

LA DICTADURA MILITAR Y EL CINE DOCUMENTAL URUGUAYO

Clara Patricia Muñoz Quintero

Justo antes de 1973, la realidad uruguaya estuvo fuertemente influenciada por los aires de transformación política y social que, como proceso coyuntural, la Revolución Cubana propagó por varios países latinoamericanos. En ese sentido, en el Uruguay de finales de los 50's diversas agrupaciones de estudiantes, académicos e intelectuales, entre los que sobresalieron el cineasta Mario Handler y el fotógrafo Alberto Miller, fueron personalidades que plantearon la necesidad de crear más espacios culturales y conseguir apoyo gubernamental y económico para proyectos que permitieran el desarrollo de disciplinas artísticas y sociales, entre ellas el cine.

Es así como el panorama de la cinematografía uruguaya se encontró en reestructuración con el antecedente de reuniones de artistas y estudiantes inmersos en el quehacer cinematográfico y la organización de congresos de diferentes gremios de la comunicación uruguaya, como el organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en el año de 1958, donde se estableció la necesidad de una crítica constructiva de lo que debía ser y representar el cine latinoamericano de esa época y, además, se planteó la idea de cooperación entre los diversos grupos cinematográficos de América Latina. Asimismo, ante la carencia de una identidad nacional en los filmes propiamente uruguayos, surgió la idea de un cine que asumiera un verdadero papel social.

Un importante precedente de lo que acontecería en la década de los 60's, sería la fundación en 1950 del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), el cual fue creado por iniciativa del entonces catedrático de Biología General y Experimental Rodolfo Tállice con la finalidad de erigir un centro de formación de cineastas y de realización cinematográfica para producir cine científico y documental.¹ Bajo el cobijo del ICUR, la cinematografía del país lentamente comenzó a comprometerse por constituir una estética uruguaya

original. De tal modo, varios filmes fueron realizados, como por ejemplo: *Un vintén p'al Judas* (1959), de Ugo Ulive, donde se buscó narrar particularidades descriptivas del ser uruguayo y justamente, corresponder a la necesidad identitaria del cine uruguayo en ese momento. Otros ejemplos relevantes de la década de los 60's son: *En Praga* (1964) y *Montevideo* (1965), ambas dirigidas por Alberto Miller; *Elecciones* (1967), de Mario Handler y Ulive; y *Liber Arce, liberarse* (1970), bajo la dirección de Handler,

Las películas arriba mencionadas, junto a otros filmes de la región latinoamericana realizados por camaradas brasileños (Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos), chilenos (Miguel Littin, Pedro Chaskel, Sergio Trabucco), argentinos (Fernando Birri, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer, Pablo Szir²), cubanos (Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, Santiago Álvarez) o bolivianos (Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés, Humberto Ríos), serían el urdimbre de un cine de carácter militante y con compromiso social, donde al articular expresiones artísticas politizadas con la experimentación teórico-artística de los vestigios del neorrealismo italiano constituyeron la conocida tendencia denominada Nuevo Cine Latinoamericano.

Un ejemplo de la transformación de las narrativas hacia una faceta militante fue lo dicho por Mario Handler en una entrevista de 1969, donde menciona que su intención en *Me gustan los estudiantes* (1968) fue incorporarse a “un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario”, alcanzando una comprensión política-social de lo que debía de ser el cine tomando como referencia la lucha popular como la de los estudiantes. Handler, sostenía que: “Hoy la situación en Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa, tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga también a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica y artística en función de una actividad política”.³

¹ Wschebor, I (2012), *Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de La República (1950-1973)*, Valparaíso, Chile, Recuperado de: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/index>

² Raymundo Gleyzer y Pablo Szir, ambos secuestrados y desaparecidos en 1976 por la dictadura militar argentina.

³ “Pobreza y agitación en el cine. Entrevista a Mario Handler”, Cine del Tercer Mundo, 1 (Montevideo, 1969).

De igual manera, otro acontecimiento que reafirmó la actitud y el rumbo al que apuntaba la comunidad cinematográfica y cultural latinoamericana de la época, fue la creación del Comité de Cineastas de América Latina, dentro del marco del Primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar, Chile, en 1967, donde a través de un Acta oficial se declaró lo siguiente: “El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha (...) el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia”.⁴

En la misma tesitura, la creación en Uruguay de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) el 8 de noviembre de 1969 y la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*, significó el posicionamiento político de una buena parte de los principales representantes del campo cinematográfico uruguayo con las propuestas de la izquierda revolucionaria latinoamericana. De acuerdo con Cecilia Lacruz, “frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como los mártires estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros”.⁵ Esa agitación cinematográfica incluía al Grupo Experimental de Cine (GEC) de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, el semanario *Marcha*, con su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969)⁶.

Ahora bien, durante los últimos años de la década de los 60's, el campo cinematográfico uruguayo sufrió diversas transformaciones bajo la compleja dinámica política y cultural que no solamente el país adoleció, sino también toda la región latinoamericana. Esto es, en el contexto de la Guerra Fría (1945-1991), el país se encontraba en una crisis económica y política que inició en el decenio anterior con un aumento del descontento social que culminaría en la radicalización de varios sectores, especialmente estudiantiles y de trabajadores, y que como punto de quiebre tendría a la dictadura militar iniciada en 1973.

⁴ Acta oficial de la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina, Hojas de Cine. f nC1. 1988. Tomo I. pág. 545, recuperada de: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=45>

⁵ C. Lacruz (2016). “Uruguay: la comeción por el intercambio”. En Mariano Mestman, ed. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Akal, Buenos Aires.

⁶ Pablo Alvira, “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina).” *Historia y espacio*, no. 46, Enero-Julio 2016, Gale Academic One File, Recuperado de: link.gale.com/apps/doc/A472989283/AONE?u=anon-9af58f70&sid=googleScholar&xid=3c29d5ef. Accessed 19 abril 2024.

Recordemos que las dictaduras militares en América Latina se coordinaron en los años setenta a través de un sistema de cooperación clandestina llamado Plan Cóndor. Este operativo tuvo la función de perseguir y reprimir a opositores políticos bajo el pretexto de luchar contra la subversión y el comunismo. Tengamos en cuenta que la mayoría de los países de la Región Latinoamericana vivían el auge de movimientos sociales y estudiantiles y de guerrillas de izquierda que estaban en contra de las reformas estructurales del Estado. Para entonces, los distintos regímenes ya cooperaban de manera individual e informal y, más adelante, Estados Unidos proporcionaría apoyo económico y militar. Así, frente a lo que se consideraba una amenaza política común, los jefes de la inteligencia militar de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay se reunieron en 1975 en Santiago de Chile convocados por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) chilena. Allí establecieron un plan contra la “subversión”, al que más adelante se sumarían Brasil (1976), Ecuador y Perú (1978).⁷

El Plan Cóndor contó con tres niveles de trabajo: compartir información para ubicar y eliminar a enemigos políticos de izquierda —sobre todo marxistas y comunistas—, hacer operaciones conjuntas contra estas personas, y repatriar a los detenidos a los países de origen. El plan actuó contra miles de opositores: periodistas, docentes, estudiantes, militantes, sindicalistas, activistas y otros disidentes. Eran detenidos por la policía, llevados a través de las diferentes fronteras de los países aliados a este plan e interrogados en centros de tortura, asesinados o desaparecidos. Es un hecho que el Plan Cóndor se inspiró en la Doctrina de Seguridad Nacional estadounidense en el marco de la Guerra Fría,⁸ que buscaba alinear a las dictaduras latinoamericanas a luchar contra el comunismo. Es así como el 27 de junio de 1973, bajo la consigna de “salvar al país del comunismo”, el presidente Juan María Bordaberry, junto a las fuerzas armadas uruguayas, dio un golpe de Estado con el que el Parlamento, los partidos y las organizaciones de izquierda fueron desarticulados. Con este suceso, inició un periodo de censura y la persecución, el encarcelamiento, la desaparición o el asesinato de los opositores al gobierno militar.⁹ Ese mismo año, Bordaberry, al disolver la Cámara de Senadores y Representantes, creó un Consejo de Estado para realizar una reforma constitucional “republicano-democrática.” Paradójicamente, surge así el Consejo de la Nación que funcionaba como órgano ejecutivo y no estaba supeditado

⁷ J. Dinges (2004). *Operación Cóndor: una década de terrorismo internacional en el Cono Sur*. Ediciones B, Santiago de Chile.

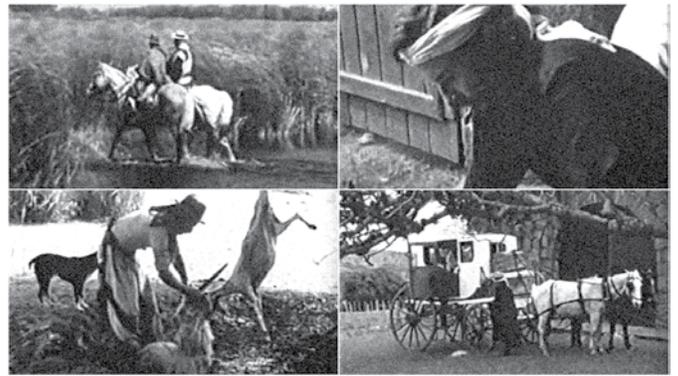
⁸ Alejandro Paredes. *La Operación Cóndor y la Guerra Fría*. Universum, 2004, vol.19, no.1. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000100007&lng=es&nrm=iso

⁹ Al finalizar la dictadura en Paraguay, se encontraron registros de los detenidos y desaparecidos en Uruguay. Dichos registros oficiales contabilizan 197 desaparecidos (en su gran mayoría detenidos en Argentina). Además, más de 5,000 personas fueron detenidas y torturadas por motivos políticos.

al voto popular. Es así como se acentuó la presencia de los militares en la gestión de la República uruguaya y se eliminó la democracia representativa. Desde ese momento y hasta 1984, en una especie de simulación de la democracia, un presidente civil sería elegido por el Consejo de la Nación.

De tal modo, bajo el yugo de la dictadura militar, la mayoría del espectro artístico uruguayo, es decir, gran parte del sector cultural conformado por gente de teatro, escritores, cantautores y amateurs del cine, que experimentaban con formatos y formas de expresión audiovisual donde mostraban una clara posición política, influenciada por el deseo de transformación social desde la izquierda, representaron una forma de oposición frente al gobierno de la dictadura militar. En este entorno, el cambio cultural que el régimen militar impuso provocó que instituciones como la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) o el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), el espacio Cine Universitario y la Escuela de Bellas Artes, fueran clausuradas como consecuencia de la represión, censura y violencia que se vivió en Uruguay. Además, la situación se tornó cada vez más difícil y algunos directores de cine, como Alejandro Legaspi, Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier, Eduardo Terra y Walter Achugar tuvieron que partir al exilio.¹⁰

Durante los 12 años de dictadura militar (1973–1985) la mayoría de los filmes fueron encargados o financiados por el Estado, primordialmente por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), institución creada por el gobierno militar con el fin de promocionar en la opinión pública nacional e internacional los lineamientos del “proceso de transformación”, dando testimonio del “nuevo” país mediante un discurso fundacional. Además, tenía dos pilares principales de acción: producir información que luego se transmitía en los medios de comunicación y, lo más importante, censurar toda línea que se considerase subversiva y opositora al régimen. Este organismo produjo fundamentalmente documentales y noticieros (Panorama y Uruguay hoy). Eduardo Darino, cabe mencionar, realizó uno de los primeros filmes documentales para promover el país como destino turístico, *El lápiz mágico* (1982), coproducido entre la DINARP y la Secretaría de Turismo. En este punto, la creación cinematográfica documentalista se ciñó a las narrativas y a las formas de los intereses de la dictadura militar. La mayoría de los temas abordados en ese periodo se centraron en marcar una línea cultural y artística que justificó las acciones del golpe de estado y enalteció a las principales figuras militares y políticas del régimen. Por otro lado, se presentaban producciones que trataron de



Fotogramas de *Guri*, 1980

marcar una identidad nacional, incluso, el cine de la dictadura apostó por ahondar en la vida rural y, particularmente, en su personaje más arquetípico: el gaucho. En 1980, la DINARP en coproducción con Zenith International, una productora de Estados Unidos enfocada en la producción de filmes educativos, produjo *Guri* (1980) de Eduardo Darino. Dicha película se encontraba entre la ficción y el documental inspirándose en cuentos del escritor uruguayo Serafín J. García, donde se retrata la historia de Gonzalo, un niño que, tras morir su padre, sale a buscarse la vida mediante tareas típicas de la vida rural. La película *Guri* no disfracó su intención pedagógica y fue luego adaptada para ser proyectada al público norteamericano.¹¹

Cabe resaltar que prevaleció una clara postura subversiva al régimen. Pese a las iniciativas de la DINARP en diferentes ámbitos de la vida social, existió una resistencia cultural a la dictadura militar que se impuso desde la propia sociedad y, especialmente, desde los círculos artísticos e intelectuales. Aspectos culturales y sociales, como la liberación sexual, el movimiento hippie, la organización de agrupaciones juveniles contra el gobierno y el afianzamiento de una contracultura vigorizaron una ruptura con respecto a los procesos hegemónicos del capitalismo norteamericano y fueron tremendamente decisivos en la subsistencia y transformación del arte cinematográfico uruguayo. Uno de los principales ejemplos de resistencia artística y cultural fue el nacimiento de la primera Escuela de Cine de Uruguay en 1981. De manera simultánea, la aparición en Uruguay del formato cinematográfico de cartucho ligero que utiliza película de 8 mm de ancho conocido como Super 8, permitió un desarrollo insospechado de la realización audiovisual, primero utilizado para películas caseras o de viaje y luego en formas más creativas que estimularon, finalmente, una vasta producción cinematográfica independiente. Es así como en la década comprendida entre 1972 y 1982 se produjeron casi 180 títulos y

¹⁰ Beatriz Tadeo Fuica (2017). *Uruguayan Cinema, 1960–2010*. Boydell and Brewer Limited, recuperado de: <https://ebooks.cambridge.org/ref/id/boydell/CBO9781787440708>

¹¹ A. Marchesi (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo, Ediciones Trilce.



Fotograma de *Elecciones generales*, 1985

existieron más de 40 productoras grupales o individuales independientes del Estado.¹²

Resistiéndose al cine convencional o dominante, los “superochistas” apelaron por crear obras artísticas audiovisuales de expresión contracultural para brindar formas alternativas a la cultura cinematográfica hegemónica de la dictadura militar, no sólo desde la producción, sino también con relación a los procesos de difusión y exhibición. Además, se organizaron grupos de trabajo como el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Grupo Hacedor, el Equipo 9, la Coordinadora de Cine y Video y la cooperativa Cineco.¹³ De cierto modo, la creación cinematográfica colectiva buscaba desmitificar la figura del autor intelectual y solitario mediante un trabajo en conjunto que no privilegiaba unos nombres sobre otros. De igual forma, significó una experiencia de resistencia en el último tercio de la dictadura, inspirada en el modelo brasileño de las empresas Embrafilme (1969) y Boca do Lixo (1970), productoras y distribuidoras que agrupaban a realizadores, productores, críticos y difusores.¹⁴ De acuerdo con Julieta Keldjian, el fenómeno de los “superochistas” fue tan importante en Uruguay que en 1979 se creó el concurso nacional del Cine Arte del SODRE, que de algún modo tenía su antecedente en el desaparecido Festival Internacional de Cine Documental y Experimental (1954-1971) y al que secundó en 1984 otro organizado por la Cinemateca Uruguay y la Coordinadora Uruguay de Cine y Video.

Después de un trémulo periodo, 1980 fue un año significativo para la transición democrática. El gobierno militar llamó a un referéndum para reformar la constitución y fundar una “nueva república.” El pueblo uruguayo tomó las riendas de su presente y se haría notar después de años de violencia y censura. La rotunda negativa de la ciudadanía a la reforma constitucional llevó

al gobierno de facto a aceptar su decisión. Con esta participación e involucramiento comenzó la transición hacia la democracia. Es así como el presidente —dictador— en turno, Gregorio Conrado Álvarez Armelino, forzado por la decisión del pueblo uruguayo y por el avance de los sectores políticos opositores en elecciones internas en el Consejo Nacional en 1982 y, tras haber perdido gran parte del apoyo de las Fuerzas Armadas para continuar con el régimen dictatorial, aceptó negociar un cronograma electoral que finalizó con las elecciones legislativas y presidenciales de noviembre de 1984. En consecuencia, el final de la dictadura tuvo lugar el 1 de marzo de 1985, con el triunfo electoral de Julio María Sanguinetti, del Partido Colorado, conquista, que significó el regreso de la democracia a Uruguay. Sin embargo, los 12 años de dictadura militar, la censura, la represión y la violencia por parte del régimen sobre la sociedad uruguaya habían pasado factura.

Lentamente el cine uruguayo se volcó poco a poco en la búsqueda de la construcción de relatos de un pueblo que, tras años de represión, respiraba nuevamente. Por ejemplo, la película *Estado de sitio*, (1973) de Costa Gavras arrojaba una crítica a las políticas de seguridad social de aquellos años; *Elecciones generales* (1985) de César de Ferrari, contaba cómo sucedieron las elecciones gubernamentales de 1984; y el documental *Los ojos en la nuca* (1988) de Grupo Hacedor, narra la liberación de los presos políticos y se preguntaba por los miles de desaparecidos.

Otra cuestión que marcó de manera significativa la forma de hacer cine en Latinoamérica, y en consecuencia en Uruguay, fue la llegada de nuevos soportes tecnológicos que permitieron grabar y guardar archivos de larga duración con calidad aceptable: el VHS, el súper VHS, U-Matic y el Betacam. De cierto modo, puede decirse que la actividad documental uruguaya aumentó de manera considerable en esta etapa de revolución tecnológica e innovación debido a la forma de emplear los nuevos soportes y formatos. Sumado al aspecto tecnológico, los contenidos también experimentaron transformaciones. Filmes como *El cordón de la vereda* (1987), de Esteban Schroeder, abordaba el tema de la situación política rumbo a la última década del siglo y *Mamá era Punk* (1988), de Guillermo Casanova, se adentró en la búsqueda de una fórmula para retratar en una narrativa documentalista la vida de la juventud uruguaya contemporánea. Puede decirse que las producciones cinematográficas realizadas inmediatamente finalizada la dictadura, se volcaron a experimentar en narrativas que retrataron y cuestionaron los cambios políticos y sociales en la recién llegada democracia. La experiencia cinematográfica se sostuvo de la cotidianidad y de la esperanza de un nuevo presente y tiró la moneda por la apuesta de recuperar al cine nacional y a sus espectadores. En ese sentido, la trinchera del

¹² Julieta Keldjian (2012). “Superochistas”, en Revista Dixit, n° 17.

¹³ Julieta Keldjian (2012). *Ídem*.

¹⁴ *Ibidem*.

documental uruguayo durante esta transición se encuentra en el trabajo de algunos cineastas como Virginia Martínez, Aldo Garay, José Pedro Charlo, Ricardo Casas y Gonzalo Arijón. De este periodo, sobresalen los documentales: *Por esos ojos* (1997) de G. Arijón y *Ácratas* (2000) de Virginia Martínez, películas en las que ya es notable la habilidad para traducir una investigación social al lenguaje cinematográfico. Ya en los 2000, el cine uruguayo experimentó una recuperación artística notable, que se tradujo en la concepción de una cinematografía capaz de retratar y reescribir la identidad uruguaya, la memoria, la sociedad y la recuperación de un pasado complejo, a través de la generación de nuevas historias para contar y, en ese punto, surge el reconocimiento de un pasado doloroso con una herida aún por cerrar.

Debemos tener claro que la memoria, por naturaleza es afectiva, emotiva y susceptible de permanecer latente durante largos periodos de tiempo. Lo anterior cobra sentido al reflexionar sobre los vestigios de los horrores cometidos durante los 12 años de la dictadura militar uruguaya. De cierto modo, ya en el siglo XX e inicios del XXI, la revalorización del cine uruguayo se inclinó por un documentalismo ávido de recuperar las memorias reprimidas por el régimen, al plasmar en el celuloide el reconocimiento de lo vivido por los testigos, es decir, la reflexión del sufrimiento de las víctimas como estandarte de búsqueda por la justicia histórica. En cierto sentido, la nueva faceta del documentalismo se aleja de los marcos discursivos donde las víctimas son solamente números y dibuja la posibilidad de crear narrativas y memorias colectivas necesarias para un proceso de sanación, cohesión social y el establecimiento de legados de las luchas comunes (como en los 70's con los movimientos estudiantiles). Es así como el arte cinematográfico se transforma en rastreador y guardián de la memoria, donde se establece como una contra narrativa histórica del silencio y del deseo político de olvidar, esto es: forzar a que el pasado sea simplemente pasado para avanzar.

De tal modo, el documentalismo uruguayo que surge entrados los años 2000, ubicará en el centro de su sistema de representaciones una nueva figura: la del testigo. Es decir, el sobreviviente como encarnación del pasado, el cual es preciso mantener como un icono viviente de la historia que se opone a la disimetría del recuerdo, éste último visto como una cuestión política donde la memoria colectiva trató de ser silenciada. Cabe mencionar que las producciones cinematográficas no fueron estrictamente documentalistas, sino que también se experimentó con las reconstrucciones históricas que, desde el estricto lenguaje cinematográfico, podrían catalogarse como películas ficcionales, pero cabe recalcar que siempre tomaron como referencia narrativa fundamental las vivencias y reflexiones de los sobrevivientes. En los primeros tiempos

de los años 2000 encontramos producciones como: *A las cinco en punto* (2004) de José Pedro Charlo, documental que aborda los quince días de huelga general tras el golpe de Estado del 27 de junio de 1973, antesala de la dictadura cívico-militar. El título del filme señala la hora en que fue convocada la más importante de las manifestaciones relámpago en apoyo a la huelga de la Convención Nacional de Trabajadores (PIT-CNT) en rechazo al golpe, que estaban llevando a cabo obreros y estudiantes; en esta manifestación, realizada el 9 de julio de 1973 sobre la avenida 18 de Julio, resultaron detenidas decenas de personas, entre ellas los generales Liber Seregni y Víctor Licandro, el coronel Carlos Zufriategui y el dirigente nacionalista Walter Santoro.¹⁵ De igual modo, *Polvo nuestro que estás en los cielos* (2008), de Beatriz Flores Silva, es un drama histórico que recupera ciertas vivencias familiares, emotivas y sensibles ambientadas en un singular ajeteo político antes del golpe militar.

Para el año 2010, con la llegada a la presidencia de Uruguay de José “Pepe” Mujica, el resarcimiento político y emocional con las víctimas de la dictadura fue algo necesario. Uno de los primeros pasos fue que Pepe Mujica reconoció públicamente la responsabilidad del Estado uruguayo en las violaciones a los derechos humanos durante los años de la dictadura cívico-militar. En ese sentido, el gobierno uruguayo, impulsado por la sentencia dictada por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH) sobre las desapariciones forzadas, que obligaba a “investigar los hechos e identificar, juzgar y en su caso, sancionar a los responsables y adecuar la legislación interna para estos efectos”, en 2011 derogó la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Esta ley marcó el fin de la transición del gobierno dictatorial al democrático, al tratar de poner punto final a una atormentada memoria colectiva. Dicho estatuto fue aprobado en 1986 y establecía que los crímenes perpetrados por funcionarios militares o policiales durante el golpe de Estado no pudieran ser juzgados. Y, como expresa Mujica en entrevista para RFI, las acciones políticas por la reivindicación de la memoria colectiva eran necesarias porque:

... es tiempo de cerrar el duelo. Es tiempo para los familiares que se están yendo y que quedan, que se puedan juntar con las reliquias de sus antepasados. Porque esto es una cuestión de sentimiento. Y hoy tenemos una marcha y un recuerdo, que es la manifestación más grande que hay anualmente en el Uruguay —la Marcha del Silencio, cada 20 de mayo—, pero ya está compuesta por gente joven y es fundamentalmente una reeducación hacia las nuevas generaciones. Para dejar claro que nunca más, que hay

¹⁵ Montevideo COMM. *Cronología. A las cinco en punto*. Consultado el 10 de abril del 2024. Recuperado de: <https://www.montevideo.com.uy/alascincoenpunto/cronologia.htm>

cosas que no deben suceder. Pero como el único animal que tropieza varias veces con la misma piedra es el humano, hay que insistir con esto, para que las nuevas generaciones que no lo vivieron tengan con claridad las consecuencias.¹⁶

En esa tesitura, una veta del cine documentalista uruguayo se inclinó por crear un lenguaje audiovisual que decidió ubicar a las imágenes como punto de reflexión del pasado y como representación de la comunidad y de sus memorias. Es aquí donde toma relevancia la articulación Experiencia –Memoria– Narración en la que, de cierto modo, el cine trata de acercarse a las vivencias de los testigos para saldar una cuenta pendiente con el dolor silenciado del pueblo uruguayo. En cierto sentido, los filmes encarnan espacios en disputa política, siendo la memoria, aunque algunos opinen lo contrario, el eje donde detona el control por los recuerdos, las significaciones y la vida. Es así como la narración cinematográfica se forja como un espacio para conocer lo inenarrable: el sufrimiento, la violencia, la persecución y el exterminio, y establece una sustitución binaria que traduce muerte por vida, olvido por memoria y silencio por testimonio.

De tal modo, algunas de las producciones cinematográficas uruguayas que reconocen el poder del recuerdo, son: *Zanahoria*, también conocida como *Detrás de la verdad* (2014) de Enrique Buchichio, filme que aborda una cadena de acontecimientos ocurridos en Uruguay previo a las elecciones nacionales de 2004, en donde dos periodistas son contactados por un informante anónimo que les ofrece pruebas de crímenes ocurridos en la dictadura militar en la denominada “Operación Zanahoria”;¹⁷ *Migas de pan* (2016) de Manane Rodríguez, en donde se cuenta la historia de una joven universitaria que participa en las luchas estudiantiles contra la dictadura cívico-militar y junto a otras mujeres es secuestrada, encerrada y torturada, y despojada de la patria potestad de su hijo; *La noche de 12 años* (2018) de Álvaro Brechner es una película que narra los años de encierro que sufrieron tres figuras importantes de la subversión uruguaya durante la última dictadura cívico-militar: José “Pepe” Mujica, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro.

En años más recientes, igualmente encontramos producciones que resaltan la importancia de narrar a partir de la memoria: *El año de la furia* (2020) de Rafa Russo,

¹⁶ Entrevista a José Mujica de RFI a 50 años del golpe en Uruguay, por Marilyn Buda, 23/06/2023. Consultado el 7 de mayo del 2024. Recuperado de: <https://www.rfi.fr/es/programas/programa-especial/20230623-es-tiempo-de-cerrar-el-duelo-dice-jos%C3%A9-mujica-a-rfi-a-50-a%C3%B1os-del-golpe-en-uruguay>

¹⁷ Rafael Michelini planteó la hipótesis de que la Operación Zanahoria (que consistió en desenterrar cadáveres de presos políticos sepultados en cuarteles, para desaparecerlos en forma definitiva, hecho que ocurrió en 1984) fue para crear una fosa común en la que, además, mataron y enterraron a varios de los integrantes del Segundo Vuelo de la Muerte (el Primer Vuelo de la Muerte corresponde al método de exterminio donde se arrojaron personas al mar desde un avión; en Segundo Vuelo de la Muerte, algunos fueron torturados y exterminados en tierra, es decir, sus cuerpos no alcanzaron a llegar al mar.

que trata la censura que vivieron los medios de comunicación; *Mentiras armadas* (2021) del Institución Nacional de Derechos Humanos–Uruguay, en donde se realiza una investigación sobre acciones realizadas en 1976 por las Fuerzas Armadas, donde exhibieron ante los medios de comunicación a un grupo de militantes secuestrados en Buenos Aires meses antes, como recién capturados en territorio nacional. El montaje, auspiciado por el monopolio de la información por parte del Estado, buscó contrarrestar la campaña internacional por violaciones a los derechos humanos en Uruguay. Varios sobrevivientes del secuestro son los que desenterran los hechos. A las menciones anteriores, se suman otros formatos como los digitales, que retoman la figura del testigo para elaborar videos documentales: en *Los calabozos de la locura* (2023) de AFP, se habla del terror psicológico y la violencia sexual contra mujeres encarceladas en la dictadura de Uruguay en la voz de mujeres sobrevivientes; *Memorias jóvenes* (2022) de egresadas y docentes de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República es un diálogo entre pasado y presente al transitar de la experiencia de jóvenes en la dictadura a las actividades que diversas organizaciones sociales mantienen para mantener la lucha por el derecho a la memoria.

Finalmente, en esta breve mirada sobre la relación de las producciones cinematográficas uruguayas y la dictadura cívico-militar, sobresale el hecho de que, ante los vertiginosos cambios histórico-sociales y los deleznable actos violentos contra el pueblo uruguayo, es entendible la existencia de narrativas que conjugan los testimonios, la imagen y la historia como parte de un proceso de reconstrucción y reparación de la esencia y de la memoria uruguaya. La violencia ejercida por el régimen militar causó una fisura indeleble en el recuerdo de los sobrevivientes. De cierta manera, volver sobre los pasos de los recuerdos dolorosos y enfrentar los fantasmas, hace posible la resistencia y validación de una historia que estaba destinada a la negación y al olvido. Es así como la lucha por los recuerdos asume un carácter de reivindicación de la memoria para, cada día, tratar de cerrar la herida para que nunca más se abra otra. ☒

Clara Patricia Muñoz Quintero (Ciudad de México, 1983). Mexicana, Doctora en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Investigadora invitada del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, de la Cinemateca de Cuba en La Habana y de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba. En Bolivia realizó investigaciones en la Cinemateca Boliviana y en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. Las investigaciones que desarrolla se enfocan en la historia social del cine latinoamericano en países como Cuba, Bolivia, México, Chile y Guatemala. Actualmente realiza una Estancia Posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEMEX, donde realiza investigaciones sobre las expresiones audiovisuales de la violencia y la desaparición forzada en América Latina desde la perspectiva de la construcción semiótica-narrativa, la filosofía, la historia latinoamericana y la pedagogía de la memoria.