

BIBLIOTECA DE CINE

TRANSICIONES DE LO REAL

Transformaciones políticas, estéticas
y tecnológicas en el documental de
Argentina, Chile y Uruguay

Paola Margulis

EDITORA

Michael Chanan

PRÓLOGO

LIBRARIA

Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente: entre la denuncia y la reflexión

Mariana Achugar

Introducción

El cine sobre el pasado reciente tiene un fuerte vínculo con lo real a través de la denuncia de violaciones de los derechos humanos, entre otros factores. Este tipo de cine tiene el potencial de producir en el espectador un “sentimiento de realidad”, ya que genera un efecto de existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla (Martin, 2002). Además, puede funcionar como invitación a la acción reflexiva suscitando en la audiencia preguntas y atención sobre el pasado. Estas distintas funciones coinciden con cómo opera la cultura en relación con la transmisión de la memoria. El cine basado en la memoria colectiva funciona como mediación para la construcción de una memoria cultural (Assmann, 2012) que permite la circulación de significados de un pasado común en un contexto específico. Nos relaciona con el pasado reciente construyendo una representación del proceso de transmisión familiar, y además puede constituirse en una tecnología de la memoria que habilita el proceso de transmisión a nivel intergeneracional. Nuestra experiencia con el pasado por medio del cine nos da acceso al período dictatorial a través de los ojos de otra persona. Además, este diseña una experiencia que hace que la audiencia se involucre con la representación de la vivencia de otro conectando pasado y presente, su historia con la historia de un grupo. La circulación de estas representaciones es variada dependiendo de los modos en que las películas interpelan al público. La audiencia no solo tiene potencialmente un rol como espectadora, sino también como coautora que coconstruye el relato del pasado, porque no todo está dado en la pantalla (Orozco Gómez, 2018).¹

Este tipo de cine documental funciona no solo como artefacto cultural que encapsula el proceso de construcción intergeneracional de la memoria, sino también como vehículo de transmisión. Al reconstruir una narrativa histórica, los documentales se convierten en lugares de

¹ Guillermo Orozco Gómez (2018) se refiere a las facultades de las nuevas modalidades comunicativas en comparación con las pantallas de cine y televisión. El artículo nos permite explorar las posibilidades de conceptualización de la audiencia que ofrecen la transmedia [para evitar el anglicismo, reemplazar por: "el entorno transmediático", "la narrativa transmediática" o "los formatos transmediáticos"; también puede reemplazarse por "multiplataforma"] y las nuevas formas de distribución de los productos audiovisuales. Estas perspectivas expanden los tipos y potencialidades de vínculos mediáticos con las audiencias.

memoria (Nora, 1989), es decir, son en sí mismos representaciones del proceso de encuentro intergeneracional o social. Simultáneamente, estos documentales tienen el potencial de invitar a la audiencia a reconstruir el pasado (Rabinowitz, 1993), generando un espacio de transmisión en el proceso de proyección de la película. El cine documental sobre pasados traumáticos construye espacios para trabajar y elaborar la ruptura de sentido desde una perspectiva personal, porque representa la experiencia de un individuo y al mismo tiempo genera la posibilidad de que un individuo, como parte de la audiencia, conecte con la experiencia de otros. A través de las historias de actores con nombre y apellido nos acercamos a acontecimientos históricos desde un lugar intimista.

La conexión con la historia que se construye en los documentales sobre el pasado reciente está mediada por las memorias de distintas generaciones. Según sostiene Ruth Teubal,

El terrorismo de Estado convirtió en víctimas a tres generaciones: las abuelas y los abuelos, sus hijos e hijas y las hijas e hijos de sus hijos e hijas. Es sabido que, si no se reconoce y se elabora este horror siniestro, sus efectos inscriptos en el psiquismo actúan no solo sobre las víctimas directas, sino sobre la descendencia, involucrando a las generaciones siguientes (Teubal, 2003, 234).

Esa conciencia sobre el impacto duradero del pasado dictatorial y la incapacidad de responder a él adecuadamente nos invita a preguntarnos: ¿cómo me afecta a mí este pasado hoy?, ¿qué hubiera hecho yo en esa situación?, o ¿cómo podemos comprender el dolor de otros en nuestra comunidad que fueron directamente afectados por esos acontecimientos?

En un contexto en el que la impunidad y las políticas del olvido borran los efectos del terrorismo de Estado, el pasado reemerge en documentales sobre el período producidos en el presente. En Uruguay, el continuo registro documental de cómo ese pasado permanece con nosotros demuestra que el tema todavía no ha sido resuelto.² Estos documentales rescatan los relatos invisibilizados a nivel político y operan como disparadores del proceso de transmisión de la memoria social. Denuncian violaciones de los derechos humanos no registradas por el Estado, y también pueden intervenir para evitar que siga reproduciéndose la política del olvido basada en la impunidad.

² Esto se observa en documentales como *El recurso de la memoria* (Mario Jacob, 1999), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1998), *Es esa foto* (Álvaro Peralta, 2006), *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007), *Al pie del árbol blanco* (Juan Álvarez, 2007), *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2008), *D. F. Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008), *Tus padres volverán* (Pablo Martínez, 2015), *Roslik* (Julián Goyoaga, 2017), etc.

En este trabajo exploramos cómo el cine documental uruguayo sobre la última dictadura crea condiciones para intervenir socialmente operando como denuncia de una memoria olvidada/borrada o como mediación en los procesos de construcción de la memoria y exhorta al público que no vivió esos acontecimientos a que se apropie de ellos. En particular, analizamos dos documentales sobre la experiencia infantil durante la última dictadura uruguaya –*Por esos ojos* (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997) y *Trazos familiares* (José Pedro Charlo, 2017)–, con el fin de registrar su función como prácticas mnemónicas en los procesos de transmisión intergeneracional del pasado reciente. Las prácticas mnemónicas incluyen actividades culturales que recuperan el pasado a través de conmemoraciones, la conservación de archivos y las genealogías. Estas dos películas registran este tipo de prácticas y constituyen ejemplos de ellas.

Esta selección permite abordar dos momentos históricos distintos: en el primero de ellos, la política del olvido y la impunidad era hegemónica (1997), mientras que en el segundo esta política es desafiada públicamente (2017). Se trata de dos documentales en los que tienen un rol importante varias generaciones, lo cual resulta clave al pensar las transmisiones de la memoria social. Además, ambas películas registran un caso singular de la experiencia de niños en la dictadura: el de Mariana Zaffaroni.³ El hecho de seguir este mismo caso en dos películas diferentes brinda a su vez la posibilidad de abordar las transiciones en los modos de elaboración de la propia identidad junto con las transmisiones y desplazamientos en la construcción de la memoria. La comparación de estas dos películas nos permite explorar la influencia del contexto de producción en el tipo de construcción y orientación al pasado traumático de los films como parte de un marco de transiciones en el que también cambian las estéticas y los modos de narrar en los documentales, pasando del predominio de modos expositivos hacia otras formas en las que se destaca el giro subjetivo. Asimismo, observar el caso de una persona en particular hace posible documentar cómo la memoria reconstruye la relación de los protagonistas con el pasado y el significado de este. En nuestro análisis describiremos cómo se construyen nuevos relatos sobre este pasado dándoles voz a distintos agentes de la memoria y también investigaremos cómo los procesos de transmisión intergeneracional de la memoria se evidencian en estas películas en dos niveles: el de lo representado en la pantalla y el del lugar del espectador que construye el propio film.

³ Mariana Zaffaroni nació el 22 de marzo de 1975 en Buenos Aires y fue desaparecida el 27 de septiembre de 1976 junto con sus padres María Emilia Islas y Jorge Zaffaroni (uruguayos). La niña fue localizada en 1983 y su identidad fue restituida en 1993.

Transmisión de memoria y cine documental

Desde el punto de vista histórico, el cine documental funciona como vehículo para transformar la memoria privada en pública, lo personal en social. Sin embargo, desde la perspectiva de la relación de la audiencia con ese pasado, la transmisión de la memoria colectiva a través del cine permite la transformación de la memoria pública en una memoria personal (Landsberg, 2004), en la medida en que el cine habilita asimilar como propia la memoria de otros borrando distancias. Acercarnos al otro permite recibir su testimonio y transformarnos en testigos.

El documental de memoria pone énfasis en lo testimonial. En el caso de los films sobre el pasado reciente, “el testimonio surge, precisamente, donde no existen estructuras políticas representativas” (Yúdice, 132). La experiencia mnemónica diseñada por el documental permite “rastrillar la historia a contrapelo”, como propone Walter Benjamin (1968, 257). Esta exploración y reflexión sobre el pasado en el presente abre la posibilidad de construir un nuevo sentido de este pasado todavía en disputa.

Distintos estudios sobre documentales que abordan el pasado reciente en Uruguay se han enfocado en explicar cómo los autores toman una posición en relación con estos eventos. Dentro de los documentales realizados por la segunda generación o la generación de los hijos de desaparecidos están aquellos narrados desde la perspectiva de quienes fueron niños durante ese período, y otros que intentan abordar un período que no vivieron (Forcinito, en prensa; Tadeo Fuica, 2014). Para Ana Forcinito y Beatriz Tadeo Fuica, las características de estos documentales a nivel de su forma y su potencial de transmisión mnemónica tienen que ver con la distancia de los narradores respecto de los eventos representados. La transmisión de la memoria es definida usando nociones como posmemoria (Hirsch, 2008) y memoria de la posdictadura (Ros, 2012). Estos conceptos diferencian en distintas categorías la memoria de las generaciones jóvenes en relación con las características de la experiencia de recordar ese pasado traumático. Quienes no vivieron los hechos directamente tienen acceso a ellos mediados por los relatos familiares y de productos culturales con los que reconstruyen su memoria del pasado traumático usando los fragmentos disponibles y su creatividad. Sin embargo, como plantea Forcinito (2006), estos conceptos no siempre son útiles para dar cuenta de la memoria de los jóvenes, ya que la manera de darle sentido a su experiencia no siempre coincide con su lugar a nivel generacional.

La memoria de los niños y jóvenes que fueron testigos o incluso experimentaron directamente la violencia de Estado, pero desde un momento vital distinto del de las víctimas adultas, no es construida de la misma manera que la de generaciones con un contacto más indirecto con los acontecimientos (Dutrénit, 2015). Al igual que las de otros jóvenes, sus memorias son fragmentadas e incorporan aspectos de fantasía o fabricación para poder otorgarles sentido a esas experiencias que no podían comprender en el momento en que las vivieron. Cuando estos adultos recuerdan ese pasado vivido como niños, el recuerdo se ve impregnado de afectos y juicios respecto de sus padres o familiares.⁴ Los vínculos intergeneracionales afectan el proceso de darle sentido al pasado, ya que no se recuerdan los eventos históricos sin contextualizarlos en las historias familiares. Los documentales sobre este pasado traumático que no cierra y no es comprendido totalmente se convierten en experiencias de búsqueda y reconstrucción de vínculos familiares que fueron desgastados o totalmente quebrados por el período dictatorial. Estas experiencias demuestran el carácter intersubjetivo y negociado de las memorias sociales (Achugar, 2016; Fried, 2016). Para poder conferirle sentido al pasado se necesita interrogar a otras generaciones y dialogar con ellas, pero ese lugar en la comunicación no siempre existe. En el cine este espacio de comunicación intergeneracional puede funcionar en dos niveles: el de lo representado (por ej., cuando los protagonistas que eran niños durante la dictadura dialogan con sus padres o abuelos) y el de lo enunciado (por ej., el diálogo simbólico entre generaciones que ocupan el lugar de protagonista y público construido en un film). La participación como interlocutor legítimo y válido en la construcción del pasado emerge una vez que quienes fueron niños en la dictadura son adultos. La diferencia de poder en la situación comunicativa no permite la participación efectiva de quienes eran niños en el período hasta el momento en que se convierten en “iguales” a nivel del derecho a imponer escucha.

Las experiencias familiares registradas en estos documentales sobre el pasado reciente funcionan como espacios donde las generaciones jóvenes tienen la posibilidad de conectar su historia personal con la de la comunidad. En algunos de estos documentales, la generación de jóvenes que no vivieron la dictadura como adultos tiene el papel de narrador del film.⁵ El carácter autobiográfico y subjetivo de la narración nos acerca a los hechos desde un lugar íntimo de quien

⁴ Esto se observa, por ejemplo, en *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, o *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló.

⁵ Esto puede observarse en *D. F. Destino Final* (2008), de Mateo Gutiérrez; *M* (2007), de Nicolás Prividera, o *Allende mi abuelo Allende* (2015), de Marcia Tambutti Allende.

construye su memoria. Sin embargo, también existen otros documentales en los que la narración es llevada adelante en forma subjetiva por alguien de una generación que vivió los hechos como adulto.⁶ En ambos casos, los documentales como lugares de memoria (Nora, 1989) llenan la brecha entre generaciones y contribuyen a construir una continuidad en la identidad de grupo. Estas películas conectan el espacio de la experiencia de los mayores con la de los jóvenes en relación con situaciones y expectativas contemporáneas. Cuando los protagonistas de estos documentales son los jóvenes y sus memorias, las generaciones mayores como interlocutoras tienen la oportunidad de construir una cercanía que genera sentido a nivel afectivo y político.

Documentales uruguayos sobre el pasado reciente y transmisión de memoria: los casos de *Por esos ojos* y *Trazos familiares*

El documental uruguayo ha sido fundamentalmente político (Ruffinelli, 2008). Como lo demuestra la obra de Ugo Ulive y la de Mario Handler, existe una larga tradición de cine que busca concientizar al público sobre problemas sociales. El documental político uruguayo hoy en día se enfoca en gran medida en registrar historias diseñadas para desaparecer (Rabinowitz, 1993). En el contexto de una cultura de impunidad y políticas del olvido que tratan de borrar la memoria del pasado reciente, los documentales de memoria materializan las historias en vías de extinción. Este tipo de cine político aborda de maneras variadas la conceptualización de la memoria social y su funcionamiento como vehículo de transmisión. Por un lado, algunos de estos documentales representan la historia a través de la experiencia individual, poniendo en el trasfondo su carácter social y los procesos de negociación del significado que permiten darle sentido a ese pasado traumático.⁷ El enfoque en historias personales, sin hacer explícita la relación entre lo personal y lo social, podría basarse en el presupuesto de que lo personal es político (Chanan, 2007). En comparación, otro grupo de documentales focalizan sus relatos en la experiencia del individuo como parte de un grupo y en la transmisión como un proceso comunicativo a través del cual se construyen las memorias e identidades personales. En este último tipo de documentales, hasta el proceso de producción constituye una experiencia de transmisión de la memoria social (Rivero,

⁶ Esto se da, por ejemplo, en *Chile, la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán.

⁷ Ver, por ejemplo, *El círculo* (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008).

2016), ya que los protagonistas no son solo sujetos de la historia, sino también productores de esta.⁸

Aunque la temática de la dictadura ha sido tratada frecuentemente en la producción documental uruguaya,⁹ la obra de Virginia Martínez y la de José Pedro Charlo se distinguen por haber abordado sistemáticamente el período en una serie de películas que permiten explorar los cambios a través del tiempo, puesto que los temas tratados, el estilo de producción y los recursos cinematográficos han ido variando. Podría decirse que la obra de Martínez y la de Charlo representan ejemplos emblemáticos del cine documental uruguayo en torno a la memoria traumática. Pero los abordajes de cada uno de estos dos directores se diferencian entre sí en relación con la transmisión de la memoria como representación o como intervención, definidas en la sección anterior.

En línea con el cine político latinoamericano (Burton, 1990), los documentales sobre el pasado reciente producidos por Virginia Martínez parecen estar diseñados para crear un efecto reflexivo en la audiencia. Su obra relacionada con la dictadura incluye los documentales *Por esos ojos* (1997), *Memorias de mujeres* (2005) y *Las manos en la tierra* (2010). Estas películas tratan sobre el trabajo de recuperar el pasado en relación con demandas políticas y sociales del presente, como la exigencia de verdad y justicia. *Por esos ojos* aborda la búsqueda de una niña desaparecida por parte de sus familiares. *Memorias de mujeres* documenta la historia de un grupo de ex presas políticas y examina sus estrategias de resistencia y solidaridad en respuesta a la represión. *Las manos en la tierra* muestra las dificultades de trabajo del equipo de antropología forense que investiga los restos de desaparecidos, resaltando el rol ambiguo del Estado.

El papel que estas películas le asignan al público no es solo el de espectador pasivo, sino también el de implicado en el proceso de transmisión, ya que es invitado a resolver el problema junto con los protagonistas. Estas películas de Martínez fueron producidas durante diferentes momentos en relación con las políticas de la memoria en el Uruguay, desde el período en que se había frenado todo tipo de investigaciones referentes a los crímenes cometidos durante la dictadura (*Por esos ojos*) hasta aquel en que el Estado acepta la responsabilidad de la búsqueda de los desaparecidos y la justicia (*Las manos en la tierra*). Al generar espacios públicos que legitiman

⁸ Ver, por ejemplo, *Memorias de mujeres* (Virginia Martínez, 2005).

⁹ Ver *Catálogo de documentales uruguayos* (2009). POR FAVOR AGREGAR AUTOR, LUGAR DE PUBLICACIÓN Y EDITORIAL.

voces excluidas del relato dominante, estos films documentan un pasado que no estaba cerrado. De ese modo, no solo abrieron un espacio para que la audiencia se sumara al proceso de reconstrucción del pasado, sino para que también se convirtiera en partícipe de esa transmisión, exhortando al reclamo de un cambio en las políticas de la memoria y la justicia. Esto implica que luego de ver el film la figura del público construida queda con una demanda a nivel ético y político de intervenir en el debate público con el fin de generar una disrupción en las prácticas que reproducían la impunidad y olvido.

Por su parte, los documentales producidos por José Pedro Charlo han funcionado como una vía de denuncia y legitimación de relatos sobre el terrorismo de Estado que no circulaban en el espacio público. Su obra incluye varios films sobre la situación de presos políticos y sus familiares que rescatan lo que significó vivir en dictadura y resaltan el impacto que este acontecimiento tuvo en la vida de gente concreta; entre ellos están *A las cinco en punto* (2004), *El círculo* (2008), *El almanaque* (2012) y *Trazos familiares* (2017). Estas películas nos brindan una descripción detallada y sensible de lo que vivieron quienes sufrieron el terrorismo de Estado, y registran así la resiliencia y la resistencia de estos ciudadanos. Las películas incluyen acontecimientos y personajes notables, como la huelga general al comienzo de la dictadura, los prisioneros “rehenes” encarcelados en solitario por más de trece años y los presos que encontraron formas de sobrevivir a la falta de libertades mínimas. _Se enfocan en el pasado de los protagonistas como testimonio del horror y el sufrimiento que vivió parte de la población y se convierten en evidencia para apoyar el argumento del *nunca más* al terrorismo de Estado.

En los dos documentales que analizaremos a continuación se abren espacios a nuevos narradores y sujetos del recuerdo, a nuevos agentes de la memoria. Este cambio de perspectiva en la reconstrucción del pasado, que incorpora la experiencia de quienes eran niños durante la dictadura a la de quienes eran adultos, permite focalizar el relato en el vínculo intergeneracional. Se transmite a nuevas generaciones de espectadores esta experiencia desde la perspectiva de un vínculo familiar roto. Este discurso del familismo (Jelin, 2011), anclado en la pérdida familiar, permea las representaciones del pasado y tiene el peligro de despolitizar el proceso, ya que prioriza lo personal y lo emotivo sin resaltar su carácter político. Esto no quiere decir que las historias familiares no tengan un carácter político, sino que se prioriza en el relato la identidad social afectiva por sobre otras. La explicación de por qué ocurrieron estos hechos no resulta del análisis del vínculo afectivo, sino de la identidad política de los participantes. Es por esto por lo que limitar

el relato a la experiencia de la familia como unidad afectiva puede potencialmente borrar la posibilidad de construir una explicación de los hechos. A continuación, exploraremos cómo en estos dos documentales se resuelve este problema y se genera una memoria social del pasado dictatorial en Uruguay.

Por esos ojos

Por esos ojos relata la historia de la búsqueda que emprende María Ester Gatti de Islas para encontrar a su nieta desaparecida, Mariana Zaffaroni. Mariana había sido secuestrada en Buenos Aires en 1976 junto con sus padres, Jorge Zaffaroni y María Emilia Islas. La niña fue apropiada por un integrante de la SIDE, Miguel Ángel Furci, vinculado a la desaparición de sus padres. La foto de Mariana bebé se convirtió en el símbolo de los niños robados durante la dictadura y se usó en campañas por los derechos humanos. En 1983, las Abuelas de Plaza de Mayo hallaron a Mariana, pero los apropiadores se fugaron con la niña. En 1991, fueron encontrados nuevamente y pudieron realizarle exámenes genéticos, con los que se comprobó que era la hija de María Emilia Islas y Jorge Zaffaroni. Su identidad fue restituida en 1993; sin embargo, Mariana no quiso dejar a su familia de crianza.

Por esos ojos da visibilidad al crimen de secuestro de niños, que no había tenido mucha difusión en este género cinematográfico (Tadeo Fuica, 2015). Aunque la apropiación de niños en América Latina ya había sido tratada en el cine, este tema no estaba resuelto a nivel político y seguía siendo silenciado en Uruguay. Por lo tanto, la producción de *Por esos ojos* tuvo un rol muy importante como vehículo para la construcción de la memoria social en ese momento histórico. El documental fue producido poco después de que se ratificó por voto popular en Uruguay la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, por la cual no se permitía investigar los crímenes cometidos por militares y policías durante la última dictadura. Esta política del silencio y el olvido contribuyó a generar espacios alternativos de transmisión del pasado.

En *Por esos ojos*, la transmisión de la memoria de los niños secuestrados es representada mediante un quiebre en el relato a nivel de la historia familiar y también en la experiencia de transmisión al público, puesto que Mariana Zaffaroni se niega a contar su historia y la responsabilidad de la narración pasa a su abuela, María Esther Gatti de Islas. En este caso, la transmisión de la memoria como acto comunicativo se ve transformada por la ausencia de uno de los interlocutores. El diálogo intergeneracional como espacio de transmisión de la memoria

colectiva en *Por esos ojos* construye la historia de Mariana a través de su silencio. Para poder contar esa historia sin ella, el documental apela a otros recursos estilísticos, que incluyen la palabra de la abuela y de otros entrevistados, y la voz *over* de un narrador, atribuible a la figura de un “detective”, personaje ficcionalizado que lleva adelante el relato y que ayuda al espectador a elaborar una explicación del presente en relación con el pasado.

En esta conversación en la que una de las integrantes decide no participar se evidencian los efectos de este tipo de violación de los derechos humanos, en la que se borra la identidad filial de la niña. Al no tener una identidad familiar clara, su participación en el proceso de transmisión se ve truncada. La memoria social entre generaciones que le da sentido al pasado intersubjetivamente se convierte en memoria individual y personal, en un monólogo de la abuela.

Este quiebre en el proceso de transmisión se observa claramente en la escena inicial de la película, cuando la voz *over* del detective narra la negación de Mariana a ser parte activa de la construcción del relato. Mientras se observa una secuencia de fotografías de Mariana acompañada de dos guardaespaldas mientras entra al juzgado donde se le restablecerá la identidad, escuchamos al narrador decir: “Ocultando tras lentes negros sus hermosos ojos, protegida por dos guardaespaldas. No quiso ver, dejarse ver (...) quiere guardar para sí su propia historia”. Mariana es construida a través de las palabras del narrador como un personaje al que no podemos acceder por su propia decisión de distanciarse de su familia biológica e indirectamente también, de la audiencia. Visualmente tampoco tenemos acceso a ella, ya que su rostro enfocado de frente se ve cubierto por los brazos de los guardaespaldas, mientras que en otros momentos en que la cámara la sigue de atrás vemos únicamente su espalda. Estos planos medios en los que la cámara se ubica de costado distancian a Mariana del espectador. Mediante el uso de fotografías detenidas secuenciadas, el ritmo de la escena refuerza visualmente las afirmaciones de la voz *over*, alargando imágenes borrosas del breve contacto que tenemos con la adolescente, describiendo detalladamente a nivel verbal sus acciones y su motivación.

En la escena siguiente, vemos a través de un plano general a la abuela caminar por una playa mientras el narrador nos cuenta la historia del secuestro de Mariana y de sus padres. La seguimos desde atrás junto a la cámara mientras se relata que dieciséis años después se reencontraron, pero la abuela se pregunta si recuperó a su nieta o la perdió para siempre. A continuación, la abuela asume la voz narrativa mientras describe los detalles de una fotografía de Mariana de niña en pantalla. Visualmente, la escena construye un punto de vista que nos permite

observar la historia desde afuera, evidenciando la distancia con la protagonista, que intenta ser acertada mediante recursos como las fotos y los relatos de quienes la conocen. Esta escena revela el nudo de la trama de la película, el cual tratará de explicar el quiebre en la transmisión de la memoria como un corte del vínculo emocional y narrativo que se manifiesta en el problema de la identidad robada.

El documental denuncia el secuestro de la niña y la desaparición de sus padres, pero explora también cómo este crimen no ha terminado, ya que sus efectos aparecen en la falta de comunicación entre generaciones. Las secuelas de este delito se expresan, entre otros efectos, en la falta de interlocutor de la abuela, cuya voz domina el relato y da sentido a ese pasado traumático. La voz de la niña aparece solo indirectamente a través de textos escritos y el discurso referido de quienes reportan lo que ha dicho. La experiencia y la interpretación del pasado de Mariana emergen en el film como una laguna a partir de la cual se construye una memoria fragmentaria.

La representación del quiebre en la transmisión de la memoria a nivel familiar simbólicamente se convierte en metáfora a nivel social. La herida del trauma del pasado dictatorial que afecta a Mariana y su familia existe a nivel social debido a que desde el Estado no se brinda información ni espacios para alcanzar la justicia. La película funciona como un intento de transmisión a través de la construcción de comunidades interpretativas solidarias que toman el papel de escucha e interlocutor del que no está. Esta función produce una memoria prostética (Landsberg, 2004) que permite generar un sustituto para los lazos familiares rotos que impiden la transmisión intergeneracional de la memoria para construir una identidad filial.

El espectador se transforma de forma directa e indirecta en testigo del crimen. Tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de María Ester, la abuela, pero no a los de Mariana. Escucha las narraciones y renarraciones en las que se habla de la niña, pero no escucha directamente su voz. Se observa así el hueco que deja la falta de participación de la joven en este proceso de reconstrucción del pasado. El poder visual de la falta de participación directa de Mariana y la escucha truncada hacen comprensible la imposibilidad de transmisión de la memoria. El hecho de no poder completar la historia y el de no entender la reacción de Mariana hacen que la película acerque al público al trauma desde la perspectiva de la familia biológica.

La transmisión de la memoria es interrumpida y deja a la audiencia con la necesidad de continuar investigando qué pasó y cómo se resolverá este problema en el presente. La reconstrucción de la relación entre pasado y presente se convierte en un llamado a la acción

reflexiva y crítica por parte del espectador ante esta situación de injusticia, que no tiene una solución fácil.

Trazos familiares

En *Trazos familiares* (José Pedro Charlo, 2017) se documentan distintas miradas y lazos familiares afectados por la dictadura mediante entrevistas, dibujos del ilustrador Sebastián Santana y materiales de archivo. La película utiliza como disparador del relato un acontecimiento ocurrido durante la transición hacia la democracia en diciembre de 1983, cuando un grupo de 154 niños uruguayos que vivían con sus padres en el exilio retornaron de Europa. Ese viaje fue promovido por la Comisión por el Reencuentro de los Uruguayos, apoyada por el Comité Internacional pro Retorno del Exilio Uruguayo, la Comisión Española de Ayuda al Refugiado, la Cruz Roja española y el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Los niños viajaron a pasar las Fiestas con sus parientes acompañados de representantes políticos españoles. Una caravana de más de veinte autobuses con gente que los vitoreaba y recibía con emoción trasladó a los niños desde el aeropuerto al centro de la ciudad.

Entre las imágenes de archivo de este acontecimiento puede verse un cartel que dice: “Bienvenidos Camilo - Federico”. Este cartel llama la atención de José Pedro Charlo, quien narra en primera persona el documental, puesto que el realizador había conocido personalmente a los niños. La película gira en torno a la historia de estos chicos, sus familias y las de sus amigos. Las historias de Camilo Casariego y Federico Salvo se conectan con la de Mariana Zaffaroni a través de un osito de peluche y de la relación que tenía Charlo con sus padres, dado que habían compartido militancia como educadores populares en el período anterior a la dictadura. El osito condensa un gran valor afectivo, puesto que había pertenecido a Mariana cuando aún vivía con sus padres biológicos. Justo antes de que fueran secuestrados, la familia de Federico pasó una tarde con ellos y Mariana le regaló su osito como recuerdo porque se iban como refugiados a Austria. La niña decidió en ese momento desprenderse de su juguete para dárselo a un amiguito al que no iba a ver por mucho tiempo. Ese momento es evocado por los distintos testimonios y por una fotografía en la que se puede ver a los niños con el osito. Es este elemento indicial el que articula las historias. Cada uno de esos niños, ahora adultos, es puesto frente a la misma imagen fotográfica.

Es en el regreso a Uruguay, aún siendo niños, cuando Camilo y Federico se conocen, ya que sus familias (abuelos y hermanas) vivían en el mismo complejo habitacional en Montevideo.

La memoria del director sobre este acontecimiento es utilizada como hilo conductor para relacionar las historias de las tres familias, y sirve como vehículo para explorar los vínculos intergeneracionales en la construcción de una memoria colectiva de la dictadura. Charlo viaja a Barcelona, Viena, Buenos Aires y Montevideo para hacer las entrevistas, puesto que cada uno de los niños, ya adultos en el presente del film, vive en ciudades diferentes.

El documental está filmado desde el punto de vista subjetivo del realizador, un observador que explora las historias de las familias de quienes sufrieron directamente los efectos del terrorismo de Estado. Existe, entonces, una perspectiva externa, pero simultáneamente se nos permite seguir este entramado desde el lugar de alguien próximo. Estamos cerca, pero no somos ellos.

La película tiene un compromiso con la historia narrada que conecta a la audiencia con los eventos a nivel personal. Uno de los recursos que utiliza el documental son las entrevistas informales, que parecen diálogos entre amigos o conocidos en los que participa el propio Charlo frente a cámara, junto con Federico Salvo, Camilo Casariego y Mariana Zaffaroni y sus familiares. Estas entrevistas son generalmente individuales, dado que los protagonistas no se cruzan en el espacio físico, sino en el relato. Los diálogos giran en torno a lo que saben unos de la historia de los otros. Se contextualiza la relación entre las familias mediante el recuento de la vida previa a la partida al exilio y los diferentes caminos que transitó después cada uno de ellos. Como recurso estilístico se utilizan dibujos de Sebastián Santana para integrar un metadiscurso que selecciona fragmentos de los testimonios y conecta una historia con otra. El acceso a los relatos de miembros de las diferentes generaciones permite la transmisión de una memoria social borrada, la de aquellos que vivieron estos acontecimientos como niños y la de sus familias. Pero la filmación no relaciona, en general, el relato de una generación con el de otra, sino que cada grupo cuenta su historia de los eventos desde su perspectiva. No existe un diálogo intergeneracional frente a cámara que permita observar cómo se transmite la memoria, sino que este diálogo se evoca en algunas partes del film a través de índices visuales. Una de las escenas que registran una práctica que habilita un intercambio generacional se da cuando Mariana concurre con su hija a la marcha del 24 de marzo en Argentina. Según el testimonio de Mariana, su hija identifica el rostro de su abuela desaparecida entre las imágenes que circulan en la marcha en busca de verdad y justicia, y ambas se ponen de acuerdo para llevar ese retrato que las acerca simbólicamente al recuerdo de su abuela/madre. El poder simbólico que posee esta foto une a las tres generaciones: Mariana, su hija y su madre

desaparecida. Ese instante es un punto en el que se evidencia el carácter coconstruido e intersubjetivo del proceso de transmisión de la memoria. Observamos cómo la memoria de Mariana se reconstruye en interacción con la de su hija y expande así la cadena de transmisión a generaciones futuras.

En *Trazos familiares*, el sentido del pasado se trae al presente mediante evocaciones ancladas en imágenes del ayer (por ej., fotos de los padres de Mariana, de los niños jugando juntos, etc.) o historias narradas que demandan un trabajo semiótico que integre distintos lenguajes audiovisuales con conocimiento del contexto histórico para darles sentido y construir un tejido de memoria. Es mediante estas fotos, filmaciones de archivo y testimonios que tenemos acceso a las distintas maneras en que los tres protagonistas se apropian de su pasado. Sus sentimientos y sus reflexiones sobre ese período muestran cómo los acontecimientos los superaron cuando eran niños. En ese momento de su vida no comprendían totalmente su lugar como seres históricos y actores políticos. En el presente de la filmación ya han logrado darse cuenta de cómo sus biografías eran parte de una historia mayor y que sus vidas tenían un significado más trascendente que el que ellos comprendían. Cada una de las historias representa una forma diferente de usar el pasado para construir su identidad como seres históricos en el presente.

En el caso de Mariana, observamos en este documental una aceptación de su identidad, la cual rechazaba cuando su abuela la encontró (como se registra en *Por esos ojos*). En los años que median entre una película y otra, Mariana cambia su postura hacia su familia biológica y comienza a reconstruir su identidad. De forma similar, la experiencia de niño de Camilo lo llevó a distanciarse de su madre y del activismo político en torno a los derechos humanos. Al madurar, Camilo se reconecta con otros movimientos sociales y reconstruye sus vínculos familiares. Llegar a aceptar su identidad y su lugar en la historia es algo que les llevó tiempo a los protagonistas del film y generó resistencias que fueron superadas una vez que se encontraron en el lugar del otro a nivel generacional (en este caso, sus padres). Comprender a sus padres y perdonarlos requirió estar en su lugar a nivel vital. Camilo y Mariana se convierten en padres y es entonces cuando pueden ponerse en el lugar de los suyos y empezar a lidiar con ese pasado que quisieron borrar. Una vez que logran comprender a sus padres empiezan a aceptar su identidad y a involucrarse con los temas relacionados con las violaciones de derechos humanos.

El caso de Federico es diferente, ya que vive lejos de esas luchas por la memoria a nivel social y no siente relevante ese período de su vida para construir su identidad en el presente.

Federico continúa viviendo en Austria, su lugar de exilio, donde se dedica a una vida de devoción espiritual y oficios variados. En su caso, su experiencia de niño víctima de la dictadura no parece influir en cómo él se define en el presente. Sin embargo, Federico es el único a quien vemos conversando con su madre. Este diálogo permite ver cómo a través de relaciones intergeneracionales se desarrolla una comprensión del modo en que sus historias se cruzan con las de los otros.

Todos los protagonistas del documental desarrollan una conciencia histórica (Rüsen, 2004) integrando su pasado con el presente para construir su identidad. Ser testigos de la transformación interna de la identidad histórica de los personajes a través de la película nos acerca a las dificultades y tragedias de los protagonistas.

En relación con el lugar del espectador que construye el film, el arco narrativo del documental presenta historias trágicas que hacen que la audiencia sienta lo injusto de la situación de haber experimentado un pasado traumático al mostrar el impacto de la dictadura en generaciones futuras. El documental sitúa así la dictadura en el presente cuando exhibe cómo sus huellas nos afectan todavía hoy, pero no trata de relacionar explícitamente esos casos conectando las historias personales con procesos políticos y sociales de más largo alcance. *Trazos familiares* nos da acceso a la historia de agentes de memoria que no ha sido registrada; funciona como vehículo de memoria con el público al acercarle una perspectiva que ha sido invisibilizada hasta ahora. Podemos observar fragmentos de memoria que los protagonistas usan para darle sentido al pasado traumático en las diferentes generaciones. Como audiencia, somos espectadores de una tragedia que se resuelve positivamente a nivel individual, pero no a nivel social. Los afectados logran superar el trauma e integrar de forma positiva los momentos difíciles que vivieron, pero la problemática de derechos humanos irresuelta a nivel colectivo deja implícitas las dudas sobre cuál es el impacto que ese período dejó en la comunidad.

Desde el punto de vista de lo representado, este documental funciona como explicitación del quiebre del vínculo intergeneracional en la transmisión de la memoria, ya que revela cómo las generaciones más jóvenes ajustan cuentas por la tragedia vivida rebelándose contra sus mayores. También muestra cómo la memoria individual que integra pasado y presente se construye a través del tiempo, de manera que estos niños en la dictadura pueden darle sentido a su experiencia de ayer en el presente. La resolución de los conflictos produce un cierre y una catarsis que dejan al público compartiendo la sensación de injusticia y dolor. Lo no dicho potencialmente abre la

posibilidad para que en cuanto audiencia reflexionemos sobre cómo ese ayer se relaciona con nuestra historia individual y social hoy.¹⁰

Dos documentales y dos estilos de transmisión de la memoria

Por esos ojos y *Trazos familiares* son reconstrucciones de historias fragmentadas que tratan de responder a las preguntas: ¿qué les pasó a estos niños? y ¿cómo se restablecen los lazos emocionales que fueron quebrados durante la dictadura? Ambos documentales logran responderlas y mostrar cómo se (re)construye la memoria de un pasado traumático de manera colectiva. Cada uno de estos films fue producido en un contexto histórico muy distinto a nivel de las políticas de memoria (1997 y 2017). La situación política y social se transformó en el período de los noventa hasta 2017, lo cual influye en el modo en que estos documentales establecen lazos con la audiencia y funcionan como vehículos de memoria. *Por esos ojos* deja al público reflexionando sobre el porqué de la situación y cómo alcanzar la justicia. Por su lado, *Trazos familiares* presenta historias individuales que se cruzan y tienen cierre, y deja a la audiencia con un sentido de resolución que demanda un tipo de reflexión distinto. En este sentido, este documental invita a la acción reflexiva sobre una situación trágica focalizando en el impacto de la dictadura en los vínculos intergeneracionales a nivel familiar, que no han sido resueltos a nivel social. Estas formas micro y personales de lo político plantean vías reflexivas de intervención en el espacio público que no necesariamente buscan transformar el mundo en el sentido en que lo plantea Hannah Arendt (2009, 22): “La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia”. Construir la historia personal conectándola con el espacio público político crea condiciones para generar una memoria social. En este documental, podemos observar distintas experiencias que demuestran diferentes grados de construcción de una identidad histórica de estos jóvenes sostenida por memorias del período dictatorial.

Al comparar el tratamiento de la experiencia de Mariana Zaffaroni en los dos documentales podemos observar la diferencia en cómo al representar el pasado reciente la forma de contar los

¹⁰ En 2018, se publicó un libro sobre el trabajo gráfico incluido en la película *Trazos familiares*. Además de documentar el proceso de la producción del documental, el libro incluye las reflexiones del ilustrador, Sebastián Santana, sobre el significado de esta película en el contexto de la memoria de la dictadura. El volumen también integra una sección final en la que se invita al lector y a la lectora a reflexionar sobre y abrir instancias más allá del libro y el film. Este producto transmediático demanda una audiencia participativa y reflexiva.

relatos silenciados puede ir más allá de la denuncia y convertirse en una intervención política cuestionadora de la impunidad y el olvido. Este caso muestra cómo el proceso de transmisión de la memoria opera de forma distinta en cada uno de los films. La transformación del sentido del pasado y la identidad filial de Mariana se traduce en diferencias en su protagonismo y su visibilidad en cada película. A medida que crece y madura, su identidad familiar y biológica se refuerza, como resultado de lo cual su voz gana espacio y peso en la comunicación intergeneracional. En *Por esos ojos*, Mariana solo aparece indirectamente, mediante una referencia en el discurso de otros, una foto emblemática y una carta que escribe para una tarea escolar. En *Trazos familiares*, la voz de Mariana pasa al primer plano. Su relato nos da acceso a su lógica, pensamiento y sentimientos, pero el film no focaliza especialmente en la representación audiovisual de las relaciones intergeneracionales más allá de la referencia contundente a la experiencia que protagoniza junto a su hija en la marcha del 24 de marzo.

Aunque podría esperarse que en 2017, cuando se produjo *Trazos familiares*, la mayoría de la población supiera qué había ocurrido en el período dictatorial, las políticas de la memoria en Uruguay continúan sosteniendo el silencio y la impunidad. No ha habido progreso en las investigaciones sobre desapariciones forzadas, ni tampoco en las denuncias penales por tortura y violaciones de los derechos humanos durante el período dictatorial. La Suprema Corte de Justicia declaró que la imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad no puede ser aplicada a los casos investigados actualmente, con lo que incumple la sentencia de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de investigar los crímenes ocurridos en el período dictatorial. Asimismo, abogados, investigadores y activistas de derechos humanos han recibido amenazas de muerte y se han vandalizado sitios de memoria establecidos recientemente. En la prensa y en el discurso político también han aparecido apologías del período dictatorial. ¿Cómo se explica este silenciamiento del pasado en relación con las historias de vida de los personajes?

Conclusión

El cine como artefacto mnemónico puede contribuir a la transmisión de la memoria u operar como mecanismo de resolución y cierre que distancia el pasado de otros del de la audiencia. El documental de memoria se ha replanteado a lo largo del tiempo cómo pensar los términos en que se expresa lo político. Podemos observar al comparar estas dos películas cómo opera el paso del tiempo en la construcción de memoria. Para involucrar a los espectadores en la transmisión de la

memoria, los documentales que tratan sobre la última dictadura hacen relevantes a nivel social las historias de quienes sufrieron los efectos del terrorismo de Estado en carne propia. Al hacer visible cómo el legado de la dictadura y el autoritarismo son significantes para toda la sociedad, los documentales tienen el potencial de convertirse en parte del debate público. Esto transforma al cine en una herramienta política y en un vehículo de transmisión del pasado, no solo en un instrumento que documenta un pasado traumático.

La memoria de los niños exiliados, como nos muestra el trabajo de Silvia Dutrénit (2015), permite reflexionar sobre el efecto de estos acontecimientos en quienes no tuvieron agencia en ese proceso, pero cuyas vidas fueron marcadas por él. Ese posicionamiento en relación con los hechos se acerca más al del segmento de la audiencia que no vivió ese período. Este punto de vista y ese lugar de enunciación en los relatos de jóvenes durante el terrorismo de Estado nos permiten preguntarnos: ¿qué continuidades y quiebres existen entre las historias de estos jóvenes y las de quienes no tienen ninguna conexión directa con esos eventos?

Al poder relacionar la historia personal o familiar con la historia del grupo social se reconoce la identidad personal como agente histórico y político. La construcción de un discurso familiar para representar la transmisión de la memoria traumática puede reducir la experiencia a su espacio íntimo. La posibilidad de sentir el dolor de otro no deriva necesariamente en una reflexión o cuestionamiento sobre lo que provocó estas situaciones. Presentar el horror y la experiencia del quiebre en el vínculo intergeneracional solo a nivel familiar reduce el carácter social y político de estas experiencias. Estas preguntas sobre el pasado en relación con el presente parecen haberse trasladado al espacio de la identidad, más que al de la participación política. En un contexto en el que la política se ha vuelto un espacio de disputa y reconocimiento de diferentes identidades culturales, el pasado se convierte en otro criterio para legitimar la distinción social, en lugar de generar participación ciudadana.

De la misma forma en que durante la dictadura los niños se vieron superados por los acontecimientos que les tocó vivir y no pudieron comprender su sentido social y político hasta que fueron adultos, los espectadores que no tuvieron una experiencia directa de esos acontecimientos no pueden relacionarse con esas historias si el documental no diseña espacios para ello. La transmisión de la memoria a la audiencia puede verse limitada al focalizar el relato en una experiencia única y familiar. Sin embargo, podemos observar que los documentales también

pueden funcionar como vehículos de la memoria para socializar experiencias traumáticas y desafiar políticas del olvido y la impunidad.

Como plantea Tomás Gutiérrez Alea (1997) en “Dialéctica del espectador”, la pregunta que podemos hacernos es hasta qué punto cierto tipo de cine puede producir en la audiencia una nueva conciencia política seguida de una acción acorde con ella. ¿Cuál sería el rol activo del espectador hoy en día? El significado de esta acción no es el mismo hoy que en los años sesenta y setenta. Actuar políticamente en el contexto contemporáneo involucra la profundización y expansión de formas de participación ciudadana, como la contraloría social y una mayor participación en las decisiones. Una vez que el espectador deja de ser un espectador tiene que confrontar la realidad. ¿Cómo afecta su experiencia con la película sus acciones fuera de la sala de cine? Esta pregunta no es estética: es una pregunta sobre la función social y política del cine. En nuestro caso, nos interesó identificar las características de documentales que abordan el pasado reciente y permiten generar espacios de transmisión de la memoria con el fin de intervenir en las políticas de impunidad y silencio que todavía operan en nuestra sociedad.

El documental funciona como mediación con una realidad lejana para algunos espectadores acercándolos a esta. Este tipo de películas brindan la posibilidad de conexión emotiva con el pasado del período dictatorial y crean potencialmente una comprensión de un aspecto de esa historia. Este primer momento de abstracción permite un entendimiento nuevo o más profundo de los efectos de la dictadura. El segundo momento de acción ocurre cuando a partir de la película el espectador desarrolla una nueva conciencia crítica sobre esa realidad que lo empuja a actuar en ella con el fin de transformarla (Gutiérrez Alea, 1997).

Para que el cine documental sobre la dictadura se convierta en un vehículo de transmisión de la memoria social necesita motivar a la audiencia a participar del debate público y cuestionar el legado del autoritarismo. En Uruguay, este cine ha proliferado en los últimos años; sin embargo, no hemos estudiado todavía su impacto a nivel de los procesos de transmisión de la memoria y cuestionamiento de políticas del olvido.

¿Para qué recordar ese pasado doloroso? ¿Por qué traer al presente elementos traumáticos del pasado reciente? ¿Por qué ver este tipo de documentales? Podemos responder estas preguntas desde el lugar del espectador que busca comprender aquello que no necesariamente vivió en forma directa y que tiene relevancia a nivel social y político en el presente. Parte del pasado representado en estos documentales sobre la dictadura aparece constantemente en las noticias, en las marchas

por los desaparecidos, en los reclamos al Estado ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos y en las denuncias de las víctimas que todavía no han conseguido justicia. Para entender las causas de esos hechos y las condiciones que habilitaron esos acontecimientos se necesita negociar su significado con quienes los vivieron. El documental, más allá de dar voz a las historias borradas, tiene el potencial de generar una conciencia dialéctica en los espectadores que les permita actuar en el presente y cuestionar el legado de la dictadura hoy. Este cine no transmite una versión “correcta” ni una “explicación” de los hechos, sino que abre la posibilidad de cuestionar el pasado y apropiarse de él para transformar el presente.

Bibliografía

Achugar, Mariana (2016): *Discursive Processes of Intergenerational Transmission of Recent History: (Re)Making our Past*. Nueva York: Palgrave.

Arendt, Hannah (2009): *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Assmann, Aleida (2012): “To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?”. En Assmann, Aleida y Shortt, Linda (eds.): *Memory and Political Change*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 53-71.

Benjamin, Walter (1968): “Theses on the Philosophy of History”. En Arendt, Hannah (ed.): *Illuminations: Walter Benjamin. Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, pp. 253-264.

Burton, Julianne (1990): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Chanán, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.

Dutrénit, Silvia (2015): *Aquellos niños del exilio. Cotidianidades entre el Cono Sur y México*. México: Instituto Mora.

Forcinito, Ana (2006): “Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: hacia la posmemoria en la dictadura uruguaya”. *Letras Femeninas* 32.2: pp. 197-218.

— (manuscrito): *Intermitencias: memoria, impunidad y poéticas de lo visible en Uruguay*.

Fried, Gabriela (2016): *State Terrorism and the Politics of Memory in Latin America: Transmissions across Generations of Post-dictatorship Uruguay, 1984-2004*. Amherst: Cambria Press.

Gutiérrez Alea, Tomás (1997): “The Viewer’s Dialectic”. En Martin, Michael T. (ed.). *New Latin American Cinema. Vol. 1*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 108-131.

Hirsch, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29 (1), pp. 103-128.

Jelin, Elizabeth (2011): “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión”. *Política y Sociedad* 48 (3): 555-569.

Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.

Martin, Marcel (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Martin-Jones, David y Montañez, María Soledad (2013): “Personal Museums of Memory. The Recovery of Lost (National) Histories in the Uruguayan Documentaries *Al pie del árbol blanco* and *El círculo*”. *Latin American Perspectives*, vol. 40, núm. 1, pp. 73-87.

Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*, n. 26, pp. 7-24.

Orozco Gómez, Guillermo (2018): “La múltiple audienciación de las sociedades contemporáneas: desafíos para su investigación”. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, 11(1), pp. 13-25.

Rabinowitz, Paula (1993): “Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory”. *History and Theory* 32(2), pp. 119-137.

Rivero, Elizabeth (2016): “Gendered Memories and Visual Recollections: Political Incarceration in *Memorias de Mujeres*”. En Mougoyanni Hennessy, Christina, Bolaños-Fabres, Patricia y

Gómez, Tania (eds.). *Gender in Hispanic Literature and Visual Arts*. Lanham: Lexington Books, pp. 135-153.

Robben, Antonius (2000): “Reviewed Work: *For These Eyes* by Gonzalo Arijón and Virginia Martínez”. *American Anthropologist* 102(3), pp. 607-608.

Roniger, Luis (2016): “How a Shattered Civil Religion is Rebuilt Through Contestation: Uruguay and the Legacy of Authoritarianism”. *Revista de Ciencia Política*, 36(2), pp. 411-432.

Ros, Ana (2012): *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Ruffinelli, Jorge (2013): “Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary”. *Latin American Perspectives*, vol. 40, no. 1, pp. 60-72.

Rüsen, Jörn (2004): “Historical Consciousness: Narrative Structure, Moral Function and Ontogenetic Development”. En Seixas, Peter (ed.). *Theorizing Historical Consciousness*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 63-85.

Santana, Sebastián (2018): *Un cuaderno de trazos familiares. Apuntes sobre el trabajo gráfico incluido en la película Trazos familiares*. Montevideo, Mastergraf.

Tadeo Fuica, Beatriz (2014): “Memory or Postmemory? Documentaries Directed by Uruguay’s Second Generation”. *Memory Studies* (8)3, pp. 298-312.

Tadeo Fuica, Beatriz (2015): “Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos”. *Cine Documental*, n. 12, pp. 152-179.

Teubal, Ruth (2003): “La restitución de niños desaparecidos-apropiados por la dictadura militar argentina. Análisis de algunos aspectos psicológicos”. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, n. 11, pp. 227-245.

Yúdice, George (2003): “De la guerra civil a la guerra cultural: testimonio, posmodernidad y el debate sobre la autenticidad”. En Castro-Klaren, Sara (ed.). *Narrativa femenina en América*

Latina: prácticas y perspectivas teóricas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 111-42.