaz de levantarse sobre las ruinas de lo acontecido en el periodo del gobierno de facto?. Estas cuestiones constituyen en el puntapié inicial del estudio que aquí nos proponemos, buscando responder a las mismas no de forma puntal, sino que mediante los análisis sucesivos de los documentales elegidos. Con vistas al desarrollo de la presente investigación hemos estructurado el trabajo en cuatro capítulos.

El capítulo I propone un recorrido por el contexto socio histórico de los años de la transición democrática iniciada en 1980, de la mano del referéndum por la reforma constitucional impulsado por las Fuerzas Armadas y rechazado por la mayoría popular, e incluye el estudio de los vaivenes y retrocesos que el país tuvo respecto de la lucha contra la impunidad; vaivenes y retrocesos que se tradujeron en el ya mencionado apoyo popular que recibió la ley 15.848, conocida como “Ley de caducidad”, “único ejemplo donde una sociedad decide a través del voto que sus

<sup>4</sup> El llamado grupo de “Nueve rehenes” estuvo integrado por el propio Engler, y por José Mujica, Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, Mauricio Rosencof, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Jorge Zabalza y Jorge Manera.

fuerzas de seguridad no deben ser responsables por los crímenes cometidos contra los derechos humanos” (LESSA, 2011, p. 198).

Los capítulos II, III y IV corresponden al análisis formal de los filmes documentales que integran nuestro corpus: *Secretos de lucha* (2007); *Es esa foto* (2008), y *El círculo* (2008) respectivamente. Por medio de estos análisis podremos comprender las elecciones que toman los realizadores en cuanto a la composición narrativa, como el uso de los testimonios materiales de archivos, entre otros. Viendo su relevancia en el campo cinematográfico uruguayo, así como el significado social e histórico que los mismos conllevan.

## CAPÍTULO I

### EL SILENCIO COMANDADO Y LA MEMORIA DE LOS VENCIDOS

#### El silencio y el olvido

Según la investigadora Aleida Assmann (2011), uno de los principales estabilizadores de la memoria es la lengua. De acuerdo con la autora, el acto de hacer verbal determinado hecho facilita la posibilidad de su recuerdo; contrariamente, el hecho de no verbalizarlo contribuye a su disolución. Identificar y nombrar en la lengua natural son, entonces, la condición de la memoria.

También Paul Ricoeur (2003) refiere la importancia de la materialización del pasado, ya no solo respecto del recuerdo, sino también del conocimiento. Para ello, apela a la metáfora de la cera de Sócrates, afirmando: “Y lo que se imprimió lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen (eidolon) permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (epilelesthai), es decir, no lo conocemos” (p. 25).

Walter Benjamin (2012), por su parte, refiere que la memoria sobre el pasado depende fundamentalmente del lugar que se le otorga en el presente. Alerta que el recuerdo está en permanente riesgo de desaparecer con cada presente que no se ocupe de él, cada presente que no de una mirada a ese pasado:

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulege, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. “La verdad no se nos escapará”: esta frase que proviene de Gottfried Keller indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella. (BENJAMIN, 2012, p. 4)

Va de suyo, entonces, que el silencio que se instaló sobre la sociedad uruguaya en los tiempos de la recuperación democrática, impulsado en gran medida por Julio María Sanguinetti – el primer presidente constitucional, elegido democráticamente tras 13 años de dictadura cívico-militar, aunque con candidatos proscritos, quien puso en marcha medidas direccionadas a “dar vuelta la página” –,<sup>5</sup> obstaculizaron la asunción de una memoria colectiva tan urgente como necesaria. Así, las ideas de “perdón” y de

<sup>5</sup> Tal los casos de Wilson Ferreira Aldunate, líder del sector más importante del Partido Nacional, y del general Líber Seregni, líder del Frente Amplio.

proyección hacia al futuro redundaron en una limitación de cualquier exteriorización verbal, cultural y artística sobre lo acontecido durante el periodo dictatorial. De algún modo, innúmeros sectores participaron de la idea de que no nombrar, recubrir los sucesos de opacidad, era el modo más adecuado para exorcizar el trauma generado por el accionar de los responsables de la última dictadura.

No obstante, la deliberada intención de silenciamiento que se atravesó durante los años de la transición democrática no logró disfrazar lo acontecido, ni acallar el trauma social. En ese sentido, puede afirmarse que los años de la transición democrática son también años de un periodo “postraumático”, que incluye severas secuelas en el tejido social: 192 detenidos desaparecidos; ausencia de juicio a los responsables implicados en la detenciones, torturas y posteriores asesinatos; alrededor de 200 familias que desconocen qué les sucedió a sus seres queridos, entre tantos daños que marcaron individuos y a la sociedad en su conjunto. A estos perjuicios causados por el accionar de la fuerzas militares y cómplices civiles durante la dictadura – que, insistimos, no fueron investigados ni sometidos a juicio, lo que conllevó a que centenares de familias se vean obligadas a seguir viviendo sin respuestas – , se sumó la imposibilidad de los ritos funerarios de los desaparecidos, la obstaculización del culto a nuestros muertos.

“A mais antiga e mais difundida forma de recordação social une vivos e mortos”, expresa Assmann (2011, p. 37) para dar cuenta de que la memoria de los muertos depende de los recuerdos de los vivos. La autora retoma la figura de Simónides de Ceos, quien fue el encargado de recordar el lugar exacto en el cual se encontraba cada uno de los muertos de una catástrofe, y por ello, en el Occidente clásico, fue entronizado en ejemplo de capacidad de ejercitar el recuerdo, pero también de la importancia de la identificación de los muertos para que sus familiares los puedan honrar.

En el Uruguay de los años de la transición democrática, muchos fueron los que no pudieron cerrar las heridas y hacer el trabajo de duelo con relación a sus seres queridos. Por nombrar un caso que tuvo gran resonancia, baste recordar el de María Esther Gattiti, abuela de Mariana Zaffaroni, quien fue secuestrada en Argentina, junto a sus padres que se exiliaron en la orilla vecina. La foto de la niña se convirtió en símbolo de lucha por el reclamo de verdad y justicia, siendo además llevado a la pantalla por Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, en 1997, realizadores del documental

*Por esos ojos*, uno de los pocos documentales sobre la dictadura realizados en el periodo en estudio, centrado en la apropiación de niños durante los tiempos dictatoriales.

Además de referir la importancia de la exteriorización verbal del pasado y de honrar a los muertos, Assmann acerca nociones tales como afecto y trauma, entendiéndolas como fuerzas estabilizadoras de la memoria. La autora considera que, al presentarse algunas de estas condiciones, o ambas, en una experiencia personal, el impacto es aún mayor, generando así un recuerdo que se marca a través de las emociones, una especie de “escritura del cuerpo”, donde las experiencias siguen marcadas, aunque algunas veces inaccesibles.

La experiencia del exilio bien puede pensarse desde estas categorías introducidas por la autora. Como sabemos, durante los años de represión, el exilio se convirtió en la única salida para quienes temían por sus vidas, la gran mayoría vinculados a movimientos políticos de izquierda o con participación sindical. Fueron 380.000 uruguayos los que se vieron obligados a recurrir al exilio y alejarse de su país de origen. Muchos buscaron refugio en países cercanos, como Argentina y Chile, pero luego de que la persecución política continuara en estos países tras el golpe de Estado de 1973, en Chile, y de 1976, en Argentina, se encontraron forzados a trasladarse a destinos más lejanos. La definición que aporta Silvia Dutrénit Bielous (2006) de la experiencia del exilio arroja la cifra del trauma y la inextricable red de afectos – algunos nuevos, muchos padecido por la obligada distancia – que este genera:

[...] tiempos de llegada, un conjunto plural de corrientes políticas, una madeja de historias personales, un cúmulo de acciones para seguir en la política y para salir de ella. Está constituido por un universo disperso de actos comunitarios y, a la vez, de hibridación cultural, de integración social, de rechazo de los nuestros y de los otros. Forma un mundo de padecimientos, de angustias, de desencuentros con los cercanos y acercamiento a los distantes (DUTRÉNIT, 2006, p. 14).

En efecto, el complejo proceso del exilio – que incluye alejarse de los afectos y del país, apropiarse de una nueva cultura y luchar para conservar la propia, y en ocasiones hasta aprender una nueva lengua – genera un trauma, ya no solo en quienes se van sino también en los que se quedan. Se sortea la muerte efectiva, pero se inaugura una de otro orden: una muerte simbólica que recae sobre todas y todos, y que el silencio no logra disimular.

## **De la memoria impedida o la idea de “volver la página”**

En 1989, por iniciativa de algunos sectores políticos y movimientos sociales, se logra llevar a referéndum la vigencia de la referida Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado que, sancionada en 1986 durante la presidencia de Julio María Sanguinetti, garantizó la amnistía a los militares implicados en violaciones a los derechos humanos cometidas dentro del territorio nacional hasta el 1° de marzo de 1985. Por mayoría popular, se decide su vigencia, y la consecuente ausencia de investigaciones y juicios a los responsables de las muertes, desapariciones, torturas, y demás horrores cometidos durante el periodo del gobierno de facto. Señala, en tal sentido, Aldo Marchesi (2013):

Para los partidarios de la ley, así como para varios analistas de la política, el resultado de 1989 implicó el cierre de un ciclo histórico. Para el presidente Julio María Sanguinetti la aprobación de la ley cerraba una exitosa transición democrática guiada por el espíritu de pacificación que su gobierno había propuesto a través de tres proyectos que intentaban dar “vuelta la página” del pasado. Estas medidas fueron: la amnistía a los presos políticos, el retorno de los exiliados y la reincorporación de los empleados públicos, y por último, la ley de caducidad. A través del concepto de pacificación, el presidente proponía una noción de reconciliación notoriamente asimétrica que consistía en liberar o reparar a aquellos que habían sido perjudicados por la dictadura mientras que los perpetradores no recibirían ningún tipo de sanción judicial o moral, ya que la amnistía propuesta por la ley de caducidad se anticipaba y clausuraba los posibles juicios contra militares que se estaban iniciando en el retorno democrático (MARCHESI, 2013, p. 7).

En ese contexto, las organizaciones competentes se desligan de llevar a cabo las investigaciones necesarias para responder por las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el periodo dictatorial, esta vez apoyadas por gran parte de la población, al tiempo que quienes buscaban conocer la verdad y que se haga justicia vieron limitados sus posibilidades de acción. Tal el caso de la organización de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos,<sup>6</sup> que entendió que la ratificación de la ley de caducidad por parte de la ciudadanía fue “incidida por una campaña de intimidación sobre un posible retorno de las fuerzas represivas y una actitud totalmente parcial de los medios masivos de difusión”.

<sup>6</sup> ONG que se inició en la segunda mitad de los 70, a partir de las denuncias de familiares de desaparecidos tanto en Uruguay como Argentina, que reclama conocer la verdad sobre lo sucedido con los desaparecidos de la dictadura, a través de mecanismos pacíficos. Su lema de lucha es: VERDAD, JUSTICIA, MEMORIA Y NUNCA MÁS.

Es decir, cuatro años después de finalizada la dictadura, el miedo persistía bajo otro formato. No se trataba ya de miedo a la muerte y a la persecución, sino de miedo a que se genere un retroceso en la recién recuperada democracia, a que se repitan los años de terror. Esto ayudó a perpetuar el silencio instaurado en la época y que aún hoy se sigue intentando dismantelar.

Sin embargo, a pesar de todas las limitaciones instaladas bajo el lema de paz y perdón que impulsaba el gobierno de Sanguinetti como única vía hacia la democracia, a partir de 1996 y hasta la actualidad, cada 20 de mayo se sale a la avenida principal de la capital en la marcha del silencio, gritando “presente” por cada uno de los desaparecidos, bajo el lema “¿Dónde están? No al silencio ni a la impunidad”, como muestra de resistencia al olvido y lucha por la memoria, verdad y justicia.

### **Cambios en las políticas de la memoria**

A partir del año 2005, cuando el partido Frente Amplio gana las elecciones y Tabaré Vázquez es elegido presidente, se verifican cambios favorables para quienes consideraban que aún faltaba mucho por saber y hacer, y pedían un Estado más presente en relación con el tema de la dictadura.

Algunos de estos cambios fueron bastante significativos. Uno de ellos, fue la reinterpretación de la ley de caducidad, que permitió el juicio de algunos militares implicados en la última dictadura. Otro fue el acuerdo que se firmó con UdelaR (Universidad de la República), que hizo posible la producción del primer libro oficial que habla sobre la dictadura, en cuatro tomos. Además, se impulsaron investigaciones, se contrataron antropólogos forenses y se realizaron excavaciones pertinentes a partir de la información obtenida en dichas investigaciones, que permitieron dar con los posibles paraderos de los restos de desaparecidos.

Estas “mudanzas”, que forman parte de los marcos sociales a los que hace referencia Halbwachs (1968), son movimientos de diferentes normas socioculturales, normas éticas y políticas. Al irse modificando dichos marcos sociales, también se van modificando las diferentes visiones con relación al pasado, como bien menciona el autor. Este es el punto de partida de todos los actos de memoria de un grupo social.

Las referidas “mudanzas” hicieron posible una mayor apertura para indagar sobre lo acontecido en la dictadura; una libertad de expresión de la que participaron

amplios sectores sociales, como los vinculados a la educación, el arte y los medios de difusión. En lo que concierne al campo cinematográfico, se verificó un notable crecimiento de la producción referente a dicha temática, sobre todo de los filmes del tipo “realista”, de documentales nacionales o en coproducción con otros países.

Como venimos señalando, tal apertura contrastó con lo acontecido en el periodo dictatorial, cuando fueron censurados medios de comunicación y producciones artísticas de diversa índole. En lo que concierne a las producciones audiovisuales, esta restricción fue más notoria en el género documental, seguramente por su misma cualidad referencial, al tiempo que la ficción logró cierta autonomía de funcionamiento e hizo de la apelación a las metáforas, e incluso del empleo de animaciones supuestamente dirigidas a un público infantil, un espacio de denuncia y resistencia:

En medio del régimen dictatorial surgieron colectivos que se ocuparon de llevar adelante las principales realizaciones cinematográficas del momento: por ejemplo, la Cinemateca del Tercer Mundo produjo el primer corto de animación de Walter Tournier: *En la selva hay mucho trabajo por hacer* y la Cooperativa Cineco realizó en 1976, *El honguito feliz*, dos claras alusiones a la situación política del país. (LEMA, 2019, revista film).

Por otro lado, las producciones cinematográficas “oficiales”, realizadas durante el período de dictadura se encargaban de resaltar la imagen del gaucho, inculcando valores tradicionales, y apelando a cierto costumbrismo considerado lo suficientemente “inofensivo” para mantener la paz social. Estas películas, en su mayoría producidas por DINARP,<sup>7</sup> propusieron contenidos que, de alguna manera, buscaban despertar en el imaginario colectivo un rechazo hacia quienes buscaban cambiar o denunciar la realidad.

Centrándonos nuevamente en el “renacimiento” que vivió el cine a partir de 2005, vemos que merced al hecho de que se hayan tomado medidas gubernamentales para tornar más visible el tema de la dictadura, y al impulso que se le dio a la producción audiovisual, comenzaron a sonar las voces que habían estado silenciadas. En efecto, el apoyo económico que, con fondos del gobierno, recibió el Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), fue la piedra de toque para que el

<sup>7</sup> DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas), fue creada en 1975 por el gobierno de facto. Tenía como finalidad censurar las producciones opuestas al régimen, y a su vez crear contenido para difundir en los medios de comunicación un discurso fundacional.

pueblo uruguayo se interne en la tarea de indagar el pasado y para que muchos medios de comunicación decidan exponerlo como aporte para mantenerlo en la memoria colectiva de la sociedad. Como afirma Astrid Erll (2012):

Los medios no sólo son relevantes para la dimensión individual y la dimensión sociocultural de la memoria colectiva; también representan el punto de encuentro entre ambos ámbitos. Uno de los supuestos fundamentales de la investigación científico-cultural de la memoria que ha sido examinado desde Halbwachs y Warburg es que la memoria colectiva no es ni una instancia abstraída del individuo, ni el resultado de mecanismos biológicos como la transmisión genética (véase cap. II). Justamente por eso, los medios deben ser vistos como instancias de mediación entre la dimensión individual y la dimensión colectiva del recordar, y como entes transformadores de éstas. (p. 170)

También el cine documental puede ser leído como una instancia mediadora entre el individuo y la cultura, que sirve a su vez como medio material para mantener la memoria. Siendo un género capaz de almacenar y transmitir los recuerdos del pasado, en el periodo que nos ocupa, incorporó diferentes archivos, que utilizó complementariamente a los testimonios. Entre ellos fotos o videos, noticias de época, grabaciones de discursos, entre otros. Del mismo modo, incluyeron espacios de rememoración, acompañados muchas veces por una voz en off. En general, son recursos frecuentemente utilizados en el género documental (algunas veces intercalados con escenas de ficción) que, en el contexto de revisión de los sucesos padecidos durante la última dictadura cívico-militar, adquirieron un sentido renovado.

Otro recurso muy utilizado en los filmes documentales que abordan temas vinculados con la dictadura fue “las narrativas en primera persona” (Piedras, 2014), que focalizan en el relato de historias personales que forman parte de un todo colectivo. Conforme señala Pablo Piedras, estas narrativas inauguran nuevas relaciones entre lo personal y lo colectivo, ya que comienza a adjudicársele un valor del que antes no habían gozado. En ese sentido, Beatriz Sarlo (2007) nos trae a mesa de análisis la irrupción de una época de subjetividad, en la que estamos viviendo, y en la que es dable distinguir un pasaje de los testimonios individuales al ámbito público, afirmando que, si en tiempos pretéritos lo personal “levantaba sospechas”, en la actualidad posee cierto privilegio. Pero el privilegio que el medio de lo audiovisual le otorga al relato de lo personal no depende solo del tipo de discurso que se produce, sino de las condiciones que lo hacen creíble: “No se trata simplemente de una cuestión

de la forma del discurso, sino de su producción y de las condiciones culturales y políticas que lo vuelven creíble” (SARLO, 2007, p. 25).

Se trata, cómo no verlo, de conocer el discurso de los vencidos y no de los vencedores; suerte de materialismo histórico (BENJAMIN, 2012), que difiere de la perspectiva de la historiografía clásica y su propuesta de una mirada heroica de los dominadores. Contrariamente, el materialismo histórico benjaminiano torna visible esa otra parte mayormente silenciada, la de los oprimidos. Reconoce las “oscuridades” de un pasado cercano cuya luz ya no llega a nuestros ojos (AGAMBEN, 2009), y por medio de ellas, siente las heridas y el trauma que no cesa de sangrar.

Se puede tender un puente de correspondencia entre aquel materialismo histórico construido a partir de la experiencia de los vencidos al cual se refiere Benjamín (2012) y el uso de testimonios en los filmes documentales. Estos permiten al espectador ver y escuchar a quienes vivieron la historia, siendo este quizás el medio material de transmisión más similar al de la historia oral. Esta memoria sobre la dictadura, a su vez, puede ser entendida como “memoria comunicativa”, a la que Assmann (2011) denomina “memoria del recuerdo vivo”, por pertenecer a un pasado reciente, ser transmitida hasta a cuatro generaciones, provenir de las experiencias personales, y que ser contada con un lenguaje informal y de forma espontánea.

Si bien después del silencio comandado, la tradición se recupera de cierto modo, a través de nuevos medios, hay que señalar que el cine documental mantiene una diferencia sustancial respecto de la transmisión oral: la ausencia de presencialidad. No obstante, consideramos que tal carencia de algún modo se repara con la masividad que permiten los medios audiovisuales: llegan a muchas personas y ello permite la dinamización de la memoria cultural a la que hiciera referencia Erll (2012).

Asimismo, otra característica interesante de este tipo de medios materiales de transmisión es la posibilidad o el alcance en el tiempo. Si para Assmann (2011) el recuerdo vivo abarca un máximo de cuatro generaciones, poder tener ese recuerdo almacenado en un dispositivo permite una durabilidad aún mayor, y abre las puertas a que se pueda volver a ver cada vez que se desee o se requiera, y sin las variaciones que se pueden generar con el tiempo en los recuerdos de las personas (aunque, lógicamente, sí pueden producirse variaciones en las interpretaciones, de acuerdo con las condiciones presentes al momento de la visualización).

En el capítulo siguiente analizaremos los documentales *Secretos de lucha* (2007) de Maiana Bidegain, *Es esa foto* (2008) de Álvaro Peralta Techera, y *El círculo* (2008) de Pedro Charlo y Aldo Garay, películas todas producidas en un contexto de políticas de la memoria promovidas por un gobierno que decidió echar luz sobre los sucesos atravesados durante la última dictadura cívico-militar uruguaya. Se trata de filmes que inspeccionan el pasado reciente a través de la subjetividad y los relatos personales de quienes prestan testimonio – exiliados, presos políticos y familiares de desaparecidos, entre otros –, y que con ello contribuyen a la reconstrucción de la memoria colectiva.

## CAPÍTULO II

### ENTRE OTROS SECRETOS DE LUCHA

#### ***Secretos de lucha (2007), de Maiana Bidegain***

En el documental *Secretos de lucha (2007)* se tematiza el exilio y las repercusiones que tuvo en la familia Bidegain, tras la ida del país de algunos de los integrantes que fueron perseguidos por la represión de la época. Jean Paul Bidegain, padre de Maiana, fue uno de los tantos uruguayos que decidió buscar refugio fuera del país. Maiana nace y crece en Francia, y desconoce las situaciones que vivió su familia en Uruguay. Pero a partir de una charla con la menor de sus tías, con 22 años de edad, comienza a cuestionarse acerca de ese pasado, que denomina como de “incompleta verdad”. Hasta el momento de la realización del documental, la directora atribuía su desconocimiento sobre la dictadura uruguaya al hecho de haber crecido en otro país. Avanzando en sus investigaciones, y conociendo más sobre cómo se desencadenaron los hechos, comprende que el desconocimiento se vivió incluso en Uruguay, como resultado del silenciamiento que fue instaurado.

Para la realización del documental la directora regresa a sus propias raíces, emprende un viaje para conocer esa parte de la historia familiar que no era contada hasta el momento, y que constituye los pilares de su propia identidad: lleva las experiencias personales de los Bidegain al ámbito público, en una narrativa de 85 minutos de duración. El relato está compuesto principalmente por el testimonio de su padre, Jean Paul Bidegain, que adquiere un lugar protagónico, y los siete hermanos y hermanas, quienes cuentan sus propias vivencias en relación con la dictadura y a los años previos al golpe de 1973. A partir de los relatos individuales de los hermanos Bidegain, se reconstruye de forma colectiva la memoria sobre el pasado reciente de la familia y, por proyección simbólica, de la historia de Uruguay.

Podríamos decir que se trata de un documental en primera persona, puesto que es Maiana, autora y narradora, quien busca responder a interrogantes personales sobre una parte de la historia de su familia que no conoce hasta el momento. Pero sus investigaciones la llevan a descubrir parte de la historia de un país entero, a la cual estaba profundamente ligada. Si bien se trata de un documental con carácter subjetivo, la narrativa posee un tono híbrido en cuanto a su construcción. Haciendo uso mayormente del modelo participativo propuesto por Nichols (2013), la cineasta

decide intervenir en los testimonios: sus preguntas o comentarios provocan los temas que serán hablados por los testimonios. Participa en la narración, interactuando con los personajes y guiándonos en el discurso.

El otro modelo de documental propuesto por (NICHOLS, 2013), que predomina en la narrativa, es el reflexivo. Este también está presente en el filme en los momentos en que Maiana opta por dar su punto de vista de los hechos narrados, luego de haber interactuado con los personajes, y haber escuchado sus experiencias. A su vez, en ocasiones toma distancia con una mirada más objetiva, para orientar al espectador en el contexto sociopolítico en el que se encontraba Uruguay en las décadas del 60 y 70. Esto lo hace por medio de la voz over, acompañada de recortes de periódicos de la época. Se presenta, entonces, con características del modelo expositivo de documental, con un narrador omnisciente.

La contextualización del momento histórico que permita comprender al espectador cómo fue la situación política que se vivió en Uruguay,<sup>8</sup> se hace necesaria para una mejor apreciación, para luego insertar el punto de vista reflexivo de la directora y dirigirse así a las nuevas generaciones que no poseen un cabal conocimiento de lo acontecido. Bidegain hace uso de la voz off para presentar los testimonios, realizando una pequeña introducción sobre su cotidianeidad y describiendo cómo la dictadura repercutió en su vida. Luego de esto, pasa a dar lugar a las voces de los testimonios, que son expuestos apelando a dos mecanismos de construcción narrativa diferenciados. Eso se da: por un lado, a modo de entrevista, los testimonios se dirigen de forma directa al espectador, adoptando un procedimiento frecuentemente utilizado en el documental político desde los años 1970; por el otro, propone un recorrido por los lugares en donde se desarrollaron los hechos, acompañando a los personajes para resignificar esos espacios y permitir una cercanía tanto suya propia como del espectador.

Los materiales de archivos, como fotografías familiares y recortes de diarios, son intercalados en medio del discurso, para reafirmar lo dicho, o bien para orientar al espectador sobre hechos puntuales. Se trata, por lo tanto, de una obra que todavía

<sup>8</sup> La crisis política, económica y social que atravesaba Uruguay durante el gobierno de Pacheco Areco (1967-1972), generó un crecimiento de los movimientos sociales. Esto repercutió en las medidas que tomó el gobierno de la época, aumentando de forma violenta la represión, para así desembocar la última dictadura cívico-militar desde 1973 a 1985. Pero el miedo ya se había instaurado desde los años previos al golpe de estado, generando un gran número de exiliados, que buscaban refugio en otros países.

mantiene un uso tradicional (o referencial) del archivo, porque este suele ilustrar el discurso de la voz en off o de la voz over. Vale recordar, en este sentido, la propuesta de François Niney (2009) cuando indica que las imágenes “preexisten archivadas en alguna parte”. Pero es la pregunta del cineasta-historiador, prosigue Niney: “la que va a determinar la selección, la toma de muestras, y a extraerles un sentido; es decir, asignarles un rol documental [...], si los archivos no son inocentes, las preguntas que se les hacen tampoco: están efectivamente ‘armadas’ y orientadas” (p. 388-391).

En *Secretos de lucha*, la directora recurre también al registro “directo” observacional – en términos de Nichols (2013) –, de algunas escenas significativas para la reconstrucción de la memoria familiar. Nos referimos, por ejemplo, a los reencuentros del padre con sus hermanos: la elección de este recurso acentúa la emoción de una escena en la que los traumas del pasado se perciben en los rostros de sus familiares, en el tono quebrado de sus palabras y en la mostración de toda aquella gestualidad que solo el directo puede captar.

Otra estrategia utilizada al momento de componer la narrativa es la construcción de escenas de ficción, que permiten recrear algunas situaciones límites – como las torturas –. Junto a los recursos de la puesta en escena, estas escenas ficcionales aportan drama a la narrativa, al tiempo que permiten materializar circunstancias difíciles por las que pasaron quienes prestan testimonios y que la imaginación del espectador acaso no pueda reconstruir por no haber vivido una experiencia similar.

En su expresión documental, los testimonios consiguen responder algunas de las inquietudes que motivan a la directora a embarcarse en este viaje de búsqueda. Las experiencias personales son transmitidas por medio de la palabra a su hija o sobrina, y registradas por medio de la cámara como dispositivo material de almacenamiento. Pero van más allá por cuanto, al ser filmadas, se proyectan hacia todos los espectadores, emulando así la funcionalidad de la tradición oral que aseguraba la transmisión de información de generación a generación por medio de la palabra.

El documental plasma de forma muy clara el desconocimiento que se vivió sobre la dictadura cívico-militar uruguaya. Lo presenta desde el desconocimiento personal de la cineasta quien, aun siendo hija y sobrina de personas que integraron movimientos de resistencia, desconocía esta parte de la historia. En ese contexto fue

un libro publicado por el ejército uruguayo en 1980, en el que el nombre de su padre aparecía en una lista de quienes se consideraban una amenaza para la democracia, lo que precipitó su necesidad de conocer lo sucedido.

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (BENJAMIN, 2012, p. 6).

De esa necesidad de “cepillar la historia a contrapelo” propuesta por Benjamin, al que parece, surge *Secretos de lucha*; del imperativo de conocer el revés de la historia que se intentó sepultar y dar voz a la historia no oficial, la de las experiencias vividas por la familia Bidegain durante los años de dictadura: “Hay memorias oficiales, mantenidas por instituciones, incluso por los Estados, y memorias subterráneas, ocultas o prohibidas. La visibilidad y el reconocimiento de una memoria dependen también de la fuerza de sus portadores” (TRAVERSO, 2007, p. 13).

### **Espacios con historia**

Maiana Bidegain elige contar las historias de su familia desde los lugares donde se desarrollaron los hechos: vuelve a recorrer el camino que sus familiares recorrieron en el pasado, y que los llevó a ser víctimas de la represión. Es así que, a la hora de abordar el origen de la lucha de su padre, elige a la capilla de la ciudad de Constitución como escenario; es decir, el lugar donde este se desempeñaba como sacerdote y donde comienza a sentirse indignado por la desigualdad social.

La mostración de los espacios donde se desarrollaron los hechos narrados ocupa un lugar de privilegio en el documental histórico. Su función dentro del filme es similar a la de la incorporación de materiales de archivo por cuanto ambas decisiones conectan temporalidades diferentes: la del tiempo narrado y la del tiempo de la narración. Por un lado, los espacios, aunque se muestren cambiados, guardan las cicatrices del pasado (es justamente en la exhibición de esos cambios que evidencian la distancia entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración, que aparece para el espectador la vivencia de una conexión continua sin saltos en el tiempo); por el otro, las fotografías, videos y periódicos de la época se encargan de conservar el tiempo,

operan como almacenamiento para la posterioridad, aportando un registro que confirma o contradice el hecho narrado, verificando o desmintiendo el discurso.

Esta decisión de poner en imagen los espacios donde se sucedieron algunos de los hechos narrados otorga apoyo visual y narrativo a los espectadores, pero también a los propios testimonios ya que aportan un escenario donde los recuerdos de la mente humana puedan anclarse y configuran el lugar donde se construyeron dichos recuerdos.

Así, la directora recorre, junto a sus familiares, los mismos caminos transitados en un tiempo pasado. Al llegar al azucarero en donde trabajaba Jean Paul, y donde este comienza sus primeros pasos de militancia, nos encontramos con un galpón totalmente abandonado, vacío y muy deteriorado. Además de ser una clara representación del paso del tiempo ya referida, funciona como una metáfora de sus luchas que, como el establecimiento azucarero, fueron, sino olvidadas por muchos, al menos, silenciadas. En tal sentido, el filme parece homologar el “abandono” de aquello que otrora existió como fuerza productiva (el azucarero) con el forzado “abandono” de la lucha por la justicia social impulsada por aquellos que optaron por la militancia.

Ese detenerse en el azucarero amerita, además, otra lectura: la materialización en imagen de la crisis atravesada por Uruguay en las últimas décadas, puesto que, de ser fuente de trabajo de miles de operarios, hacia la década del 60 fue fuertemente afectado por la pauperización económica – las marchas de los cañeros a Montevideo, reclamando mejores condiciones laborales, dan cuenta de ello, así como el nacimiento, también en los años 60, de la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) con Raúl Sendic<sup>9</sup> como uno de sus conductores –, hasta que en 1993 fue cerrado por considerarse poco rentable.

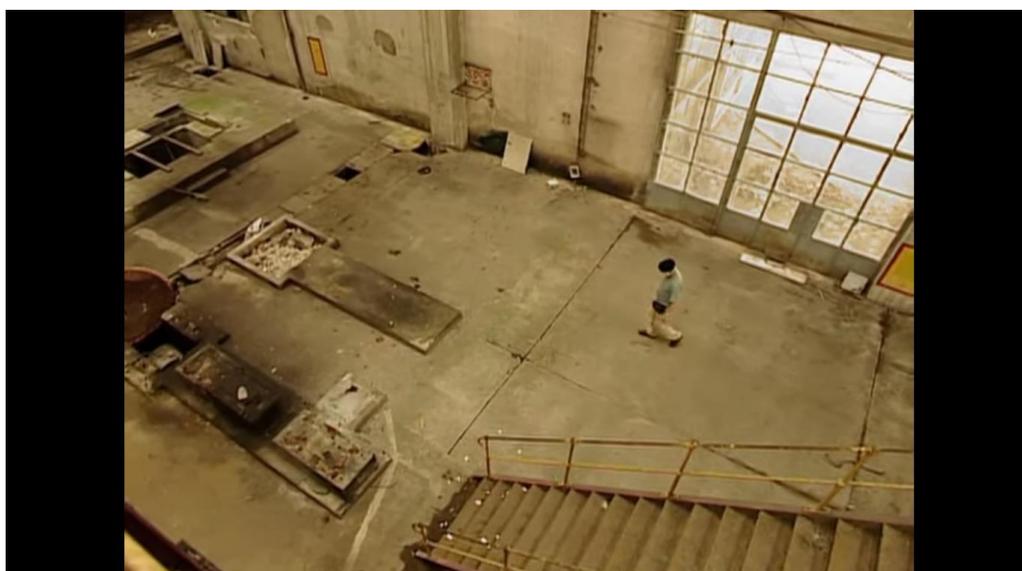
En estos recorridos por espacios cargados de memoria, la cámara acompaña a los protagonistas, pero sin entrometerse, siempre manteniendo una distancia prudente, como si no quisiera interrumpir ese momento sensitivo y personal que supone sumergirse en el recuerdo. Así, el espectador asiste al involucramiento persona-lugar, a la encarnación del espacio del recuerdo en la voz (en off o directa) y en el cuerpo.

Tanto la construcción de los diferentes planos y los recortes, como la composición de los cuadros y el lugar donde la realizadora elige colocar la cámara,

<sup>9</sup> Raúl Sendic es quien, en 1965, fundó el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros.

son parte fundamental en la construcción de una narrativa que va adquiriendo densidad semántica a medida que avanza el filme, y que propone una retroalimentación constante entre discurso oral e imagen; entre fotos y material de archivo y escenas actuadas; entre pasado y presente. Ejemplo de ello es esta **imagen 1**, donde vemos a un Jean Paul pequeño frente la enorme estructura del azucarero, que metaforiza el poder desmedido de la represión frente al individuo – en este caso, Jean Paul – y la lucha por sus ideales. A su vez, la posición de la cámara en contrapicado simboliza la jerarquía de ese poder.

**Imagen 1-** Jean Paul Bidegain en el azucarero.



Fuente: *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007)

El filme también aborda los sucesos del 6 de setiembre de 1971, la fuga de 111 presos de la cárcel de Punta Carretas, de los cuales 106 eran del MLN-T – que condujo a que, tres días después, el Poder Ejecutivo asignara la lucha antsubversiva a las Fuerzas Armadas – y creara la Junta de Comandantes en Jefe y el Estado Mayor Conjunto (MACHADO Y FAGÚNDEZ, 1987; NAHUM, 1997). Lo hace, no obstante, desde un punto de vista singular, toda vez que, en ese juego de pasado-presente que propone el filme, la descripción que aportan los testimonios acerca de los sucesos que rodearon la fuga. Por ejemplo, el despliegue de tácticas de distracción de la policía, desarrolladas con vistas al éxito del plan de fuga, se proyecta a la actualidad: el hecho

de que la cárcel de Punta Carretas sea hoy uno de los principales centros comerciales de la capital del país.

Entonces, si se puede tender un puente de correspondencia entre el abandono actual del referido ingenio azucarero y el abandono forzado de la lucha por un país más justo, también puede establecerse respecto de la mutación de una cárcel que albergó a cientos de presos políticos a un “shopping”, paradigma acabado de una era del consumo que no necesita de ninguna “metafísica” para existir. Así, puede afirmarse que *Secretos de lucha* plasma en imagen y relato el desasosiego resultante de la “mutación” de los ideales setentistas por otros de corte neoliberal, cuyo único núcleo semantizador válido no es ahora ya la justicia social, sino el dios-mercado. Es decir, de una prisión se pasa a otra, “adaptada” a los tiempos que corren.

Se trata de una mutación que deviene abierto “borramiento” y que se evidencia complementario con la pretensión de “olvido” (“perdón”, “silencio”) que, impulsado por la dirigencia política, fue aceptado – casi sin reparos – por una amplia mayoría de la sociedad uruguaya. En efecto, si el shopping de Punta Carretas condensa ya no solo la cifra del neoliberalismo, sino sobre todo la del “olvido”, es porque la cárcel no se transformó en un espacio de memoria, sino en un no-lugar que, en su estructura y funcionamiento, niega el pasado.

Con las diferencias del caso, algo parecido ocurre con el complejo de Auschwitz-Birkenau. Cuenta Didi Huberman (2017) que ese lugar que fue testigo de las peores atrocidades humanas es hoy un museo. En su pretensión de preservar la memoria, el espacio conserva la estructura – incluso se ha vuelto a colocar alambre de púa para que el visitante tenga una imagen o experiencia vívida de lo allí acontecido –, pero también se ha agregado una suerte de “almacén” en uno de sus galpones, donde se vende todo lo que pueda requerir el visitante. La idea de “provecho” del pasado del horror gravita, así, con fuerza.

## **El pasado que retorna**

En esta instancia amerita volver sobre las ideas de Giorgio Agamben (2009) cuando señala:

Aquellos que intentaron pensar la contemporaneidad, pudieron hacerlo sólo a costa de dividirla en más tiempos, de introducir en el tiempo una esencial des-homogeneidad. Quién puede decir: “mi tiempo”, divide el

tiempo, inscribe en él una cesura y una discontinuidad; y, sin embargo, justamente a través de esta cesura, esta interpolación del presente en la homogeneidad inerte del tiempo lineal, el contemporáneo hace actuar una relación especial entre los tiempos. Si, como habíamos visto, es el contemporáneo que ha despedazado las vértebras de su tiempo (o, de todos modos, ha percibido la falla o el punto de rotura), él hace de esta fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones. (p. 7)

Podemos afirmar que *Secretos de Lucha* piensa la contemporaneidad en los términos que propone Agamben. Ello, porque su montaje, que alterna fotos familiares del pasado reciente con testimonios en tiempo presente, y plasma en imagen los espacios que otrora fueron significativos y que en la actualidad aparecen vaciados de su sentido primero, puede leerse como un posicionamiento respecto del transcurrir temporal. No obstante, hay también aquí un imperativo ético de interrogar el pasado para entender el presente. En ese sentido, el filme parece sostener que el tiempo no se puede fraccionar, que es un *continuum* que demanda ser abordado justamente desde esa complejidad. Más aún, que es justamente en la interrelación pasado-presente donde anida la posibilidad de la construcción de una memoria social cuyos cimientos trascienden por mucho la versión extendida propuesta por la historia oficial.

### **El rol de la ficción**

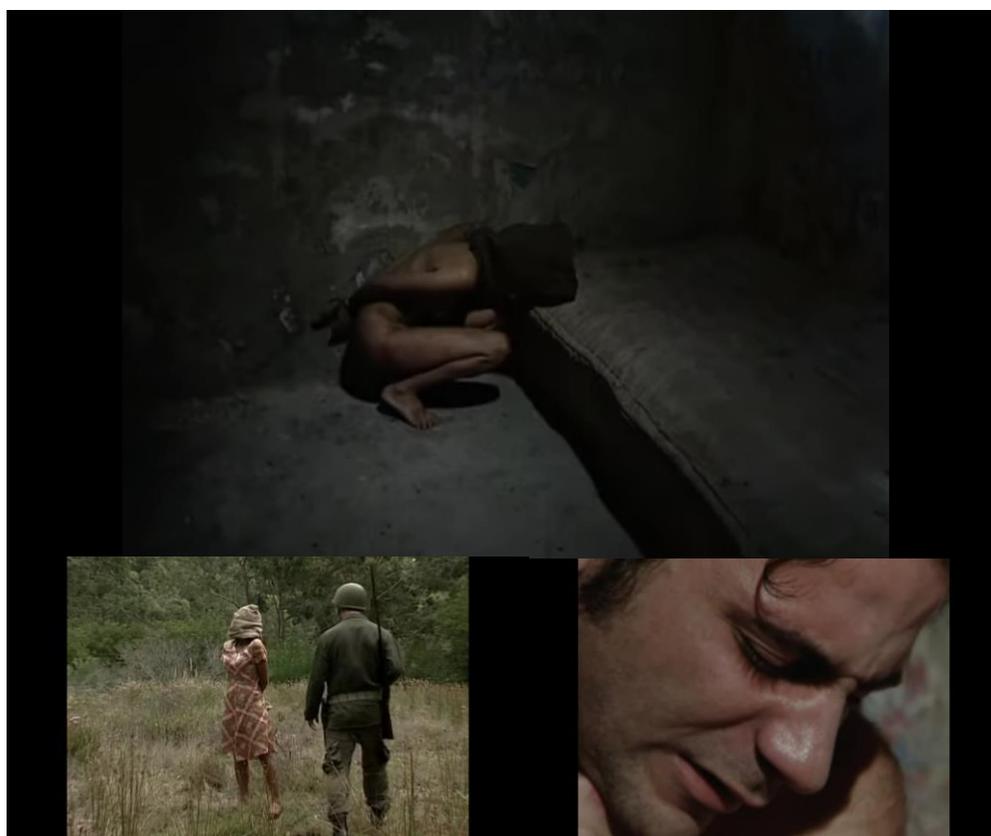
Acaso bajo la certeza de que las palabras no alcanzan a describir lo inefable, pero también de que es menester proteger a los suyos, Maiana Bidegain elige utilizar la ficción para representar algunos hechos puntuales del pasado que rememoran sus tíos. Así, recurre a la ficción al momento de referir las estrategias que, como integrantes del MLN-T, tenían para pasarse información sin levantar sospechas. También, a la hora de abordar las torturas físicas y psicológicas a las que fueron sometidos los hermanos Bidegain durante los años de terror.

La ficción cumple, entonces, un doble rol: por un lado, expresa lo indecible; por el otro, actúa como reparo de su familia por cuanto la apelación a actores preserva a sus tíos de una eventual revictimización. Cuerpos desnudos, rostros tapados y manos amarradas son imágenes que condensan el maltrato y el abuso de poder ejercido por las fuerzas militares durante la dictadura, conformándose un documental híbrido que combina ficción y no ficción y que, en ese sentido, es acabado ejemplo del tipo de cine documental que proponen las nuevas generaciones de cineastas:

La nueva generación de directores, formada en su mayor parte en las escuelas de cine, cimienta una relación más versátil con el medio audiovisual y circula con libertad de la ficción al documental y de la televisión al videoarte de acuerdo con sus necesidades expresivas y con los medios de producción disponibles (PIEDRAS, 2016, p. 64).

Si bien puede afirmarse que existen componentes ficcionales en las decisiones vinculadas a la puesta en escena, la incorporación de escenas actuadas por actores imprime al filme una verdad de otro orden que, no obstante, apunta al mismo objetivo: dar a conocer la microhistoria para reinterpretar la Historia con mayúsculas y así aportar a la memoria. Actores y actrices interpretan lo que los hermanos Bidegain **Imagen 2**, narra con voz en off. En tal sentido, uno de los momentos más emotivos del documental se produce cuando Marcelle narra las torturas que sufrió. Al tiempo que escuchamos su voz narrando los hechos, vemos las imágenes de ficción de una mujer en pleno padecimiento que, desesperada, llora en una celda de la prisión. Aunque ni el relato oral ni las imágenes detallan las torturas, a partir del recurso ficcional el espectador resulta capaz de imaginar algo del sufrimiento psicológico y físico referido.

**Imagen 2** – Representación ficcional de la tortura.



Fuente: *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007)

En este marco, resulta interesante contrastar ese uso de la ficción para graficar lo abyecto con su ausencia cuando el documental se interna en la descripción del reencuentro. En efecto, cuando la cineasta se concentra en lo reparador que es para su familia volverse a ver, prescinde de actores y pone en escena a almuerzos familiares, charlas hogareñas, incluso el festejo de las bodas de oro de Tito. En dichas escenas, la idea de reparación aparece en todo su esplendor. Casi como una revancha, o como justicia poética, el filme parece, entonces, proponer que no estamos vencidos, ni aún vencidos.

## **El perdón**

Ya sobre el desenlace, *Secretos de lucha* se detiene en una charla entre Jean Paul y Marcelle. Con un vestuario muy de “entrecasa”, y desde lo íntimo del hogar, ambos dejan aflorar sus sentimientos. Además de contar sus dolores, se preguntan si es posible perdonar. Maiana Bidagain no interviene, aunque los movimientos bruscos de la cámara le imprimen a la escena el nerviosismo y estremecimiento que tal indagación en la intimidad le genera. En este sentido, como una documentalista performativa del siglo XXI, podrían pensar que justamente su intervención se da en el nivel de la puesta en escena y que actúa con la cámara. Los movimientos de la cámara, el tipo de encuadre, los pequeños temblores del pulso, son modos de participar de la escena en tanto miembro de la familia y como cineasta.

Como no puede ser de otro modo, no es solo la directora la que resulta afectada por la charla. Podemos suponer que también lo es el espectador, quien, a medida que corren los minutos, empieza asimismo a preguntarse si se puede vivir con semejante trauma, si las secuelas de cualquier deshumanización pueden aminorar a través del perdón. Pero, ¿es el perdón un acto individual que puede “trabajarse” con independencia de lo ocurrido en el campo social e histórico?, ¿cómo perdonar lo que no fue explicado?, ¿cómo perdonar si la sociedad uruguaya decidió que el olvido es el camino más adecuado para la reparación histórica?, ¿es posible el perdón en la más íntima soledad? Más aún, ¿cómo perdonar si no existe arrepentimiento por parte de quienes infligieron el daño?

La directora se interna en la búsqueda de respuestas y decide dialogar con uno de los militares implicados en las torturas de su padre Jean Paul. Lo hace en una charla telefónica en la que le comenta acerca de la realización del documental y le

propone participar de él. Esta invitación es rechazada por el exmilitar por cuanto, explica, tiene restricciones por formar parte de la fuerza. El filme intercala imágenes de la cineasta de espaldas a la cámara con el teléfono en mano, con otras de Jean Paul Bidgain sentado en el banco de un parque escuchando con audífonos la grabación telefónica.

Hay algo de ambivalencia en la secuencia. La directora apela a primeros planos de su padre para registrar la reacción que le genera escuchar la voz y los dichos de su represor. Cuando este se interesa por su padre, pregunta cómo está, el rostro de Jean Paul sonrío y asiente, pero cuando el exmilitar afirma no arrepentirse de lo hecho por cuanto “estaba cumpliendo órdenes”, la expresión de su padre se oscurece. El trauma reaparece y el sentido último del filme parece revelarse: “para que pueda haber perdón es importante que haya reconocimiento de que se estuvo mal, y que no se va a hacer más ello”, afirma el señor Bidegain.

La tesis última del documental que nos ocupa parece, entonces, sostener que no basta religarse a lo divino o a la religión para hacer carne cualquier perdón. Postula que es menester que los perpetradores y la sociedad toda revisen el pasado y se arrepientan de lo acontecido. Que la reparación del trauma social tiene como condición de base la asunción del dolor anónimo de tantas familias como propio. Finalmente, que la memoria colectiva no puede ser una abstracción, sino una encarnación hecha de fragmentos de historias personales que aún claman por justicia.

### CAPÍTULO III

#### UNA FOTO EN ESTADO DE LATENCIA

##### ***Es esa foto (2008), de Álvaro Peralta***

En este documental se busca reconstruir la memoria e identidad de Héctor Castagnetto da Rosa. Para tal fin, se efectúa un recorrido por los recuerdos de un grupo de personas, en su mayoría militantes políticos, desde los años previos a la dictadura. Se trata de un proceso de investigación que problematiza la ausencia de políticas públicas de memoria, verdad y justicia durante la posdictadura, explorando el período de transición a la democracia, con especial énfasis en los temores y contradicciones que marcaron la época.

Como la obra anterior, el presente filme se sitúa en la categoría de documentales que evidencian el trauma de las nuevas generaciones en búsqueda de información verídica sobre sus familiares, con la cual aspiran reconstruir aspectos soslayados de sus propias identidades. En este caso, el cineasta decide acompañar y registrar la búsqueda personal de la sobrina de Castagnetto da Rosa, Micaela Rivero Castagnetto.

El filme se inicia con intertítulos que sitúan al espectador de forma directa y sintética: “Héctor Castagnetto da Rosa era un militante estudiantil de Enseñanza Secundaria. El 17 de agosto de 1971 salió de su casa a trabajar y nunca más regresó. En el año 2005, el Estado uruguayo autorizó por primera vez una investigación judicial sobre el caso Castagnetto”.

Este tipo de intertítulos, empleados generalmente para ubicar a los espectadores en el orden de la historia pública, aquí intentan saldar la ausencia de la voz de Castagnetto. De cierto modo podríamos señalar que es justamente la ausencia la que se convierte en el tema central de este documental, que busca reconstruir facetas de la memoria e identidad de Héctor Castagnetto, a partir del buceo en sus recuerdos y en materiales de archivo.

El relato se construye por medio de los testimonios de quienes lo conocieron, formando así un tapiz de voces que, integradas, ensamblan un mapa con forma de historia oral que aspira a reponer un discurso ausente de la historia pública.

Un aspecto fundamental de este documental y del modo en que este incursiona en el territorio de la microhistoria es su atención a los detalles, a las pequeñas

anécdotas sobre el protagonista, que en apariencia podría resultar intrascendente o un material poco fiable y válido para la Historia. El discurso sobre su vestimenta, sus consumos culturales, sus prácticas cotidianas, en ocasiones, reemplaza el relato legitimado y racional sobre los hechos de la historia traumática. El filme pareciera decirnos que una de las estrategias para restituir aquellas identidades dañadas por la represión y la violencia estatal, es reinscribir las historias mínimas, los datos que hablen de un yo sensible, en el discurso del documental político, lo que significa, sin dudas, no sólo remitir a la historia política sino a la politicidad de lo personal.

También son recordadas anécdotas personales en relación con la dictadura y el vínculo que Castagnetto tenía con los movimientos guerrilleros de la época. Esto permite comprender las razones que lo impulsaron a militar.

El documental se estructura a través de la exposición por núcleos temáticos que transitan de lo individual y cotidiano (el aspecto físico de Castagnetto en aquellos años) a lo colectivo (los procedimientos y protocolos de organización de los grupos guerrilleros). Se propone así un diálogo conformado por las diversas declaraciones de los testificantes que Peralta organiza hábilmente a través de un montaje alternado y dinámico.

A diferencia del documental abordado anteriormente, en esta obra no escuchamos las preguntas que se realizan a los testificantes y el director prefiere omitir sus interacciones con los personajes como así también su aporte a la voz narrativa. Es lícito interpretar esta decisión, a partir del posicionamiento más bien externo de Peralta respecto de la historia narrada. Maiana Bidegain exponía los artificios reflexivos y performativos del documental utilizando la primera persona porque justamente el móvil de su obra está localizado en su propia familia, en su propia historia y en su propia identidad. Esta primera persona, entonces, no sólo era pertinente sino necesaria. En el documental dirigido por Peralta, se opta por el formato de documental expositivo, el cual tiende a borrar las marcas del enunciador en el texto fílmico para facilitar el eje de la comunicación entre el relato y los espectadores.

Sin embargo, los elementos generacionales que signan el documental uruguayo sobre la dictadura del siglo XXI, reaparecen mediante el foco que la narración decide colocar en Micaela Castagnetto, permitiendo así que la historia de su tío adquiera un espesor amplificado no solo por sus caracteres políticos y sociales, sino por el modo específico en que esta historia pareciese repercutir sobre el tejido social

contemporáneo. En otras palabras, es fundamental que Peralta opte por poner en primer plano a Micaela Castagnetto en tanto guía y tamiz para contar la vida de su tío, porque los componentes asociados al discurso de sobriedad del documental expositivo se matizan a partir de la intervención de la subjetividad interesada de un miembro de la familia.

La familia, otra vez, aparece como eje de exploraciones e interpelaciones políticos del documental uruguayo de las últimas décadas. En este caso podríamos pensar que se trata de una “familia extendida”, porque no son pocas las ocasiones en que el documental se lleva por las derivas personales de algunos testimonios que no necesariamente refieren a la historia de Castagnetto. Así es como el modo de agrupamiento militante de la década de los setenta adquiere los rasgos propios de una familia, no ya basada en vínculos de sangre y herencia, sino a partir de la comunión de ideología y praxis política.

### **La voz de Bardesio**

Castagnetto tenía 17 años cuando se dio su desaparición forzada, en manos del denominado “Escuadrón de la muerte”, luego de haber pasado por varias entradas a prisión, amenazas y torturas, y por frecuentes allanamientos a su hogar.

Las investigaciones sobre la desaparición de Héctor Castagnetto comenzaron en 2005, mismo año en que Tabaré Vazquez asume la presidencia. Como vimos en el primer capítulo de esta investigación, el gobierno de Tabaré Vazquez se mostró más interesado que el gobierno anterior en afrontar el pasado dictatorial, dar espacio a las víctimas y, en cierta medida, construir un discurso público sobre la figura de los perpetradores de la dictadura.

Se generaron así algunos cambios en cuanto a la presencia de los organismos competentes para investigar sobre la desaparición de casi 200 uruguayos. De esta manera inicia investigaciones que hasta la época no se habían efectuado, y comienzan las primeras excavaciones en búsqueda de restos humanos en fosas comunes.

En el caso de Castagnetto, en particular, fue fundamental contar con las declaraciones de Nelson Bardesio<sup>10</sup>, testigo clave que permitió conocer más en detalle

<sup>10</sup> Nelson Bardesio fue funcionario del Ministerio del Interior e integrante del Escuadrón de la Muerte en la década del 70. En 1972 es descubierto por miembros del MLN-T como fotógrafo infiltrado. Es

el modo en que se sucedieron los hechos en el momento de la desaparición, y brindó información importante sobre los nombres de aquellos que estuvieron involucrados en el operativo ilegal que culminó en la desaparición de Castagnetto.

En el documental tiene el valor sin precedentes de exponer la declaración de Bardesio, en la que se brindan detalles sobre la desaparición de Castagnetto. Es interesante señalar que al momento de la realización de la obra no se conocía el paradero de Bardesio, y fue unos meses después de finalizada que la Interpol en Argentina dio con su paradero, para posteriormente ser extraditado y condenado a 15 años de prisión en 2013. Para terminar de comprender el entramado social en el cual se inscribe este documental, debemos recordar que solo en 2011, durante la presidencia de José Mujica, se quitó el amparo a los perpetradores de la dictadura del cual gozaban gracias a la ley de amnistía. De este modo algunos de ellos pudieron ser juzgados por haber cometido delitos de lesa humanidad.

### **Sobre la política de los testimonios**

Los testimonios son unos de los recursos más utilizados en el documental histórico-político uruguayo desde el regreso de la democracia, como señala Paul Ricoeur, “no tenemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación historiadora del pasado.” (Ricoeur, 2003, p. 372)

Esta prioridad de las entrevistas y de la historia oral para la reconstrucción de una memoria colectiva forma parte de un proceso de revalorización de los testimonios en diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanas en Uruguay (véase el libro de Annette Wieviorka, 2007, sobre esta problemática). En este documental, la presencia de estos testimonios es un aporte de relevancia e imprescindible para la reconstrucción de los hechos transcurridos durante el terrorismo de Estado, pero además brindan, en la narrativa fílmica, un componente necesario para que los espectadores se identifiquen de manera empática con el dolor y el sufrimiento de los otros, esas alteridades militantes que durante décadas fueron marginados o vituperados del(en) el discurso social.

secuestrado e interrogado por los miembros del MLN-T, donde confesó los crímenes cometidos en la Cárcel del Pueblo Tupamaros. Había participado de los asesinatos de Héctor Castagnetto, Manuel Ramos Filippini, Íbero Gutiérrez y Abel Ayala.

Las relaciones entre historia, memoria y testimonios son examinadas por Aleida Assmann, cuando señala que el almacenamiento incluso es posible sin medios o aparatos técnicos, recurriendo a una especie de disciplina mental, como atesta el arte de la mnemotécnica, que pasa de la tradición griega a la romana y se consolida en el occidente. “O armazenamento é, por fim, uma função especial da memória humana para decorar conhecimentos como textos litúrgicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos” (ASSMANN, 2011, p. 33).

Es así como los testigos de un hecho histórico trascendente se convierten en la clave para la reconstrucción de una memoria tanto individual como colectiva, puesto que son estos quienes pueden contribuir a través de la narración de sus recuerdos a la formulación de nuevos sentidos, siempre conflictivos y en disputa, sobre los hechos del ayer. Las disciplinas artísticas como la literatura y el cine – sobre todo el documental –, permiten entonces impulsar estrategias de recirculación y puesta en común de las voces de aquellos que fueron privados de su libertad, pero también de su discurso. La mediación de los dispositivos resulta central para la retransmisión de las experiencias que conforman una memoria cultural (ERLL, 2012).

Por medio de los diversos personajes que dejan su testimonio en *Es esa foto*, se consigue entonces promover una imagen integral sobre quién fue Héctor Castagnetto: un ciudadano comprometido, educado, respetuoso y sobre todo buen compañero, que sentía placer al realizar los trabajos manuales, pero también por la lectura y la música. En definitiva, se trataba de un joven estudiante que apenas se estaba acercando a los movimientos de militancia política cuando se convirtió en el objetivo de los Escuadrones de la muerte.

### **La mediación familiar y la perspectiva generacional**

Como hemos mencionado en el apartado precedente, el testimonio de Micaela Rivero Castagnetto, sobrina de Hector Castagnetto da Rosa, es uno de los ejes fundamentales del relato y es el primero en aparecer frente a cámara. Es interesante observar en esta instancia que, en línea con su pertenencia generacional, su discurso – a diferencia con lo que ocurre con muchos de los testimonios de los militantes de los 70 – está marcado por la incertidumbre. Este es un aspecto que debemos subrayar porque esta posición discursiva insufla un prisma de inestabilidad e inquietud al relato

que se hace sobre los años 70, como así también a las repercusiones de aquellos hechos sobre la sociedad contemporánea.

Los momentos en los que este personaje aparece en la narrativa son trabajados a partir de una estética diferenciada (véanse las angulaciones de cámara, la duración y los encuadres) y las problemáticas tratadas adquieren un tono más personal.

De esta manera, por medio de la búsqueda de memoria e identidad referida a su tío, Héctor Castagnetto, Micaela consigue responder a cuestiones que se relacionan con su propia búsqueda de identidad. La decisión de Peralta es exponer las inseguridades y problemas a los que se enfrenta la sobrina, luego de haber crecido en una familia disfuncional, lo cual, como indicamos, promueve una identificación de las audiencias por medio de un proceso empático. La película se empeña en formular puentes entre este personaje y el punto de vista de la enunciación, con el objetivo de embarcar a los espectadores en una exploración adyacente a la experiencia de Micaela Castagnetto.

Como nos explica Paul Ricoeur, “no existe documento sin pregunta, ni pregunta sin explicación” (2003, p. 241), por tanto, el relato bosqueja una serie de interrogantes en tiempo presente que serán definitorios para su lectura e interpretación del pasado: ¿Quién fue realmente su tío? ¿Cómo se explica su temprana militancia e involucramiento político? ¿Qué aspectos de su personalidad son semejantes a la personalidad de su tío que fue desaparecido? Se trata de cuestiones profundamente vinculadas a las identidades y a la construcción de la subjetividad personal que, de modo vicario, son exploradas a través de la historia de su tío.

Peralta consigue expresar muy bien estas incertidumbres a partir de los movimientos de la cámara. Es interesante cómo en las entrevistas realizadas por Micaela se utilizan encuadres más bien inestables, con una cámara en mano que se hace notar con movimientos algo bruscos, y que además acompaña a la joven en el recorrido por los espacios caros a la memoria de los testificantes a los que ella se encarga de interpelar, convirtiéndose así investigadora y protagonista.

Se utilizan diferentes encuadres, para crear planos conjuntos, que van desde planos medios, hasta llegar a algunos primeros planos que permiten resaltar las emociones de quien está hablando. Como podemos ver en los siguientes fotogramas.

### Imagen 3- Entrevistas Micaela Rivero



Fuente: *Es esa foto* (Álvaro peralta 2008)

Desde la primera escena del filme, Micaela se muestra como un ser curioso, apenas conocedora de una historia que necesita ser transitada. Por medio su primer parlamento en el que explicita su situación de falta, el documental plasma una problemática social presente debido a la omisión de información pública, ya sea por la censura lógica de la época y las posteriores medidas de silenciamiento, o por el acallamiento del presente debido a la falta de políticas públicas de memoria. Micaela es entonces la representante de un gran porcentaje de la población que ignora (total o parcialmente) un conjunto de acontecimientos fundamentales de la historia reciente uruguaya.

Si bien la protagonista también aborda la historia de sus padres, que también fueron militantes y sufrieron las represalias de la dictadura como presos políticos, Micaela considera que en la historia de su tío, un desaparecido de la dictadura, se cifra un bloque de pasado que es necesario restituir al presente. Su objetivo es tanto personal como colectivo.

Lejos de adoptar un estilo vinculado al documental de observación, Peralta utiliza la figura de la sobrina de Castagnetto para crear escenas en y para el documental. Se mueve entonces en una línea afín con el documental participativo (NICHOLS, 1997), deudor del *cinéma vérité* francés de la década de los 60. Este tipo de documentales se caracterizan por funcionar como catalizadores de ciertas acciones y situaciones que no existirían en caso de no mediar la realización de un filme. En vez de apropiarse pasivamente de la realidad para registrar aquello que ya sucede en ella, el documental participativo moviliza acontecimientos para después poder registrarlos y hacer cine con ellos. En este sentido, esta película es un catalizador de la memoria y, al mismo tiempo, una herramienta socio-estética de la protagonista para ajustar cuentas con el pasado familiar, personal y social.

En las entrevistas a las que hacemos referencia podemos ver como Micaela no solo realiza preguntas, sino que también recurre a algunos recuerdos leves, vaporosos, sobre aquel tiempo pasado, intentando así reconstruir su memoria familiar. Su protagonismo conecta dos temporalidades, el tiempo pasado de la dictadura y el tiempo presente cargado de secuelas, traumas e incógnitas. Todo el desconocimiento que se percibe en Micaela al inicio del filme se expresa desde la elección del título del documental, *Es esa foto*, en el que se hace referencia a la única foto que Micaela conocía de Héctor con anterioridad a la película.

### **Entre la cámara confesional y el relato coral**

Los testimonios de quienes interactúan con Micaela se superponen con otros testimonios individuales contruidos a través de relatos frontales a la cámara. Estos cuentan sus experiencias personales como militantes políticos de la época, y reviven anécdotas compartidas con Castagnetto por medio de la palabra. En su mayoría estas entrevistas están compuestas por planos con cámara fija y tamaño medio. En esta serie de testimonios la subjetividad de la protagonista queda al margen y el efecto que se produce es de orden confesional.

Como si hablasen frente a un jurado, a un estrado o a un tribunal, estos bustos parlantes se dirigen a los espectadores, de modo tal que quiebran la cuarta pared y el estilo oblicuo habitual de las miradas a cámara. La historia oral irrumpe con toda su potencia y el dispositivo fílmico es el que reclama su verdad, sin mediaciones de una tercera persona. La interpelación en estos casos es directa, frontal y sensible. La

narración acorta las distancias entre los testimoniados y convierte en receptor privilegiado a los espectadores.

Podemos decir que el relato se construye desde apropiándose de diversas subjetividades, sin utilizar una “voz de Dios” autoritativa que organice jerárquicamente el discurso y reclame algún sentido de objetividad. Por medio de los relatos de quienes compartían la ideología política y los espacios de militancia de Castagnetto se refleja un punto de vista afín con la situación sociopolítica y económica que atravesaba Uruguay cuando el protagonista fue desaparecido.

El testimonio de la hermana de Héctor, Ana María Castagnetto, se concentra en los aspectos afectivos y familiares del militante desaparecido. De igual manera algunos de sus compañeros traen anécdotas sobre su juventud, no necesariamente relacionadas con la actividad política. El documental político del siglo XXI reactiva la dimensión afectiva y familiar para desarmar ciertos relatos anquilosados sobre los 70 en los cuales los puntos vista militantes, absolutamente focalizados en la historia pública de las organizaciones armadas, desactivan las capacidades de la obra de interpelar formaciones sociales más amplias.

#### **Imagen 4 - Testigo bajo anonimato.**



Fonte: *Es esa foto* (Álvaro Peralta 2008)

Un testimonio fundamental clave, que nos solo nos habla del pasado sino de la inexistencia o ineficacia de las políticas públicas postdictadura es el de Silvia. Como podemos observar en la **imagen 4**, lo más llamativo de su declaración es que fue dada bajo el anonimato. El espectador no tiene acceso a su rostro, utiliza probablemente un nombre falso y su voz es distorsionada en la edición.

Paradójicamente, si bien este documental fue realizado dentro del período de gobierno de Tabaré Vázquez que reabrió las investigaciones sobre la dictadura, es posible percibir cómo el miedo, el silencio y la persecución todavía campean a cielo abierto. La necesidad de Silvia de brindar su testimonio de manera anónima debe interpretarse como un síntoma que refiere a las deudas de la democracia y a la continuidad del terror dictatorial en el tejido social contemporáneo.

### **Reconstrucciones testimoniales**

Sin olvidarnos del lugar preponderante que le es dado al relato oral de los testigos en la construcción de este documental, vale observar que dentro de su narrativa se intercalan lo que podríamos llamar “reconstrucciones testimoniales”.

Por medio de lo que el documental autodefine como dramatizaciones, se revive el personaje de Bardesio, dándole un cuerpo ficcional que soporta, no obstante, un discurso testimonial. Se trata, sin duda, de una declaración fundamental para el conocimiento de los últimos momentos de vida de Castagnetto. El cuerpo reconstruido de Bardesio provee detalles sobre la desaparición, y esta aparición que podríamos denominar “espectral” en algún sentido, le otorga veridicción a las palabras provenientes del pasado. Este testimonio también funciona para autentificar la existencia del Escuadrón de la muerte y su manera de operar en la época. Pese al reconocimiento por parte de Bardesio de la existencia de este grupo paramilitar dirigido a “cazar” tupamaros todavía hay quienes niegan su existencia.

La puesta en escena de Peralta reconstruye este cuerpo mostrando unas manos masculinas que sostienen un lápiz y un cuaderno en donde se procede a escribir sobre el secuestro de Castagnetto. Esta escena está compuesta de planos detalle que varían su punto de vista, como si estuviesen recreando el momento de la declaración. Los diversos planos representan las miradas de quienes interrogaron oportunamente a Bardesio.

### Imagen 5 - Dramatización, declaración de Bardesio.



Fonte: *Es esa foto* (Alvaro Peralta, 2008)

El texto escrito es relatado mediante el uso de una voz en off que representa la voz del personaje. Esta se escucha serena, algo ronca y entrecortada, lo cual permite crear suspenso y tensión para quien no conoce el desenlace del testimonio.

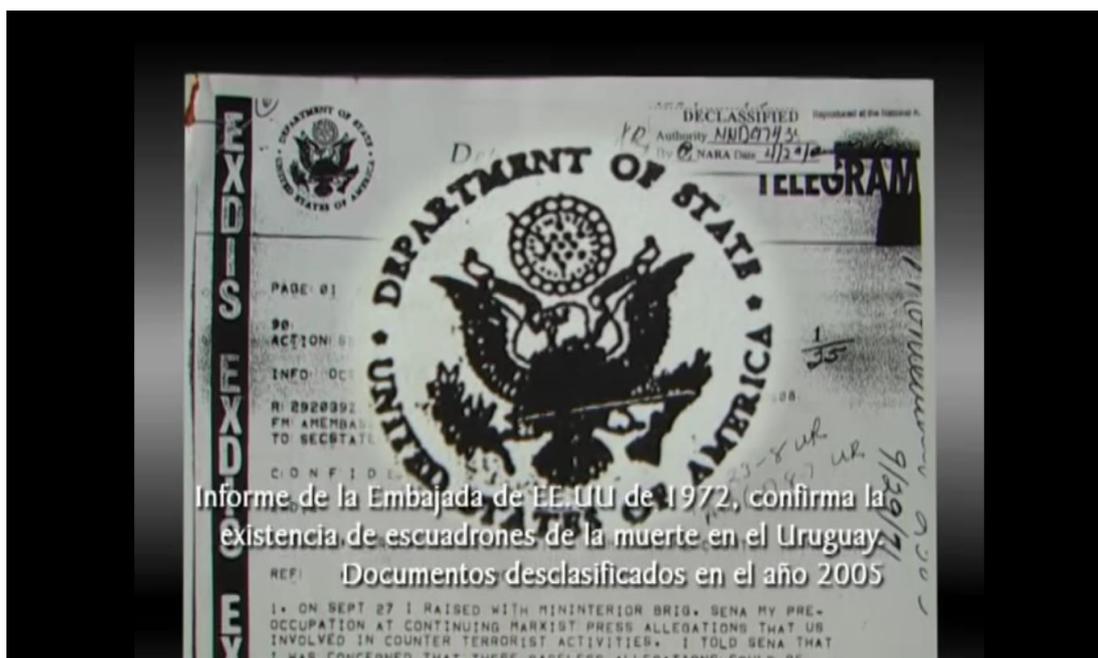
Otro de los personajes recreados es el de la madre de Héctor. Trayendo las voces de quienes ya no están, estas reconstrucciones apuntan narrativamente a actualizar los momentos iniciales y finales de la vida del protagonista y son intercalados en el relato para ocupar un lugar cronológico en su ordenamiento. En el caso de la madre, la dramatización se compone a partir de la imagen de una publicación que realizó el diario *La hora*, la que contiene una carta titulada “Devuélvanme a mi hijo”. También es utilizada aquí una voz en off para dar a conocer el texto de la carta. En la carta se manifiesta el dolor y la incertidumbre que duró ocho meses hasta que se difundió el verdadero paradero de Castagnetto. Para colocar este testimonio en contigüidad con el Bardesio se inserta aquí la misma música incidental que apuntalaba el segundo.

Por último, promediando el documental, aparece una figura inesperada que se integra al relato: el inspector Víctor Castiglioni. Su testimonio se obtiene a partir de los

audios generados en una entrevista realizada por la periodista Gabriele Weber. A diferencia de los personajes antes contruidos, la declaración de Castiglioni no es marcada como una dramatización. Este discurso entra en contradicción con lo que se ha dicho hasta el momento, e intenta, quizá, dar cuenta, del “otro lado de la historia”. Como si quisiese demostrar la complejidad y las tensiones de la sociedad uruguaya (como así también de sus facciones negacionistas) la palabra de Castiglioni niega la existencia de un grupo entrenado para interrogar a partir de métodos de tortura. Expresando a un sector de la sociedad que consideraba que la subversión estaba fuera de control, que se trató de una guerra sucia, este personaje permite comprender que la memoria colectiva es un territorio en pugna, cargado de conflictos y clivajes.

En un comienzo el relato de Castiglioni es apoyado por proyecciones de imágenes de archivo provenientes de diarios que cuestionan la actividad de la militancia de izquierda. Luego su discurso es refutado, utilizando el mismo recurso anterior, al exponer materiales de archivo mientras escuchamos su voz en off de Castiglioni. Entre titulares de periódicos y un documento de la Embajada de los Estados Unidos se confirma la existencia de Escuadrones de la muerte.

**Imagen 6** - Material de archivo, informe de la Embajada de EEUU.



Informe de la Embajada de EE.UU. de 1972, confirma la existencia de escuadrones de la muerte en el Uruguay.  
Documentos desclasificados en el año 2005

Fonte: *Es esa foto* (Alvaro Peralta, 2008)

Esta estrategia narrativa instiga al espectador a reflexionar sobre los diferentes modos en que se puede construir una “verdad histórica”, pero también sobre las formas en que la narrativa documental puede sostener un testimonio sobre la base de un determinado archivo o, en otras ocasiones, desmentir con un recurso similar. En otras palabras, la película adopta aquí un discurso intensamente reflexivo y nos invita a desconfiar de las imágenes y los discursos, para poner el foco en los procedimientos mediante los cuales estos se construyen.

### **El rol de los archivos**

Las imágenes de archivo como periódicos, fotografías y videos de la época son utilizadas con diferentes funciones a lo largo del filme. Por un lado, para componer la dramatización que conforma el personaje de Bardesio y el de la madre de Castagnetto. Por otro lado, generalmente, son usadas a modo ilustrativo, a veces acompañadas por música instrumental, generando así un espacio que permite al espectador procesar aquello que el archivo comunica.

Sin embargo, el uso más habitual del archivo en el filme es el que lo adopta en tanto documento probatorio de una verdad histórica, para apoyar los relatos de los testimoniantes, y reforzar sus palabras con imágenes que tienen calidad de prueba histórica. En otros casos, como el señalado de Castiglioni, el carácter probatorio de los archivos entra en crisis y la película asume un discurso desconfiado de la fiabilidad de los materiales que habitualmente se consideran verídicos. Como señala Ricoeur (2003, p. 448) “los hechos alegados no son, desde luego, hechos en bruto, y menos aún son un doble de los acontecimientos mismos; siguen siendo de naturaleza proposicional. Precisamente por esta razón, son susceptibles de ser verificados”. En línea con lo antedicho, el historiador argentino Gustavo Aprea, indica que:

puede establecerse un paralelo entre el rol que cumplen los testimonios en la construcción de documentos históricos susceptibles de ser incorporados en un archivo, y los procesos de validación de los testimonios y distintos tipos de documentos (fílmicos, fotográficos, animaciones, mapas y esquemas, imágenes y objetos varios) que son utilizados como argumentos en los documentales audiovisuales. (APREA, 2010 p. 47).

Encontramos entonces el uso de materiales de archivo un proceso de validación a los que se es dicho por medio de los testimonios, pero ante la ausencia de materiales probatorios o para dar incluso más veracidad a un relato, los

documentalistas recurren al testimonio de más de un testigo que afirme la visión de los hechos descritos. Como afirma Ricoeur:

En efecto, la fuerza del testimonio se expone precisamente en el corazón mismo de la prueba documental. Y no veo que uno pueda remontarse más allá de la triple declaración del testigo: 1) Yo estaba allí. 2) Creedme. 3) Si no me creéis preguntad a algún otro (RICOUER, 2003, p. 371).

Podemos visualizar este modo de validación del discurso en diferentes oportunidades a lo largo del documental. Desde el comienzo observamos esta estrategia narrativa luego de escuchar parte de la declaración de Bardesio, quien afirma la existencia de los escuadrones de la muerte. Allí aparece frente a cámara, el testimonio directo de Mauricio Rosencof, que en discurso también afirma la existencia de dichos grupos paramilitares. Rosencof describe el momento en el cual se le interrogó a Bardesio, se le dio un lápiz y un cuaderno, como vimos en la **imagen 5**, a través de los diferentes encuadres, y esta información es intercalada con la declaración de Bardesio sobre la desaparición de Castagnetto.

El director decide no profundizar en lo que respecta a las torturas y sufrimientos personales que sufrieron en prisión. Cuando se trata de contar la historia individual de cada testimonio se lo hace desde el lado de la motivación de lucha, y para dar cuenta de la injusticia que se llevaba a cabo, corriéndose de la imagen estereotipada de los militantes como víctimas de la dictadura.

Peralta clausura su documental con Micaela caminando al lado de María Esther Francia, una de las compañeras de lucha de su tío. Ambas se dirigen hacia el Memorial de los Detenidos Desaparecidos, en donde se encuentra el nombre de Héctor Castagnetto da Rosa.

## CAPÍTULO IV

### EI CÍRCULO DE LA MEMORIA DICTATORIAL

#### ***El círculo (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay***

*El Círculo*, de José Pedro Charlo y Aldo Garay, narra la vida de Henry Engler, quien era miembro del movimiento político de extrema izquierda MLN-T, comúnmente llamado Tupamaros. Engler encabezaba el mando de la organización junto a Raúl Sendic – fundador del movimiento. Siendo detenidos en la década de 1970 por las fuerzas represivas, permanecen en prisión por más de 12 años, en calidad de rehén. Fueron 12 años en condiciones deshumanas, donde las torturas y el aislamiento casi total al que fueron sometidos, llevaron a Engler a la locura.

Esta narrativa de 92 minutos de duración se centra en conocer cómo fue el tiempo dentro de prisión, tanto de Engler, como de algunos de sus compañeros de lucha, dando el espacio a los testimonios de las víctimas, para llevar sus experiencias personales al ámbito público. Contando sobre las torturas, para concentrarse en las formas que encontraban de evadir el sufrimiento y sobrellevar el encierro.

De esta manera, se va formando una voz colectiva a través de los testimonios que se dan frente a cámara, contando sus experiencias personales se va conformando un discurso con carácter de denuncia de las situaciones vividas, pero sobre todo de resistencia. Sin la presencia de un narrador visible, la narrativa toma características de la polifonía mencionada por Arfuch (2005, p. 30): “se tratará siempre de un vaivén dialógico, un protagonismo conjunto, una simultaneidad en el encuentro de ambas miradas, pero cada una situada, respecto de la otra, en un punto diferencial e irreductible”. En el límite de esto, según el autor, una razón dialógica como modo de relacionamiento con el mundo.

El documental no pierde el foco sobre el hecho central, que es la reconstrucción de la figura de Henry Engler durante sus años de prisión, y cómo esto repercute en su salud mental. Componer la narrativa a través de múltiples relatos testimoniales, permite reforzar el alcance y la crudeza en la época dictatorial. Así como reafirmando la mirada de Engler, dando veracidad en la variedad de testimonios

El tema central es destacado desde el nombre del documental: *El círculo*, que hace alusión al mecanismo que Engler utilizaba para que el encierro y la tortura no terminaran dominando lo único que le restaba de libertad, su mente. La estrategia

consistía en concentrarse en un punto en la pared, que le permitiera evadir las voces de su mente, así como reconstruir imágenes del pasado, hasta que esto le deje de causar dolor.

Este documental podría considerarse una oda a la resistencia y resiliencia del protagonista, el cual, a pesar de haber sido diagnosticado con psicosis delirante crónica, a causa del encierro y las torturas sufridas, al recuperar la libertad logra retomar sus estudios de medicina, convirtiéndose en un neurólogo reconocido, especialista en tratar el Mal de Alzheimer.

Giovanna Urdangaraín (2015) en un artículo sobre *El círculo*, publicado en la *Revista Iberoamericana*, comenta como los directores se vieron inspirados en contar la historia de Henry Engler, al ver un artículo que se titulaba 'Un Tupamaro hacia el Premio Nóbel', publicado en 2004 en la revista *Caras y Caretas*. El llamativo nombre que reunía un calificativo considerado como negativo<sup>11</sup>, por algunos sectores, junto a un reconocimiento internacional, hizo que la mirada de los realizadores comprendiera que ahí había una historia que tenía que ser contada.

El estado de angustia, al que se vio sometido Engler, lleva a los realizadores a enfrentarse con cuestiones éticas, relacionadas a querer exponer su historia, y de qué manera hacerlo para no perjudicar la emoción del protagonista en el proceso de recordación que tenía que pasar, reviviendo los momentos dolorosos del pasado. Aldo Garay en una entrevista con *Casa América*<sup>12</sup> (2012) , describe el proceso de construcción del personaje como "interesante e intenso", en donde la empatía es fundamental para no repercutir de forma negativa en un ser humano real.

Estas disputas éticas a las que se enfrentan los realizadores, también se presentan las reflexiones de Maina Bidegain, en *Secretos de lucha*, al cuestionar su derecho de hacer pasar a su tía Jean Marie, por recuerdos conmovedores sobre la pérdida de algunos compañeros de lucha. La dificultad se presenta en la característica de cine documental con testimonios, donde los personajes son las personas reales

<sup>11</sup> La organización de Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, se auto denominó así, siendo luego tomado por la represión el nombre "tupamaros" como sinónimo de guerrilleros, o revolucionarios con una mirada despectiva, que incluso en la actualidad, puede ser utilizado como un insulto.

<sup>12</sup> Casa América es un consorcio público formado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid que tiene como objetivo estrechar los lazos entre España y el continente americano, en particular en América Latina y el Caribe. <https://www.casamerica.es/cine/aldo-garay-lo-que-le-importan-son-las-historias>

que vivieron esas situaciones traumáticas, y se enfrentan a abrir sus sentires frente a una cámara, exteriorizando lo más íntimo de sus vivencias.

Sin embargo, este tipo de documentales tiene carácter de denuncia social, cediendo el lugar de víctimas, a los militantes políticos que fueron afectados por la crudeza de las fuerzas represivas del Estado. Lo que, a su vez, genera el espacio necesario para exteriorizar el padecimiento atravesado por los años de dictadura, sanando las heridas personales ante la invisibilidad a la que fueron condenados, por causa del silenciamiento que se otorgó al tema. Así como, fundamentalmente, la posibilidad de generar una conciencia colectiva para que no se vuelva a repetir.

### **Ambientación del trauma**

Ahora bien, ¿cómo se construye esta narrativa?. Al igual que muchos documentales de índole histórico en donde se busca reconstruir una memoria, el recorrido por los espacios se convierte en un eje fundamental, el cual permite conectar el tiempo de los hechos, con el tiempo en el que se da esa mirada al pasado. Además, es un recurso del que se puede sacar provecho al momento de interactuar con el espectador, dando signos que le permitan visualizar mejor el relato oral, estando más cerca, más presentes.

Pero los realizadores no se limitan al recorrido por los espacios, y los testimonios orales, sino que buscan crear ambientes que transmitan determinada emoción al espectador, en sincronía con la narración oral.

Esto nos lleva a pensar en *La noche de los 12 años*<sup>13</sup> (2018), de Álvaro Brechner, este filme, al igual que *El círculo*, centra su relato en los años de prisión, exhibiendo por medio de la ficción, el tormento padecido por José Mujica, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro. El sufrimiento por el que transitaron los rehenes, a causa del tratamiento deshumano que se les dió, se transmite por medio de silencio, así como por la creación de ambientes hostiles de oscuridad y encierro.

### **Presentación del protagonista**

En las primeras escenas del documental lo vemos a Engler caminando con su actual pareja por las calles de Suecia, su lugar de residencia. En este recorrido se

<sup>13</sup> *La noche de los 12 años*, es una adaptación del libro *Memorias del calabozo*, de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro.

componen planos amplios, que permiten visualizar el paisaje. Entre bosques y montañas, se percibe la diferencia con la naturaleza del país que lo vio nacer. Por medio de esta estética los autores consiguen transmitir al espectador los cambios que se generaron en la vida de Engler, a causa de los años que le fueron robados en prisión. comenzando una nueva vida lejos del lugar en donde se desencadenaron los hechos. En congruencia, se hace uso de la voz en over para relatar su llegada a Suecia, presentando así el personaje al que nos vamos a ir acercando de a poco.

En relación, la cámara comienza distante del personaje, respetando su espacio, es aún más notoria en un momento en que la cámara toma las imágenes desde el lado de afuera de una ventana, mientras en lo íntimo hogar podemos ver a Engler y su esposa charlando, sentados junto a una mesa.

Manteniendo la estética, y con uso de voz over, se emprende viaje a Uruguay, un viaje físico que a su vez representa un viaje temporal, de regreso al pasado. Engler conduce un carro mientras la cámara acompaña desde el asiento de al lado, realizando un recorrido por las rutas, en donde se puede ver el paisaje al costado del camino, hasta llegar a la ciudad de Paysandú, su lugar de origen. Este recurso es utilizado, cada vez que Engler se traslada a una ciudad de su pasado, como al llegar a la ciudad de San Javier, donde se concentraba su familia.

En *Secretos de lucha*, el primer documental acá analizado, nos encontramos con la misma estrategia narrativa para representar el viaje de búsqueda hacia los recuerdos de Jean Paul. Tomando las características del género cinematográfico de road movie, donde por medio de la representación de un viaje, el personaje se va desarrollando metafóricamente, de forma similar nos vamos acercando a conocer Engler.

En esta misma línea de documentales que evocan a la memoria, Andrés Di Tella, en el documental argentino *Montoneros, Una Historia* (1995), vemos a Ana emprender su viaje al pasado, dirigiéndose al lugar en donde se desarrollaron los hechos. En donde lo visual, plasma el proceso mental, materializando el discurso, en *Montoneros* utilizan de forma directa la voz de Ana, en *El círculo* se opta por la voz over de Engler, tomando una perspectiva diferente, en donde se pueda ver de forma casi onírica; y en el *Secretos de lucha* es la voz en off de Maiana la que relata este viaje.

**Imagen 7** - Engler viajando



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

**Imagen 8** - Ana viajando



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

## Imagen 9 - Jean Paul Bidegain



Fuente: *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007)

El círculo de la memoria de Engler, comienza desde sus orígenes, recorriendo cada una de las ciudades en las que estuvo en un pasado, y que además tuvieron un significado, San Javier representa la felicidad de su infancia, en Paysandú sus primeras discusiones sociales con compañeros de clase en su adolescencia. Y Montevideo, relaciona su vocación con su motivación de luchar por lo que creía justo. Engler realiza este recorrido en donde va identificando los espacios con cada etapa de su vida, dándoles un nuevo significado mientras cuenta su historia con voz over. La cámara acompaña su recorrido, respetando su espacio.

En 1965 Engler se muda a la capital del país para ingresar a la Universidad, en la carrera de Medicina. Sin embargo, la crisis que se atravesaba en la época, hizo con que empezara a cuestionar su desempeño en la salud, siendo que el acceso a los medicamentos se hacía cada vez más difícil.

Comprendiendo que había cosas para cambiar, así como la necesidad de actuar para que estos cambios se dieran, surge en Engler su motivación de lucha, comenzando por la militancia estudiantil de forma pacífica. La respuesta a estas luchas por parte de la represión se manifestaba de forma cada vez más violenta, desembocando en la muerte de algunos estudiantes. Esto hizo que Engler sintiera la necesidad de actuar desde otro lugar, fue entonces que ingresó al MLN-T.

Podemos decir que, en estos primeros minutos del documental, el discurso toma características del documental expositivo propuesto por Nichols (2013), en donde Engler va contando de manera más informativa los pasos que lo llevaron hasta la situación mental. Acá no hay grandes reflexiones, pero se hace necesario contar estos pasos para luego sí ahondar en la situación de dolor que vivió.

### **Composición colectiva del discurso**

Como ya mencionamos anteriormente, es la historia de Henry Engler la que se quiere contar, siendo este el personaje principal, pero el discurso se compone a partir de varios testimonios. El primer testimonio en aparecer de forma directa, hablando a la cámara es el de su hermana es el de su hermana, Katia Engler. A través del testimonio de Katia los realizadores recrean una imagen del dolor de su madre, y las luchas para poder ver a su hijo.

Los testimonios en su mayoría son de compañeros del MLN-T, algunos de los 8 militantes identificados como ex rehenes en el periodo dictatorial, quienes estuvieron más de una década en prisión. De esta forma se da mayor credibilidad al relato de Engler, entendiendo que no fue solo el que sufrió la violencia con la que actuaron los militares.

El primero de estos testimonios en aparecer es el de José Serrano Piedecasa, la estructura narrativa utilizada para su presentación es la misma que se utiliza para presentar a Engler. Piedecasa es oriundo de España. Al momento de la realización del documental, se encontraba viviendo en Toledo, trabajando como profesor catedrático de Derecho Penal, en la Universidad de Castilla-La Mancha. Y es desde este lugar que se presenta, y cuenta sobre su llegada a Uruguay, estuvo 13 años preso en el Penal de Libertad por ser integrante del MLN-T.

El encuentro entre Piedecasa y Engler se da por las calles del barrio La Unión, en la ciudad de Montevideo. A partir de una puesta en escena, en la que ambos se saludan con un fuerte abrazo y comienzan a caminar, se abre la charla a los recuerdos. En este momento se deja la voz over de lado, para escuchar la conversación de forma directa, mientras la cámara los observa con un plano medio. Llegan hasta una esquina donde se ubica una veterinaria, en ese lugar, en la década de los 70, se encontraba el bar "Asturias".

Fue en este sitio donde comenzaron los años de calvario para ambos, al ser capturados por los militares en medio de un forcejeo. Y es a partir de este momento donde la narrativa se abre a contar hechos más trágicos y emotivos, como la muerte de su compañero Luzardo.

En medio del reconocimiento del espacio, se encuentran pequeñas diferencias entre sus recuerdos, marcando de esta forma lo fugaz de la memoria humana en pequeños detalles, que claramente los realizadores eligieron exponer. A su vez, podemos ver las marcas del pasar del tiempo en los cambios del lugar, los cuales ellos mismos van comentando entre charlas, como si la cámara no estuviera ahí. Es un reencuentro entre amigos que reviven un momento de sus vidas y van reconstruyendo los hechos por medio de los recuerdos.

Al ubicarse en el espacio donde se desarrollaron los hechos, se les permite realizar un proceso mnemónico para la reconstrucción de la memoria sobre ese tema puntual. Este mismo recurso es utilizado en otras oportunidades, como cuando Engler visita el batallón de la ciudad de Paso de los Toros, y, viendo un pozo de agua, reconstruye el momento en que se le daban “recreos”, los cuales consistían en dejarlo sentado viendo el agua por un tiempo.

Volviendo al momento de la detención de Engler y Piedecosas, surge un recuerdo emotivo, relacionado a la pérdida de su compañero Luzardo, quien estaba junto a ellos ese día. Luzardo fue asesinado, ese día recibió un disparo que parecía ser dirigido a Piedecosas, pero por un error terminó con la vida de Luzardo. Piedecosas comenta cómo esta situación lo marcó, no solo por haber perdido a su compañero de lucha, sino que además estaba la posibilidad de que era a él a quien querían matar, visto que instantes antes había escuchado un comentario sobre “matar al gallego”.

Esto lo cuenta hablando con Engler, parados en el lugar donde sucedieron los hechos, para luego pasar a dirigir su testimonio al espectador, por medio de una cámara fija con un plano medio, que lo deja ver sentado en lo que parece ser un bar, Piedecosas reflexiona sobre este momento. El ambiente acompaña la emoción de Piedecosas a partir de una iluminación tenue, con un espacio casi vacío que permite conectar al espectador con los sentimientos del testimonio.

Esto abre una nueva etapa del documental posibilitando abordar lo sucedido a un ámbito de discusión social, sobre las formas de operar de la represión en la época.

El documental entonces comienza a tener una mirada reflexiva sobre los sucesos del pasado, reconstruyendo la memoria con mayor subjetividad, pero a su vez volcados al espectador, con un mensaje claramente dirigido. Ya no se da la información por medio de la charla de dos conocidos que están recordando un episodio de sus vidas, ahora se le habla al espectador, se lo hace participe y se lo invita a reflexionar.

### **Ritmo y montaje**

Con relación al montaje, vemos que se organiza con un ritmo que cede espacios para que el espectador pueda absorber la información otorgada, dándole tiempo para procesarla adecuadamente, y realizar sus propias reflexiones en relación a las situaciones descritas por los testimonios. Desde el orden de los temas que se tratan, hasta la forma que se componen estos tiempos por medio del sonido, variando entre música para algunos momentos, sonido ambiente y sobre todo muchos silencios.

Esto va generando un enfrentamiento al trauma de forma lenta y progresiva, introduciendo al espectador de a poco en el relato, y generando empatía con los personajes que primero fueron presentados. De esta forma, luego de dar una mirada a la vulnerabilidad de los personajes, permitiendo comprender las dimensiones de la violencia con la que se actuaba en la época y el dolor de quienes sufrieron la represión, se vuelve al presente.

Esta vez, para acompañar a Engler hasta la ciudad de Bella Unión, ubicada al norte del país, e ingresar a una reunión de la organización UNAA (Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas). Entidad que se fundó en la década de los 60, con el sindicato de trabajadores azucareros, que dio lugar a la conocida marcha de los cañeros. En la época, se realizaban grandes marchas desde Artigas, ubicada en el extremo al norte del Uruguay, hasta el extremo sur, en Montevideo.

Los participantes reclamaban por mejores condiciones de trabajo y condiciones salariales. Esta lucha fue, para Engler, parte de su motivación a luchar por sus derechos, y lo que él consideraba justo. En esta ocasión Engler es recibido por los integrantes de la organización para conocer un poco más sobre su actualidad y los avances en los estudios sobre el Alzheimer, su campo de investigación.

La cámara vuelve a tomar distancia con respecto al espectador, para emplear una modalidad observacional. Registrando el transcurso de una reunión con el

sindicato de cañeros. De alguna forma esto representa sus raíces, los comienzos de sus luchas. Esto da un descanso al espectador, para que pueda digerir la información antes dada y reconocer sus emociones ante la situación, y a su vez muestra la importancia de Engler como científico, su valor humano a partir de la humildad y sencillez con la que lo maneja. Un pionero de las investigaciones de Alzheimer, candidato a recibir el premio Nobel de medicina por sus descubrimientos, referente mundial de neurociencia, se presenta en un barrio humilde a contar con sencillez los que ha realizado.

Es importante remarcar aquí, que la repercusión e interés que se generó por conocer la historia de Engler, de quien además se han escrito varios estudios, en parte se desencadena a causa de su éxito como científico. El hecho de haber sido uno de los miembros al frente de un grupo de guerrillero, pasando más de 12 años en prisión llegando a la locura, para finalmente convertirse en una eminencia internacional por sus avances en las investigaciones sobre el Alzheimer. Es, sin lugar a duda, un símbolo de resiliencia. Sin embargo, el documental intenta resaltar su lado más humano. Vinculando su presente como neurólogo, con los delirios y alucinaciones sufridas en el pasado como forma de esquivar su penosa realidad.

Paradójicamente, quien vivió hechos trágicos que fueron silenciados, lucha por ayudar a la gente a no olvidar. Transitó el camino de la locura, y saliendo de él se interesa por conocer el cerebro humano. Siendo de fundamental importancia tanto para Engler como para este documental la construcción de la memoria.

### **Exteriorización del trauma**

Luego de estas escenas en donde conocemos más de Engler, generando una mayor conexión personaje-espectador, los autores deciden avanzar con los relatos sobre los años de prisión. Nos acercamos más a las emociones de Engler, por medio de primeros planos de su rostro (**Imagen 10**), contando sobre la etapa más dura, que comienza junto con los traslados por los diferentes batallones del interior del país.

Estos primeros planos con cámara fija son reservados para el personaje principal, quien se dirige al espectador, en una atmósfera de luto, creada por medio de la iluminación, donde lo vemos rodeado por la oscuridad. A su vez, se prepara al espectador, con las imágenes previas de la ruta, que son tomadas en la noche, a diferencia de los viajes antes simbolizados.

### Imagen 10 - Engler contando de sus traslados



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

De esta manera, nos cuenta uno de los episodios más traumáticos, a partir del cual comenzaron las voces en su cabeza. Es cuando su compañero de militancia Adolfo Wasem intentó autoeliminarse, realizando cortes en sus brazos y garganta. En ese momento Gavazzo<sup>14</sup> le abre la celda para que lo pueda ayudar, y se encuentra con lo que él mismo describe como una escena Dantesca. Sin embargo, Wasem no quiere recibir ayuda porque sabe que los van a comenzar a torturar de nuevo.

Cuando se detallan las torturas, son muchas las formas de evasión al sufrimiento que buscan quienes las sufren, el suicidio es una de estas vías de escape que se llegan a escuchar en tipo de documentales. Así como Wasem, lo vio como la salida, José María Bidegain, en *Secretos de lucha*, comenta como lo llegó a pensar. Son temas bastantes delicados y difíciles de tratar, pero es esta abertura de los detalles al ámbito público se hace necesaria, para generar conciencia del sufrimiento al que eran sometidos.

A la voz de Engler, continúan sumándose las voces de sus compañeros de militancia, apoyando sus relatos con sus propias experiencias, esto permite ampliar la

<sup>14</sup>José Nino Gavazzo Pereira, ex militar, que fue condenado por crímenes de lesa humanidad. Falleció en 2021, en prisión domiciliaria. Nunca se arrepintió de ninguno de los crímenes, y guardó silencio hasta el último día. <https://n9.cl/357d2>. <https://n9.cl/eol8i>

visión y reafirmar el discurso. Conformando un todo a partir de micro relatos. Sus relatos se concentran puramente en los años de cárcel, el descubrir que se enfrentaban a una nueva lucha, la de resistir. De esta manera, no se brinda información sobre sus presente ni motivaciones que los llevaron a integrar el MLN-T, sino que directamente pasan a hablar de su sobrevivencia a la prisión. Mientras que la presentación se hace por medio de la cámara, con un travelling de presentación progresiva, en donde la cámara se acerca a los personajes que esperan ya sea de pie o sentados, en una postura fija mirando directamente a la cámara.

### Imagen 11 - Presentación de Julio Marenales



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

Para Julio Marenales, lo más importante dentro de prisión era ser consciente de que podía morir en cualquier momento. Se levantaba cada día y planeaba lo que iba a hacer dentro de lo posible. Al llegar la noche se acostaba y así al día siguiente. Comprendió, desde muy joven, que los problemas externos que no podía solucionar era mejor no pensarlos.

## Imagen 12 - Presentación Mauricio Rosencof



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

Como podemos ver en las imágenes anteriores, este tipo de presentación resalta a los personajes, dando una postura heroica, firmes con la mirada fija de quienes lograron vencer una batalla. En este caso la de ellos mismos de sobrevivir al encierro y las torturas. En la **imagen 12** se resalta el carácter populista y revolucionario de Rosencof, con el cuadro de fondo del prócer José Gervasio Artigas, conocido como el Jefe de los Orientales.

Rosencof menciona un pacto que hizo dentro de prisión con una de sus compañeros de dar testimonio sobre lo que había pasado si alguno sobrevivía, que las personas conozcan la verdad era su motivación para sobrevivir a la prisión.

El documental no entra en los detalles de su vida, fuera de sus luchas personales, pero es interesante saber que Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro (ex-rehén), en 1993, publicaron un libro titulado *Memorias del calabozo*, donde relata las torturas que sufrieron los tupamaros en prisión. De hecho, *La noche de 12 años* (2018), de Álvaro Brechner está basada en este libro.

Otro de los testimonios que aparecen es el de Jorge Zabalza, quien remarca como aspecto importante, estando dentro de prisión, el momento en que se dan cuenta que la batalla es contra ellos mismos, se sentía como “perro rabioso” y comprendió que estaba en una batalla por mantener el control de sí mismo. cuenta sobre su malestar en el encierro y las repercusiones del maltrato en su cuerpo.

### Imagen 13 - Testimonio de Jorge Zabalza



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

Como podemos ver en la imagen anterior, mientras la cámara se ubica desde el interior de su casa, Zabalza da su testimonio desde el lado de afuera, dando la sensación de miedo al encierro que él mismo va narrando. De esta forma la narrativa audiovisual está en sincronía con lo que se es dicho, pudiendo transmitir al espectador la emoción de Zabalza al recordar.

Para el expresidente José Mujica<sup>15</sup>, al momento de la realización del documental ex rehén, la forma de lucha dentro de prisión era cultivando materiales vivos: arañas, hormigas, ratas, siempre algo vivo. Fue así que descubrió que las hormigas son capaces de gritar, que las ranas agradecen. Esto le hacía sobrellevar su tiempo en prisión. A veces tenía algún tipo de lucha dentro de la cárcel, como ganarse el derecho de ir a orinar, jugar a complicar un poco a los guardias. Su discurso es dado desde la simplicidad y singularidad que lo caracteriza.

Otro punto interesante a resaltar en su relato es cuando dice “hay que quitarle toda la heroicidad” refiriéndose al hecho de ser rehén político, en su visión es el resultado de no haber escapado a tiempo, y no existe ninguna poesía en eso. Sin embargo la forma en que se los presenta en *El círculo*, como ya vimos es a partir de

<sup>15</sup> José “Pepe” Mujica fue presidente de Uruguay entre 2010 y 2015.

una escenario heróico, desde la pose hasta la forma en cómo los toma la cámara, acercándose despacio y en su mayoría centrados en el cuadro con un plano americano al momento de hablar.

**Imagen 14** - Testimonio de José “Pepe” Mujica



Fuente: *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008)

Mujica nos va contando estas batallas desde el jardín de su casa, como podemos ver en la imagen anterior, y en este momento le habla directamente al espectador. Pero en otros momentos su relato continúa con voz over, para ver imágenes junto a Engler y su compañera de vida, Lucia Topolansky, quien también fue compañera de militancia, charlando por los alrededores.

Estos testimonios son intercalados con los relatos de Engler contando los detalles a medida que las voces de su cabeza iban avanzando, algunas veces por medio de los primeros planos, otras veces al recorrer los cuarteles a los que fue trasladado. E incluso entrando a su casa para mostrar los dibujos que hizo estando en prisión, en donde conectaba a seres extraterrestres con dios.

De esta forma, el documental se presenta con una narrativa que si bien posee un orden ascendente en cuanto al avance en la locura de Engler, se generan también idas y vueltas entre el pasado y el presente, generando así la sensación circular dentro del propio relato. Otro de estos círculos narrativos se da desde el comienzo hasta el final, *El círculo* termina en Suecia, donde comenzó.

Siguiendo la idea de círculos narrativos, aparece un nuevo testimonio, Eduardo Solari, y con él se regresa a la presentación verbal del testimonio, realizando una introducción de su vida presente, para luego ir a los recuerdos de la dictadura. La presentación de Solari se hace necesaria, visto que su mirada viene desde el otro lado, Solari ingresó al ejército militar en el 78 y fue uno de los militares a cargo de hacer las guardias a Engler.

Desde su lugar cuenta la falta de información y dureza con la que se trabajaba en el cuartel, él era muy joven y no le permitían mantener un diálogo con los presos de alta seguridad, en este caso con Engler. Sin embargo, Engler despertó la simpatía en Solari al ver su lucha por sobrevivir al trato en prisión, que no dudó en acercarse. Su testimonio es compuesto de forma directa a la cámara, en recorridos por la fachada del cuartel y desde una plaza en donde se encuentran con Engler y mantiene una charla recordando algunos episodios, de forma similar al encuentro que se da al inicio con Piedecabras.

Antes de finalizar el documental, en Suecia, ya ubicados en el presente de su vida como neurólogo, son mostradas las imágenes de un video de 1985, cuando son liberados los presos políticos de la dictadura entre ellos quienes fueron rehenes por 12 años. En este video, rodeados por la prensa y quienes los fueron a esperar, Huidobro toma la palabra explicando en las condiciones que están no pueden responder a todo, fueron muchos los años en cautiverio. Mientras vemos estas imágenes de archivo del pasado, para luego volver a Suecia, con una voz en off, Engler reflexiona sobre cómo, sentirse un tipo de mesías a través de su distorsión de la realidad, fue lo que lo salvó estando en prisión.

## CONSIDERACIONES FINALES

A través de una mirada al pasado reciente, en base al cuerpo filmográfico trabajado, podemos decir que el mismo es parte fundamental para ayudar a construir la memoria colectiva. Actuando como una herramienta de denuncia social, haciendo público los hechos de violencia, tortura y represión, de la última dictadura cívico-militar uruguaya, a través de una mirada subjetiva, que permite exteriorizar el dolor silenciado por años.

Los discursos son compuestos, en su mayoría, por: testimonios, que relatan sus experiencias con diferentes modelos narrativos; materiales de archivo, como fotografías, vídeos y periódicos de la época, que sirven de referencia para el espectador; y recorridos por los espacios donde sucedieron los hechos narrados, resignificando los lugares del pasado, y orientando al espectador.

Podríamos decir que se trata de narrativas bastante híbridas, en donde incluso la ficción, puede tomar un punto relevante del discurso. La puesta en escena, los diferentes encuadres, el montaje y el sonido, realizan su propio discurso sobre lo que se es dicho, acompañando el relato verbal, de forma tal que transmite al espectador una emoción determinada. Es así que estas distintas miradas hacia el pasado reciente del Uruguay se construyen de manera tal que el terrorismo de estado es expuesto a través del dolor dado por los relatos, así como las marcadas ausencias que son puestas en escena a través de una búsqueda que intenta dar alguna respuesta a lo que hasta el día de hoy sigue siendo un deber para la sociedad.

Las narrativas son compuestas de forma accesible, dirigida a todo espectador que se interese por asistirles, puesto que se dan de forma “clara”, con una línea temporal definida. Presentando los personajes e insertándose en el contexto histórico. Explicando la situación sociopolítica, de desigualdad e injusticia que se vivía en la época, para luego dar a conocer las formas de accionar que se tomaron por parte de algunas organizaciones como respuesta a una situación que se debía de cambiar. En relación, exponiendo las motivaciones individuales que llevó a las víctimas de la dictadura a unirse a estos grupos de militancia, sobre todo quienes formaron parte del MLN-T, siendo la organización más perseguida por los militares.

De esta forma, vemos que existe un interés común en los documentales, por dar a conocer, no solo las luchas y padecimientos, sino que los incentivos que los llevó

a ser vistos como un problema para el gobierno de facto. Fue así que se buscó acabar con la organización del MLN-T sin remordimiento de los medios utilizados, un exterminio silencioso, que sería mostrado por la historia oficial como una “guerra”. Para luego a través de este tipo de obras, comenzar a ahondar en el otro lado de la historia, recobrando las memorias de los vencidos y llevándolas al ámbito público.

Tanto en *Secretos de lucha*, como en *Es esa foto*, se plasma el silencio de la dictadura, a través de una perspectiva generacional que evidencia el desconocimiento del pasado reciente. Representadas por Maiana Bidegain y Micaela Rivero respectivamente. En *Secretos de lucha* tenemos una narrativa en primera persona, con un modelo mayormente participativo y reflexivo en donde Maina Bidegain – autora y narradora – se hace presente interrogando a sus familiares, con un tono reflexivo, reconstruyendo de esta forma la memoria de los Bidegain. Por otro lado, en *Es esa foto*, que posee un modelo narrativo mayormente expositivo, Peralta recurre a la imagen de Micaela para dar el tinte familiar tomando características del modelo participativo a través de las indagaciones que su personaje realiza.

Por otro lado, es interesante resaltar que los tres documentales poseen una problemática planteada vinculada con el tema central. Generando en relación, coherencia desde el inicio, ya sea con la intención de exponer su resolución, o plausibles de ser resueltas en el desarrollo, las cuales poseen un final resolutivo.

*Secretos de luchas* trabaja sobre el exilio, a través de la historia de los hermanos Bidegain y la militancia que los mismos desempeñaban desde sus distintos roles sociales, lo que llevó a que tres de ellos se vieran forzados a abandonar el país. En la narrativa se puede identificar un inicio, desarrollo y final, planteando como problemática la división familiar a causa del exilio, el documental comienza con la imagen de Jean Paul solo en el aeropuerto, para finalizar con la imagen de la familia reunida.

Por otro lado, en *Es esa foto*, se centra en la ausencia, la desaparición forzada y la búsqueda de identidad y memoria de Hector Castagnetto. Al ceder la voz narrativa a Micaela, construye lo que podemos ver como un falso relato autobiográfico, en donde a su vez, Micaela realiza sus búsquedas personales. Como vimos, el primer testimonio en aparecer es el de Micaela, abriendo la ronda a cuestionamientos personales y relacionados con la desaparición de su tío. No por casualidad Peralta

decide finalizar con la imagen de Micaela en el Memorial de los desaparecidos, contemplando el nombre de su tío, junto a quien fue compañera de Hector.

Finalmente en *El Círculo*, el tema se centra en los años de prisión, el trauma se manifiesta a través de la situación mental de psicosis que atravesó Henry Engler para evadir el sufrimiento al que fue sometido durante más de doce años. A diferencia de los documentales anteriores, no hay un problema propiamente presente en la narrativa, sino que más bien el reconocimiento por resolución del mismo, en relación a la historia de vida de Engler, como ejemplo de superación personal. De quien transitó las penumbras de la locura, para finalmente convertirse en un neurólogo reconocido mundialmente. comenzando con imágenes de su vida actual al momento de la realización del filme en Suecia, para de igual forma finalizar en Suecia, genera la sensación de una narrativa circular, finalizando en donde se inicia el relato.

Nos encontramos con algunas diferencias en relación a la forma que son presentados los testimonios, podemos ver como en *Es esa foto*, se impone mayor peso a los relatos orales. Puesto que no hay gran variedad en la composición de sus cuadros, los testimonios son dados de forma directa o a través de las entrevistas con Micaela. Se genera alguna puesta en escena en los encuentros y se utiliza la dramatización para representar los personajes que no pueden dar su testimonio.

A diferencia de *Secretos de lucha* y *El círculo*, que utilizan un proceso mnemónico, realizando un viaje al pasado a través de los espacios que se vuelven a recorrer, cargando de significado a estos espacios en el proceso de recordación. Estos recorridos, permiten a su vez utilizar encuadres y posiciones de la cámara con respecto a los testimonios que narran más allá de lo verbal, cediendo mayor espacio a la construcción de la narrativa por medio de lo audiovisual. Vale aclarar, que se tratan de decisiones en cuanto a la estética y formas de construcción de la narrativa, lo que no significa que, al poseer mayor construcción en cuanto al lenguaje audiovisual, caiga en demérito lo que se es dicho. Por el contrario, son formas de acompañar el testimonio, encontrando lo que cada autor considere la mejor forma de llegar al espectador.

## REFERENCIAS

ABRAHAM, Tomás. **Foucault y la Ética**. Seminario dirigido por Tomás Abraham. Edición original: Buenos Aires, Editorial Biblos, p.222. 1988.

ACUÑA, Lidia. **El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente**. Clio & Asociados. 2009 (13). p.61-68. Disponible en: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf). Acceso en:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMADO, Ana. **El documental político como herramienta de historia**. Revista de Investigación del CeDinCi, (5), verano 2004/2005, p. 15-19.

APREA, Gustavo. **Filmar la memoria**. Los documentales audiovisuales y la e reconstrucción del pasado. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. de Paulo Soethe. São Paulo: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, (Obras Escolhidas v. 1), p. 241-252. 2012.

CASA AMÉRICA. A Aldo Garay lo que le importan son las historias. Madrid: Casa América, 2012. Disponible en: <https://www.casamerica.es/cine/aldo-garay-lo-que-le-importan-son-las-historias>. Acceso en: 10 feb. 2021.

DUTRÉNIT, Silvia. (Coord.). **El Uruguay del exilio**. Gente, circunstancias, escenarios. Montevideo: Trilce, 2006.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**. 1ª edición español. Bogotá: CESO, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **Memoria colectiva y memoria histórica**. Traducción de un fragmento del capítulo II de *La mémoire collective*, París, PUF, 1968.

LEMA, Mosca. Historia del cine en Uruguay: los años de la dictadura. Revista Film. 2019. Disponible en: <https://www.revistafilm.com/historia-del-cine-en-uruguay-los-anos-de-dictadura/>. Acceso en: 13 feb.2022.

LESSA, Francesca. “No hay que tener los ojos en la nuca”: The Memory of Violence in Uruguay, 1973-2010 (pp. 197-208). En: LESSA, Francesca e DRULIOLLE, The **Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay**: Palgrave Macmillan, 2011.

MACHADO, Martha. FAGUNDEZ, Carlos. **Los años duros**. Cronología documentada (1964-1973). Montesepto, 1987.

MARCHESI, Aldo. **Ley de caducidad, un tema inconcluso**. Uruguay: CSIC, UdelaR, 2013.

NAHUM, Benjamín. **Manual de historia del Uruguay**, Tomo II 1903-1990. Ediciones de la Banda Oriental, 1997.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Trad. de Josetxo Cerdán, Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introducción al documental**. Mexico: UNAM, 2013.

NINEY, François: **La prueba de lo real en la pantalla**: ensayo sobre el principio de realidad documental. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2009

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RICOUER, Paul. **La memoria, la historia y el olvido**. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

ROMERO, Mar. La Operación Cóndor y la persecución de la izquierda en América Latina. **El orden mundial** [EOM]. 2019. Disponible en: <https://elordenmundial.com/operacion-condor-izquierda-america-latina/>. Acceso en: 13 feb.2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TADEO FUICA, Beatriz. Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos desaparecidos. Argentina. **Revista Cine Documental**. n. 12, 2015. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/presencias-y-ausencias-uruguay-y-los-documentales-sobre-hijos-desaparecidos>. Acceso en: 18 oct. 2022.

TRAVERSO, Enzo. **Historia y Memoria**. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós, p. 67-96, 2007.

URDANGARAÍN, Giovanna. Los círculos de la memoria: el caso del uruguayo Henry Engler. **Revista Iberoamericana**, LXXXI(251), n 251, enero-marzo, p. 435-447, 2015. Disponible en: <https://n9.cl/doi6g>. Acceso en: 18 oct. 2022.

VEZZETT, Hugo. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. En: PÉROTIN-DUMON, Anne (Dir.). **Historizar el pasado vivo en América Latina**. 2007. Disponible en: [http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php). Acceso en: 12 sep. 2022.

VIROGA, Silvia. Sociedad y cultura de la época. En Mauricio Rosencof. ...Y nuestros caballos serán blancos y otras obras. Santillana, 2000.

WIEVIORKA, Annette. **La era del testigo**. Trad. de Ana Nuño, Barcelona: Reverso ediciones, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

### Sitios webs

CENTRO de Estudios Legales y Sociales [CELS]. (s/f). Plan Cóndor. Una asociación ilícita para la desaparición forzada de personas. <https://www.cels.org.ar/especiales/plancondor/#una-asociacion-ilicita-para-reprimir-opositores>. Acceso en: 12 sep. 2022.

MADRES y familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos. <https://desaparecidos.org.uy/nuestra-historia/>. Acceso en: 15 Jun. 2022.

MONTEVIDEO Portal. Falleció Nelson Bardesio, integrante de escuadrones de la muerte y condenado por asesinato. (01/09/2022). Montevideo portal. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Fallecio-Nelson-Bardesio-integrante-de-escuadrones-de-la-muerte-y-condenado-por-asesinato-uc831509>. Acceso en: 08 oct. 2022.

SERVICIO de paz y justicia. <http://www.serpaj.org.uy/quienes-somos/>. Acceso en: 08 oct. 2022.

### Filmes

EL CÍRCULO. 2008. Dirección de José Pedro Charlo y Aldo Garay. Uruguay, Guazú Media, Yvonne Ruocco. Online. (88 min). Color. Sonido. Disponible en: <https://www.retinalatina.org/video/el-circulo/>. Acceso en: 30 jun. 2022.

ES ESA FOTO. 2008. Dirección de Alvaro Peralta. Producción de Vanessa Mila Deccia. Uruguay. Online (70min). Color. Sonido. Disponible en: <https://www.youtube.com/watchv=RLSm3TGUFU8>. Acceso en 30 jun. 2022.

LA NOCHE de los 12 años. 2018. Dirección de Álvaro Brechner. Uruguay. Online (122 min). Color. Sonido. Disponible en: Netflix.

MIRADAS de madre. 2021. Producción de canal TV ciudad. Uruguay. Online (60 min). Color. Sonido. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iTSt5VLXeyA> . Acceso en: 30 jun. 2022.

MONTONEROS, Una Historia. 1995. Dirección de Andrés Di Tella. Buenos Aires.

Video. (90 min). Color. Sonido. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=j5NIAKenbuk&t=196s>. Acceso en: 10 oct. 2022.

POR ESOS OJOS. 1997. Dirección de Virginia Martínez y Gonzalo Arijón. Uruguay.  
(60 min). Color. Sonido. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vrlXRDqjigo&t=958s>. Acceso en: 03 mar.2022.

SECRETOS de lucha. 2007. Dirección de Maiana Bidegain, La SMAC en  
coproducción con France 3 Aquitaine y ETB. Online (85 min).Color. Sonido. Disponible  
en: <https://www.youtube.com/watch?v=pkDkTRenKUI>. Acceso en: 30 junio 2022.