

Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos

Por Beatriz Tadeo Fuica

Resumen

El presente artículo se concentra en dos de los pocos documentales realizados previos al cambio de milenio que trataron sobre las apropiaciones de niños coordinadas por las dictaduras del Cono Sur para analizar la representación de este crimen en dos momentos de la historia uruguaya muy diferentes entre sí. Mientras *Y cuando sea grande...* (César Charlone, 1980) fue realizado durante el exilio, *Por esos ojos* (Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, 1997) fue hecho en una década donde reinaba la impunidad. Aquí nos proponemos indagar sobre cómo decisiones estéticas específicas tomadas durante el registro y el montaje, reflejan las características de los años en los que estas películas fueron producidas y cómo la inclusión de secuencias filmadas en película doméstica o grabadas de la televisión señala el devenir público de las historias de estos hijos.

Palabras clave: cine uruguayo, documental uruguayo, cine y dictadura, exilio

Abstract

This article focuses on two of the very few documentaries made before the turn of the millennium which dealt with the kidnapping of children coordinated by the dictatorships of the Southern Cone to analyse how this crime was represented in two very different moments of Uruguayan history. Whereas *Y cuando sea grande...* (*And When I Grow up*; César Charlone, 1980) was made in exile, *Poresosojos* (*Through and For those Eyes*; Virginia Martínez and Gonzalo Arijón, 1997) is from a decade characterised by impunity. This article explores how aesthetic choices made during the shooting and editing processes, reflect the characteristics of the time in which they were produced and

how the incorporation of sequences captured in home movies or on television points to the ways in which these children's histories became public over time.

Keywords: Uruguayan Cinema, UruguayanDocumentary, Film and Dictatorship, Exile

Resumo

O presente artigo se concentra em dois dos poucos documentários realizados antes da virada do milênio que trataram sobre as apropriações de crianças coordenadas pelas ditaduras do Cone Sul para analisar a representação desse crime em dois momentos da história uruguaia muito diferentes entre si. Enquanto *Y cuando sea grande...* (César Charlone, 1980) foi realizado durante o exílio, *Por esos ojos* (Virginia Martínez e Gonzalo Arijón, 1997) foi feito em uma década onde reinava a impunidade. Aqui nos propomos indagar sobre como decisões estéticas específicas tomadas durante o registro e a montagem refletem as características dos anos em que estes filmes foram produzidos, e como a inclusão de sequências filmadas em película doméstica ou gravadas da televisão assinala o devir público das histórias desses filhos.

Palavras-chave: Cinema uruguaio - Documentário uruguaio - Cinema e ditadura - Exílio

Datos de la autora:

Beatriz Tadeo Fuica ha obtenido su doctorado en la Universidad de StAndrews (Escocia) por una tesis sobre cine uruguayo titulada *In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960-2010)*. Su trabajo ha sido presentado en diversas conferencias internacionales tales como Visible Evidence, Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano y Society for Latin American Studies, y ha sido publicado en *Memory Studies* y *Cinémas d'Amérique Latine*. Actualmente, su investigación está asociada al Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) de la



Cine Documental



Universidad de la República (Uruguay), en el marco de un proyecto apoyado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC).

Email: btf@st-andrews.ac.uk

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 29 de mayo de 2015

Las dictaduras del Cono Sur han dejado decenas de miles de hombres y mujeres desaparecidos, y cientos de niños secuestrados junto con sus padres o al nacer durante el cautiverio de sus madres. Si bien este ha sido un crimen transnacional, se lo suele relacionar con Argentina debido a la visibilidad mediática e internacional de la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo y a que la mayoría de las apropiaciones se dieron en ese país, o las víctimas son hijos de argentinos.¹ A esto se suma que Argentina ha sido el único país – si comparamos con Brasil, Chile y Uruguay – que al día de hoy ha desarticulado los mecanismos que impedían buscar verdad y justicia y que ha podido mantener las discusiones entorno a la dictadura en el espacio público con una fuerza constante.² No es casualidad, entonces, que la amplia mayoría de las películas relacionadas puntualmente con el caso de niños secuestrados sean argentinas. Sin embargo, si bien este crimen tuvo un rol protagónico en el cine de ficción inmediatamente posterior al restablecimiento democrático, como es el caso de la laureada *Historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), no fue así en el cine documental, donde es a partir del nuevo milenio que se transforma en un tema recurrente. Con el objetivo de analizar las primeras representaciones de la apropiación de menores, este artículo se propone analizar los documentales *Y cuando sea grande...* (César Charlone, 1980) y *Por esos ojos* (Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, 1997), ambos dirigidos por realizadores uruguayos. Más allá de la procedencia de estos documentales, los mismos tienen una importancia específica ya que son de los pocos dedicados a los niños apropiados que fueron realizados en la región durante los años ochenta y noventa.

Ambos documentales, siguiendo algunos casos puntuales de hijos de uruguayos, se desplazan entre Argentina, Brasil, Chile y Uruguay y, por haber sido realizados con casi dos décadas de diferencia, logran establecer un diálogo entre sí que permite ver el desenlace de ciertas búsquedas iniciadas en los años de

exilio y continuadas en el auge del período de impunidad y silencio. Asimismo, estos documentales permiten acercarnos a la construcción y transformación de las identidades de sus protagonistas, cuyos aspectos públicos y privados están íntimamente entrelazados. Previo a los análisis, presentaremos brevemente el interés que esta temática ha recibido en los últimos años en los documentales del Cono Sur para luego concentrarnos en el caso uruguayo y resumir las características principales de sus contextos de producción. Esto nos permitirá entender mejor la relevancia de las películas aquí analizadas, ya que durante los años ochenta y noventa los niños apropiados no fueron el tema central de los documentales de la región.

Hijos y documentales del Cono Sur

La búsqueda de los hijos de los desaparecidos o asesinados durante las dictaduras del Cono Sur, ya sea secuestrados con sus padres o nacidos en cautiverio, ha sido uno de los principales objetivos de asociaciones tales como Abuelas de Plaza de Mayo (Argentina), Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (Uruguay), y Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Chile). Las diferentes etapas de los procesos de transición democrática de estos tres países y las diversas formas en las que cada gobierno ha abordado el pasado de dictadura les han dado a dichas asociaciones mayor o menor visibilidad en el correr de estas tres décadas. Sin embargo, desde fines de los años noventa se registra una importante presencia pública de hombres y mujeres hijos de desaparecidos que fueron criados por familiares en sus países natales o en el exilio, o que recuperaron su identidad biológica luego de ser identificados como hijos apropiados. Muchos de ellos hoy son parte de asociaciones tales como la agrupación argentina HIJOS; HIJOS Uruguay; o Acción, Verdad y Justicia: HIJOS Chile.³

En lo que al documental respecta, a partir del nuevo milenio, han aflorado muchos documentales en primera persona (Piedras: 2014) dirigidos por miembros de la segunda generación que intentaron, de diversas formas, entender y procesar lo

que había sucedido durante aquellos años y llevaron al terreno audiovisual un tema complejo que ha logrado provocar a las audiencias y generar un sustancial debate académico. En Argentina, algunos ejemplos son *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). De Chile podemos nombrar documentales tales como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010); y de Uruguay, *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *DF: Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008).⁴ Estas películas fueron producto de un contexto en el que el pasado reciente se abordó de una forma más abierta y pública en los tres países y, a la vez, los mismos documentales han contribuido a mantener el tema presente en dicho contexto.⁵

A partir del año 2000, en Argentina, se han realizado documentales sobre hijos apropiados tales como *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), *Nietos, identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004) y *La sangre no miente* (Jonathan Moscovich, 2010), que además de llevar al primer plano las consecuencias de este crimen también han dejado claro que la búsqueda continúa.⁶ Otros documentales han optado por concentrarse en las actividades de las agrupaciones de hijos antes mencionadas tales como *Panzas* (Laura Bondarevsky, 2001), *H.I.J.O.S: El alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002) o *H.I.J.O.S. Uruguay* (Lucas Silva y Víctor Burgos Barreiro, 2006), este último de procedencia uruguaya. Es notoria la diferencia entre el nuevo milenio y las décadas de los ochenta y noventa, en las cuales no es sencillo encontrar producciones de este tipo. Una excepción es el trabajo de la documentalista estadounidense Estela Bravo quien realizó *Niños desaparecidos* en 1985 y regresó al año siguiente a filmar algunos niños a los que se les había restituido su identidad biológica. Dichas imágenes permanecieron inéditas hasta

que fueron incorporadas a su documental *¿Quién soy yo?* (2007) (Rosso, 2008).

Como este caso, en el que las imágenes no fueron exhibidas en su momento, sospechamos que pueden existir otros documentales realizados por cineastas o videastas independientes, o en el contexto de televisoras extranjeras, lo que podría causar que estas realizaciones no hayan circulado ampliamente en el Cono Sur. Es posible que, de existir, los mismos estén aún dispersos y sin catalogar, tal como Paola Margulis (2013) ha observado que sucedió con muchos testimonios brindados durante la dictadura a reporteros extranjeros. Los documentales aquí analizados parecerían, de hecho, ser de los pocos realizados en la región durante los años ochenta y noventa sobre este tema, a los que hoy tenemos acceso. Estos han traspasado no solo las fronteras geográficas sino también las fronteras del silencio dado que, durante ambas décadas, o se estaba aún en dictadura o el apoyo a indultos y leyes de amnistía no propiciaban el debate sobre estos crímenes. Acercarnos un poco más al contexto específico de la producción de las películas aquí analizadas y situarlas dentro de la producción de documentales uruguayos nos ayudará a entender mejor la pertinencia de su estudio.

Cine uruguayo, documentales y dictadura

Durante el siglo XX, Uruguay no se destacó por tener una sostenida producción cinematográfica, sobre todo en lo que a ficción respecta. Sin embargo, es posible identificar una constante producción de documentales que ha establecido un diálogo cercano con su contexto histórico. Los más difundidos y que han recibido mayor atención académica han sido los realizados en la década de los sesenta, generalmente estudiados en relación con el Nuevo Cine Latinoamericano y/o con el concepto más amplio de Cine del Tercer Mundo.⁷ A raíz del golpe de Estado de 1973 realizadores que habían trabajado en dicho contexto como Mario Handler, Mario Jacob, Alejandro Legaspi o Walter Tournier se exiliaron y continuaron trabajando en los países de acogida. A pesar de que algunas de las películas que realizaron durante esos años fueron es-

trenadas en dos retrospectivas de Cinemateca uruguaya en 1984 bajo el nombre "Cine Uruguayo del Exilio",⁸ las mismas nunca fueron analizadas académicamente como tales. Una de las razones, quizás, sea que estas producciones no se relacionaron con la dictadura que vivía el país, como sí sucedió en obras de exiliados chilenos y argentinos, que propiciaron que se las estudiara bajo esa categoría (véase Pick, 1987; Mouesca, 1988; Campo, 2013 y Ramírez Soto, 2014). Dos excepciones uruguayas, que establecen denuncias claras hacia el régimen dictatorial, son *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 el aquí analizado *Y cuando sea grande...* Sin embargo, debido a que ambos directores se habían ido de Uruguay voluntariamente antes del golpe militar, con el objetivo de formarse como cineastas, dicha clasificación puede ser cuestionada.⁹ Aunque sostener la posible existencia de un cine uruguayo del exilio y sus características exceda los objetivos de este artículo, en el caso particular de Charlone, al analizar su documental, sí se plantearán elementos teóricos al respecto, debido a que este fue pionero en denunciar la coordinación de las dictaduras del Cono Sur en casos tales como el secuestro de niños, incluso antes de que datos oficiales confirmaran la existencia del Plan Cóndor.¹⁰

Luego del restablecimiento democrático, en 1985, hay un primer impulso, sobre todo desde el colectivo de videastas del Centro del Medios Audiovisuales (CEMA), por realizar documentales que estuvieran relacionados con el pasado de dictadura. Algunos ejemplos son *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987), donde se abordan las discusiones sobre la amnistía a los militares y la aprobación de la Ley de Caducidad;¹¹ *Uruguay: las cuentas pendientes* (Esteban Schroeder, 1989), que trata justamente del referéndum para la anulación de dicha ley; y *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988), que se concentra en los jóvenes y su necesidad de crear espacios culturales alternativos en un país con fisuras sociales visibles y condiciones económicas desfavorables. Por otro lado, Grupo Hacedor, que en 1983 registrara

el icónico acto de celebración del día de los trabajadores en *1 de mayo de 1983* (1983), luego de recobrada la democracia, realizó el documental *Los ojos en la nuca* (1988) que fue pionero en incluir el testimonio de ex-presos políticos y tratar sobre los abusos sufridos durante los años de cautiverio. Sin embargo, esta tendencia fue interrumpida luego de que la población ratificara la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en las urnas, en abril de 1989. Este hecho, que según Francesca Lessa constituye "el único ejemplo donde una sociedad decide a través del voto que sus fuerzas de seguridad no deben ser responsables por los crímenes cometidos contra los derechos humanos" (2011: 198), instauró más de una década en la que la dictadura no fue mayormente discutida en el espacio público.¹²

Según Virginia Martínez –quien en 1997 codirigiera el aquí analizado *Por esos ojos* – el cine acompañó este silencio que estuvo presente desde 1989 hasta 2005, cuando la coalición de izquierda Frente Amplio-Encuentro Progresista asumió el gobierno (Martínez, 2008: 114-117). A mediados de los años noventa, si bien la producción nacional continuó siendo escasa, se registró un crecimiento importante, principalmente luego de que la Intendencia Municipal de Montevideo lanzara el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) en 1995. Sin embargo, las violaciones a los derechos humanos y el pasado de dictadura no fueron los temas que más atrajeron a los realizadores (véase Catálogo, 2009).¹³

A la luz de esta información, podríamos afirmar que la singularidad de *Y cuando se grande...* y *Por esos ojos* reside en haberle dado visibilidad a los secuestros de niños perpetrados por las dictaduras militares en momentos en los que este crimen no había sido mayormente abordado desde el documental en la región en los que las producciones nacionales tampoco se concentraban en estos hechos.

Exilio, luchas colectivas, memoria e historia: *Y cuando sea grande...*

Como señaláramos anteriormente, el hecho de que Charlone haya abandonado el país voluntariamente antes del golpe militar puede generar dudas acerca de la condición de su película como cine de exilio. Sin embargo, adhiriendo al trabajo de Hamid Naficy no consideraremos productiva la distinción entre exilio voluntario e involuntario. De hecho, Naficy plantea que el término exilio refiere a "individuos o grupos que voluntaria o involuntariamente han dejado su país de origen y mantienen una relación ambivalente con las culturas y los lugares de los que provienen y en los que se encuentran" (2001: 12). A diferencia de los casos estudiados por este autor, en los que esta ambivalencia se manifiesta en un anhelo por el país de origen, en el caso de *Y cuando...* la misma se registra en el hecho de que si bien la película trata sobredos casos uruguayos, para poder hablar de los mismos es necesario estar afuera de Uruguay. De hecho, el documental pareciera preguntarse: ¿quiénes son los que pelean por la protección de los derechos de los niños uruguayos? ¿El Estado uruguayo? ¿La comunidad internacional? ¿Los exiliados? Este tipo de planteos deja en evidencia una fuerte tensión entre el adentro y el afuera de la nación que nos permite considerar este documental como un ejemplo de cine del exilio.¹⁴ A esto sumamos que por razones de seguridad Charlone filmó con la cámara escondida y le asignó la película al Grupo Anónimo de Cine Independiente (GACI) más allá de que, a pesar de haber contado con la colaboración de muchos, no existía un grupo como tal (comunicación personal, junio 2012).

Dentro de las categorías que desarrolla Javier Campo para comparar los cines de exilio chileno y argentino, clasificadas entre denuncia, reflexión subjetiva y protección de los derechos humanos (2010: 7), podríamos decir que *Y cuando...* combina aspectos de la primera y la tercera. El documental demanda la protección de los derechos humanos a través de denuncias específicas. De hecho, Charlone se inspiró en un festival de cultura latinoamericana del que participó en Londres, en 1977, donde tomó contacto con la importancia de los movimientos de derechos humanos en el exterior (comunicación personal, junio de 2012). Su come-

tido fue denunciar el secuestro de niños ante la comunidad internacional. Una placa al inicio de la película informa que la misma comenzó a ser filmada en 1979, el Año Internacional del Niño. Con este dato, podríamos compararla con *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979) que trata sobre los hijos de chilenos y argentinos exiliados en Cuba y termina fechando el documental en "La Habana. Febrero 1979. Año Internacional del Niño". Estas indicaciones tan precisas generan un impacto específico y colo-canal documental de Charlone entre los primeros en abordar esta temática ya que, como lo ha observado Campo, "salvo para representar la miseria, las imágenes de niños no habían formado parte de documentales políticos hasta los del exilio... la denuncia de las violaciones a los derechos humanos adquiere una fuerza singular cuando se los coloca a ellos como víctimas de la dictadura" (2010: 15).

Y cuando... se concentra en dos casos específicos: los hermanos Anatole y Victoria Julien Grisonas, que fueron secuestrados junto con sus padres en Buenos Aires (Argentina) en 1976 y llevados a Valparaíso (Chile) ese mismo año, donde fueron finalmente encontrados en 1979;¹⁵ y el caso de Camilo y Francesca CasareigoCeliberti, secuestrados junto con su madre y su pareja en Porto Alegre (Brasil) en 1978 y llevados inmediatamente a Uruguay donde fueron luego entregados a sus abuelos. Este análisis se propone indagar sobre las formas en que el documental da cuenta de las tensiones que operan tanto a nivel nacional como transnacional y sobre las estrategias que utiliza para representar la coordinación de los gobiernos militares que, como adelantáramos, fueron luego conocidas como Plan Cóndor. Si bien las historias de estos uruguayos son el centro de la película, las mismas trascienden fronteras ya que fueron desparramadas por toda la región debido al exilio y subsiguientes secuestros coordinados por los gobiernos de la región. Sin embargo, haciendo explícito el ocultamiento con que estos niños fueron llevados de un lugar a otro, no se muestra cómo el documentalista se traslada para filmar y recabar testimonios en los diferentes países y lugares, que son generalmente identificados por un subtítulo. Al

momento de realizarse la película, tal como lo dice uno de los entrevistados, no se sabía cómo esos niños habían entrado a Chile. El documental, entonces, a través del montaje, reproduce esta incertidumbre haciendo que el espectador se traslade de un lugar a otro sin seguir un recorrido.

La secuencia de créditos inicial muestra una toma aérea de Montevideo, mientras títulos sobrepuestos ubican el evento: "ceremonia inaugural Copa de Oro desde el Estadio Centenario de Montevideo República Oriental del Uruguay".¹⁶ El sonido de dicha toma está compuesto por la canción del mundial. Esta secuencia representa la imagen oficial del país y la que se espera que circule en el exterior. De hecho, la Copa de Oro fue uno de los primeros eventos en transmitirse en directo, a color, desde Uruguay (Prats, 2009: 96). Mientras la transmisión local era en blanco y negro, se probaban nuevas tecnologías que proveían al mundo de imágenes a todo color, en el sentido literal y metafórico de lo que ello implica. Esta secuencia marca un fuerte contraste con el resto de la película en la que se asocia al país con la violación de los derechos humanos y en especial los de los niños. Asimismo, el documental deja claro que Uruguay no fue el único país que utilizó un campeonato de fútbol internacional para exportar imágenes favorables a la nación. Argentina había hecho lo mismo solamente dos años antes y esta conexión queda establecida por el flashback que, introducido por un subtítulo, nos lleva a la ceremonia inaugural del Mundial de Fútbol FIFA de 1978, donde imágenes de archivo televisivo muestran el discurso inaugural proclamado por el dictador argentino Rafael Videla. Este recurso marca las similitudes entre los dos gobiernos.¹⁷ A su vez, el quiebre temporal y el desplazamiento espacial introducidos por el flashback hacia el evento argentino refleja, a nivel formal, cómo la película va a cuestionar y contradecir la imagen oficial: quebrando y reorganizando la línea temporal de narración y traspasando las fronteras geográficas.

La placa "Anatole y Victoria" introduce las denuncias de los secuestros de la familia, la desaparición de los adultos y la deportación de los niños. Una serie de testimonios reconstru-

yen esta historia. Mientras algunos de ellos son brindados en Brasil y están en portugués, los testimonios recabados en Chile están en español. Más adelante, incluso hay otros en francés. La presencia de esta multiplicidad de idiomas, que según Naficy es una característica propia de las películas de exilio (2001: 25), refleja la dimensión transnacional tanto del crimen como de la película. También deja explícito que son muchos los actores involucrados en estas búsquedas, que hay muchos que tienen denuncias para hacer y pruebas para brindar. Se enfatiza la solidaridad y la fuerza del colectivo. El material está editado de forma tal que, por ejemplo, el hecho de que Francesca y Camilo hayan sido devueltos a su abuela y no pasaran a engrosar la lista de niños buscados queda explicado por la presión internacional ejercida por asociaciones de derechos humanos, principalmente desde Brasil, y por la ayuda de los periodistas brasileños que recibieron la denuncia del secuestro de la familia y decidieron investigar. Muchas son las secuencias en las que se visualizan reuniones donde un orador denuncia las desapariciones frente a una numerosa audiencia y las que muestran manifestaciones sociales.

Mientras estas secuencias y los testimonios establecen que el objetivo de la película es investigar y condenar estos abusos, la película también intenta nutrir la memoria de los niños secuestrados. Así, formalmente, el documental hace evidente las constantes tensiones entre una historia pública y una privada, entre un discurso racional y uno afectivo, entre un reportaje periodístico y una película doméstica, entre el uso de película de 16mm para recabar los testimonios y de Super 8mm para filmar a los niños. Hay dos secuencias en las que Charlone filma a la pareja de hermanos Julien Grisonas y a la de los hermanos Casariego Caliberti usando película Super-8 que dejan establecida en la textura de la película las tensiones de las que trata.¹⁸ Tal como lo ha señalado Stella Bruzzi, "la película doméstica (home-movie) es casi que por definición, el registro de lo trivial, lo personal y lo inconsecuente, eventos que interesan solamente al grupo involucrado" (2005: 422). Bruzzi hace esta observación en

un análisis de la conocida filmación del asesinato de John F. Kennedy realizada por Abraham Zapruder, donde la académica concluye que este fragmento, filmado en el paso doméstico Super-8, es excepcional "porque de casualidad registró un evento que no era privado ni trivial, si no que era público y de gran importancia" (ibíd.). En el caso de la película uruguaya, el uso de Super-8 funciona a la inversa. La película captura actividades de ambas parejas de hermanos, registradas en diferentes lugares e insertadas en diferentes secuencias del documental, que son completamente triviales y privadas tales como hamacarse, jugar con un globo, una pelota, una muñeca, correr, cantar o reír. Charlone no registra nada de gran importancia *per se*. Sin embargo, estas imágenes devienen importantes y significativas porque los niños que las protagonizan fueron secuestrados y reubicados geográficamente, y el gobierno uruguayo en complicidad con el argentino, el chileno y el brasileño son los responsables de esto. Formalmente, la película reafirma lo entrelazado que están los ámbitos públicos y privados en las identidades de estos niños. De hecho, ellos pasan a convertirse en el símbolo de aquellos otros niños que, con la ayuda de diversos actores, pueden ser encontrados en cualquiera de los países de la región y también en la prueba de que estos crímenes, ampliamente negados por las autoridades, fueron cometidos. Para estos niños, esta película muestra parte de sus historias personales. Sin embargo, para el resto de nosotros, la película se transforma en el registro de un hecho histórico.

Mientras estos cuatro niños fueron ubicados y Charlone los pudo filmar, hay muchos otros que solamente son mostrados en fotos, porque aún permanecen desaparecidos. En este sentido podemos hacer eco de las observaciones hechas por Katrien De Hauwere (2012) en su análisis de documentales argentinos de segunda generación. Partiendo de Ronald Barthes y su teorización sobre el mensaje denotado (lo que se ve) y connotado (lo que significa), De Hauwere indaga sobre los diferentes valores que las fotos de los padres desaparecidos fueron adquiriendo con el correr del tiempo ya que mientras sus fotos carné muestran simplemente la

cara de un adulto, el contexto histórico las hizo ser la cara de los desaparecidos (2012). En el caso de los niños sucede lo mismo, ya que son fotos que han circulado públicamente como símbolo de niños desaparecidos. Entre las fotos que muestra *Y cuando...* se encuentran la de Mariana Zaffaroni Islas y Amaral García Hernández, dos hijos de uruguayos que habían sido secuestrados con sus padres en Buenos Aires. Diecisiete años más tarde, cuando se estrenó *Por esos ojos*, estos dos hijos ya no estaban desaparecidos. Dado que este se concentra en el caso de Mariana y brevemente incluye el de Amaral, su análisis nos permitirá comparar las estrategias utilizadas para tratar con el mismo crimen en situaciones de producción completamente diferentes.

Soledad, silencio y rechazo: *Por esos ojos*

Si recordamos que *Por esos ojos* fue realizada en el "período de silencio" (Martínez, 2008: 114), no debería sorprendernos que haya sido codirigida entre Martínez y Arijón (uruguayo radicado en Francia desde finales de los setenta) y que haya surgido de una colaboración con una productora y un canal de televisión franceses (Point du jour y France 2, respectivamente). En Uruguay, recibió el apoyo de Tevé Ciudad, el canal de cable de la Intendencia de Montevideo, que consistió mayormente en la organización del alojamiento y transporte del equipo (contacto personal con Arijón, febrero de 2015). El poco interés local y la sensación de estar trabajando en soledad quedan plasmados en la presencia en cámara de un actor (Eric Sarnier) que a modo de detective recoge pistas para reconstruir la historia. En su recorrido, se lo ve a veces caminando y mayormente sentado en un bar analizando y mirando fotos y documentos. Sus dudas, búsquedas y narración de los datos recabados se escuchan en la voz en off masculina (Héctor Manuel Vidal) que guía al espectador, junto con las imágenes, que la mayoría de las veces son utilizadas para ilustrar y probar lo que la historia cuenta.

Esta decisión de hacer explícita la actuación frente a las cámaras nos presenta al documental como un documental performativo en el sentido planteado por Bruzzi (2006), ya que deja en-

trever que el mismo es una construcción. La académica inglesa plantea que "asumir de forma realista que el proceso de producción debe ser ocultado, como lo hacía el cine directo, predica un concepto tradicional de documental esforzándose por representar la realidad tan fielmente como sea posible. Por el contrario, los nuevos documentales performativos proclaman una noción de 'verdad' documental que reconoce la construcción y la artificialidad incluso de las películas de no-ficción" (2006: 186). En el caso de *Por esos ojos* esta elección es muy acorde con la temática en sí. La forma misma del documental deja claro que no hay razón para hacer de cuenta que los realizadores o la cámara no estuvieron allí, que una sola versión es posible ni que se puede brindar una mirada objetiva, porque el mismo surge de una investigación en base a datos recabados con gran esfuerzo en un momento en el que, como se indicó anteriormente, no se quería ni hablar, ni que se hablara, del tema.

Esta misma sensación de búsqueda individual es reforzada por la decisión de basar el documental principalmente en testimonios capturados en primeros planos o planos medios de una amplia mayoría de personas solas. De hecho, casi toda la información es brindada por Ester Gatti, la abuela materna de Mariana, a quien, exceptuando contadas secuencias, se la suele ver sola. El colectivo y las campañas de solidaridad masivas que se hicieron durante años únicamente aparecen a través de imágenes de archivo, la mayoría de las cuales están compuestas por archivos de audio y fotos, donde queda claro que la cara de Mariana se ha convertido en el símbolo de la búsqueda de los niños apropiados. La inclusión de este material reafirma que la búsqueda no fue individual, pero formalmente, se elige resaltar la sensación de soledad del presente. Esto marca un gran contraste con la película de Charlone y refleja formalmente los diferentes contextos de producción.

Mariana fue secuestrada en 1976 con un año y medio de edad junto con sus padres en Buenos Aires. Allí fue adoptada por un agente de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y localizada en 1983, año en que la familia apropiadora se fugó. Ma-

riana pudo ser ubicada nuevamente en 1991 y entre ese año y 1993, se hicieron los exámenes y trámites correspondientes para restablecer su identidad biológica. Sin embargo, cuando fue encontrada, no quiso aceptar esta nueva historia y rechazó el contacto con sus abuelas. Esta situación generó mucha frustración porque, tal como lo describe Allier Montaño, "era como si uno de los objetivos militares se hubiese alcanzado: los menores secuestrados se sentían más cercanos a los militares que a su familia biológica" (2010: 109). Esto queda bien claro desde el principio del documental, ya que es el sentimiento que deja entrever el actor/detective. Si bien la película transita la búsqueda, también indaga sobre por qué fue ese el resultado del encuentro.

Aunque sea obviamente imposible saber con exactitud las razones de este desenlace, el documental parece sugerir que el rechazo de Mariana es la consecuencia de que ella no tiene recuerdos de todo lo que se le cuenta. Esto se percibe en el contraste de su caso con el de Amaral quien fue secuestrado con sus padres uruguayos en Buenos Aires cuando tenía tres años, en 1974. Al igual que Mariana también fue adoptado por personas cercanas al régimen, pero a diferencia de ella, él supo la verdad en 1985 y desde ese momento pasó a vivir con su familia biológica. En el documental, él da su propio testimonio y sobre todo habla de sus recuerdos, de "flashes congelados", "como fotos instantáneas" de sus padres biológicos, de su fisonomía y de momentos junto a ellos. Apesar de que los padres adoptivos le decían que esos recuerdos eran un sueño, Amaral comparte que "de chico decía, para mí, que algún día los iba a encontrar, que algún día iba a encontrar a mi padre y a mi madre". Al incluir este testimonio, el documental parecería sugerir que el hecho de que él tuviera sus propios recuerdos lo ponía en una situación más favorable para recibir la noticia, lo que enfatiza la importancia de la memoria. A nivel social, el documental pasará a formar parte de los mecanismos que no permiten olvidar.

Mariana, a diferencia de Amaral, no quiere que se la vea ni prestar su testimonio. Tal como lo ha señalado Antonio Pereira,

"[e]ste hecho genera una contradicción interesante, ya que se cuenta la historia de un ausente, y no porque esta niña continúe desaparecida, como ocurre en otros casos, sino porque reniega de su pasado y se niega a participar en 'su' documental" (2012). Es así que solamente se incluyen fotos suyas de bebé o niña. De adolescente, únicamente se la ve a través de una toma de archivo televisivo de cuando ingresa al tribunal donde se encontró con sus abuelas, completamente cubierta por dos guardaespaldas. Aquí también se observa, a nivel material, la tensión entre lo público y lo privado de la vida de Mariana. Sin embargo, a diferencia del documental de Charlone, en el que la cámara doméstica buscaba mostrar algo más íntimo de niños que ya eran figuras públicas, el de Arijón y Martínez enfatiza el aspecto público de su vida, incluyendo imágenes de la televisión. A pesar del silencio reinante con respecto a los crímenes de la dictadura, el hecho de que la televisión haya llegado al tribunal muestra la relevancia del caso a nivel público en ambas orillas del Río de la Plata. Aunque el tribunal estaba en Argentina, el archivo es de la televisión uruguaya. Esta misma secuencia televisiva incluye unas breves palabras de Ester, previo a entrar al tribunal, acompañada por Estela de Carlotto, presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, quien previamente había prestado su testimonio al documental.

Al igual que la película de Charlone, *Por esos ojos* enfatiza la colaboración entre Brasil y Argentina para desarrollar la búsqueda. Sin embargo, hay una diferencia entre ambos documentales, ya que los trayectos de Ester entre Montevideo y Buenos Aires sí están incorporados a la narrativa. Es más, hay varias recorridas de Ester en Buenos Aires en transporte público y caminando. Estos movimientos parecerían seguir todos los lugares por donde Mariana pudo haber pasado y por donde su abuela probablemente la haya buscado incansablemente durante todos esos años. La cámara en mano hace que la audiencia comparta de cerca esta búsqueda. Especialmente importante es la secuencia que reconstruye la ida de Ester a encontrarse con el apropiador de Mariana, a instancias de una invitación que él le hace en 1989, mien-

tras la familia estaba clandestina. Esa secuencia, comienza con una especie de reactuación (*reenactment*) donde el espectador es invitado a viajar en el buque que cruza el Río de la Plata mientras la cámara registra el paisaje y se escucha su voz en off recreando los pensamientos que tuvo cuando realizó ese viaje, usando los verbos en presente y empezando con un "estoy en el Aliscafo viajando a Buenos Aires". Tal como lo indicara Bill Nichols, "las re-actuaciones contribuyen a una experiencia vívida del hecho que representan. Ellas hacen que el sentir cómo ocupe una determinada situación, actúe una determinada acción, adopte una perspectiva particular visible y más vívida" (2008:73). Esta sensación de atravesar sus sentimientos y pensamientos provoca un vínculo afectivo con ella. Sin embargo, a mitad de camino, Ester empieza a hablar en pasado y a contar lo que recuerda del encuentro. Ese viaje de tono afectivo inicial, donde se registra la partida del buque desde el puerto de Montevideo, se torna más racional al acercarse a Buenos Aires. Parecería sugerirse que para enfrentar al apropiador ella tendría que ser más fuerte y fría, allí lo afectivo no tendría lugar. La construcción de este trayecto es especialmente importante, además, por las tomas del río. Esto anuncia que la madre de Mariana podría haber sido arrojada en los llamados "vuelos de la muerte", algo que su abuela sospecha dada la información que le dio el apropiador y que se complementa en la secuencia siguiente en la que se escucha el archivo de audio, montado sobre imágenes del río, de las confesiones de Adolfo Scilingo.¹⁹ Este ex-capitán argentino explica cómo tiraban a los prisioneros, dopados y desnudos, desde aviones. Si bien el río aparece durante toda la película, sobre todo cuando Ester camina en la orilla en una actitud pensativa, es a partir de ese momento, que el mismo se convierte en el lugar de duelo. El duelo que ella dice haber postergado por la búsqueda de Mariana y que ahora pretende retomar. No sorprende, entonces, que la película termine con un plano fijo del río, mientras el narrador informa sobre el destino de los 58 niños encontrados hasta la fecha.

A modo de conclusión: imágenes recicladas y resignificadas

Los documentales aquí analizados tienen la particularidad de haber estado entre los primeros de la región que trataron sobre niños apropiados. Ambos dirigidos por realizadores uruguayos, se concentraron en hijos de padres de esta nacionalidad que fueron secuestrados y criados fuera de Uruguay. La continua búsqueda en todo el Cono Sur ha hecho que, sobre todo a partir del cambio de milenio, muchos documentales se volcaran a recabar más testimonios y a seguir mostrando las historias de estos y otros hijos. Algunos han buscado establecer un diálogo con documentales anteriores, ya sea refiriéndose a los mismos casos o usando algunas de sus secuencias. El hecho de que ya no traten de niños, si no de adultos, también les permite incorporar sus testimonios de otra manera.

El chileno Emilio Pacull incorporó en su documental *Los huérfanos del Cóndor* (2002) la secuencia de *Y cuando sea grande...* filmada en Super-8 donde se ve a Victoria y Anatole jugando y también otra secuencia con el testimonio de su madre adoptiva. Lo mismo hace el documental del brasileño Robert Mader *Cóndor* (2007). Estas imágenes pasadas se entrelazan en la historia de estos adultos que dan sus testimonios y comparten sus pocos recuerdos. La decisión de Pacull y Mader confirmaría esa intención afectiva del documental de Charlone, en el que además de denunciar, intentaba acercarse a aspectos más íntimos de la historia de estos niños.²⁰ En el caso de *Por esos ojos* varias secuencias aparecen en el corto dedicado a Mariana de la serie documental *Acá estamos* (Paula Romero, 2012-2013) emitida por el Canal Encuentro de la televisión argentina. Aquí se ve a una Mariana reconciliada con su historia que nos permite escuchar su versión de los hechos.²¹ En este caso tan específico donde la serie documental se realizó con el fin de dar visibilidad a las apropiaciones y así promover que aquellas personas con dudas sobre su identidad se acercaran a averiguar, las secuencias de *Por esos ojos* dejan ver los diferentes momentos por los que ella transitó y abre así el abanico de posibilidades que la noticia de haber sido un/a hijo/a secuestrado/a puede generar.

Los análisis presentados en este artículo abordaron las estrategias utilizadas por ambos documentales para dar cuenta de su relación con los contextos de producción. En el exilio, donde las coordinaciones entre las dictaduras no eran más que sospechas y se dependía de la ayuda de organizaciones que denunciaban y brindaban información sobre los secuestros, Charlene se preocupa por recabar voces de diferentes procedencias y resaltar la fuerza del colectivo. Por el contrario, el documental de Martínez y Arijón enfatiza las consecuencias del silencio promovido luego de que la Ley de Caducidad fuera ratificada por la ciudadanía, concentrándose en la soledad, los pequeños esfuerzos individuales y haciéndole seguir a la audiencia los trayectos de las incansables búsquedas desarrolladas por estos familiares. Ambos documentales, sin embargo, se concentran en destacar los cruces de los ámbitos públicos y privados de estas historias a través del uso de diferentes soportes, ya sea incorporando una filmación en Super-8 o el registro de la televisión. Quince o veinte años más tarde, otros documentales, al reciclar algunas de estas secuencias las resignifican y se podría decir que las colocan casi que al mismo nivel que los álbumes de familia, utilizándolas como material de archivo a la par de sus fotografías. Con el correr de los años serán cada vez más los diálogos que se puedan establecer entre todas estas producciones y las historias de las que ellas tratan.

Bibliografía

Achugar, Hugo (2004), *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Ediciones Trilce, Montevideo.

Aguilar, Gonzalo (2007), "Con el cuerpo en el laberinto. Sobre M de Nicolás Prividera" en Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires.

Allier Montaño, Eugenia (2010), *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, Ediciones Trilce, Montevideo.



Cine Documental



- Amado, Ana (2003), "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista iberoamericana*, no. 202, 137-153.
- Berger, Verena (2008), "La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos" en *Quaderns de Cine*, no. 3.
- Bonnet, Alberto (2007), *La hegemonía menemista: El neoconservadurismo en Argentina 1989-2001*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Broquetas San Martín, Magdalena (2007), "Memoria del terrorismo de estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)", en *Studiahistorica: H. contemporánea*, no. 25, pp. 223-38.
- Bruzzi, Stella (2005), "TheEvent: Archive and Imagination", en Alan Rosenthal y John Corner (eds.), *New ChallengesforDocumentary*, Manchester UniversityPress, Manchester, pp. 418-31.
- Bruzzi, Stella (2006), *New Documentary*, Routledge, Londres, New York.
- Burton, Julianne (1990), "Toward a History of Social Documentary in Latin America", en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, pp. 3-30.
- Campo, Javier (2010) "Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte. El cine chileno y argentino del exilio ('70/'80)", <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/3844.pdf>, consultado el 20 de junio de 2012.
- Campo, Javier (2013), "Documentary Film fromtheSouthernConeduring Exile (1970-1980)", en *Latin American Perspectives*, Vol. 40, no. 1, pp. 145-160.
- Catálogo de Documentales Uruguayos de 1985 a 2009 (2009), http://www.ica.u.edu.uy/innovaportal/file/10526/1/ufm_catalogue_of_uruguayan_documentaries.pdf, consultado el 10 de febrero de 2015.
- Ciancio, María Belén (2013), "Labyrinth and Lines of Memory in Documentary Film" en *Latin American Perspectives*, Vol. 40, no. 1, pp. 101-113.

De Hauwere, Katrien (2012), "Fotografía y memoria en el documental subjetivo de la segunda generación", no. 5, http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_02.html, consultado el 10 de febrero de 2015.

Garavelli, Clara (2014), "Memorias en transición. Reproducciones videográficas argentinas contemporáneas entre el video de creación y el corto documental", en *Cine Documental*, no. 9, pp. 24-45.

Garibotto, Verónica y Antonio Gómez (2006), "Más allá del "formato memoria": la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri" en *A Contracorriente*, vol. 3, no. 2, pp. 107-126.

Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002), *El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina 1967-1979*, Altamira, Buenos Aires.

King, John (2000) *MagicalReels: a History of Cinema in Latin America*, Verso, London; New York.

Lazzara, Michael J. (2009) "Filmingloss: (post-)memory, subjectivity, and the performance of failure in recentArgentinedocumentary films" en *Latin American Perspectives*, vol.36, no. 5, pp. 147-157.

Lessa, Francesca (2011), "No hay que tener los ojos en la nuca: TheMemory of Violence in Uruguay, 1973-2010" en Francesca Lessa y VincentDruliolle, *TheMemory of StateTerrorism in theSouthernCone: Argentina, Chile, and Uruguay*, PalgraveMacmillan, New York, pp. 197-208.

López, Ana M. (1990), "An 'Other' History: The New Latin American Cinema", en Robert Sklar y Charles Musser (eds.), *ResistingImages: Essayson Cinema and History*, Temple UniversityPress, Philadelphia.

Marchesi, Aldo (2002), "¿Guerra o terrorismo de estado? Recuerdos enfrentados sobre el pasado reciente", en Elizabeth Jelin y AzunCandina, *Las Conmemoraciones: Las disputas en las fechas*

"*in-felices*", Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, pp. 101-48.

Marchesi, Aldo (2013), "Introducción: Una mirada histórica de la ley de caducidad" en Aldo Marchesi (ed.), *Ley de caducidad: un tema inconcluso*, CSIC, Universidad de la República, Trilce, Montevideo, pp. 7-16.

Margulis Paola (2013), "Desde afuera: la cobertura de los mediosextranjeros en torno de la últimadictaduramilitarargentina", *Herramientas de la Red de Historia de los Medios 10*, http://www.rehime.com.ar/escritos/herramientas/10/Herramienta%2010_ReHiMe_Margulis_imp.pdf, consultado el 10 de mayo de 2015.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and theSenses*, DukeUniversityPress, Durham, NC, Londres.

Martin-Jones, David y Soledad Montañez (2013), "Personal Museums of Memory: TheRecovery of Lost (National) Histories in theUruguayanDocumentaries*Al pie del árbol blanco* and *El círculo*", in *Latin American Perspectives*, vol. 40, no. 1, pp. 73-87.

Martínez, Virginia (2008), "Documental y Dictadura" en Álvaro Rico (ed.), *Historia reciente: historia en discusión*, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, pp. 113-20.

McSherry, J. Patrice (2002), "Tracking theOrigins of a State Terror Network: OperationCondor", en *Latin American Perspectives*, vol. 29, no. 1, pp. 38-60.

Méndez, Sara (2007), "La coordinación represiva en el Cono Sur a través de sus víctimas. La desaparición forzada y el secuestro de niños" en Eduardo Rey Tristán (ed.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 133-152.

Mouesca, Jaqueline (1988) *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Madrid.

- Naficy, Hamid (2001), *AnAccented Cinema: Exilic and DiasporicFilmmaking*, Princeton UniversityPress, Princeton.
- Nichols, Bill (2008), "DocumentaryReenactment and theFantasmaticSubject" en *CriticalInquiry*, vol. 35, no. 1, pp. 72-89.
- Noriega, Gustavo (2009), *Estudio Crítico sobre Los Rubios*, Pic-Nic Editorial, Buenos Aires.
- Nouzeilles, Gabriela (2005), "Postmemory cinema and thefuture of thepast in Albertina Carri's Los Rubios" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, pp. 263-278.
- Page, Joanna (2005), "Memory and mediation in Los rubios: a contemporaryperspectiveontheArgentinedicdictatorship" en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol.3, no. 1, pp. 29-40.
- Pereira, Antonio (2012), "Mirando Por esos ojos: Una aproximación a la recuperación de la memoria y el documental en Uruguay". Ponencia inédita del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente. Buenos Aires, 4 al 6 de octubre de 2012.
- Pick, Zuzana M. (1987), "Chilean Cinema in Exile, 1973-1986", en *Framework*, no. 34, pp. 39-57.
- Pick, Zuzana M. (1993), *The New Latin American Cinema: a Continental Project*, University of Texas Press, Austin.
- Piedras, Pablo (2010), "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos" en *Cine Documental* , no 1, http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html
- Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.
- Prats, Luis (2009), *Ayer te vi: crónica de la televisión uruguaya*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Quílez Esteve, Laia, "Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los Rubios* y en *M*" en *Archivos de la Filmoteca*, no. 70, pp. 119-134.
- Ramírez Soto, Elizabeth (2010), "Estrategias para (no) olvidar notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura", en *Aisthesis*, no. 47, pp. 45-63.

Cine Documental

- Ramírez Soto, Elizabeth (2014), "Journeys of Desexilio: the Bridge between the Past and the Present", en *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, Vol. 18, no.3, pp. 438-451.
- Ros, Ana (2012), *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan. New York.
- Rosso, Laura (2008), "Por esos ojos", *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4443-2008-10-17.html>, consultado el 10 de mayo de 2015.
- Ruffinelli, Jorge, "Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary" en *Latin American Perspectives*, Vol. 40, no. 1, pp. 60-72.
- Schumann, Peter (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Cine Libre Lagasa, Buenos Aires.
- Sosa, Cecilia (2011), "Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the mothers of Plaza de Mayo and Los Rubios", en Lessa Francesca y Druliolle Vincent (eds.), *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*. Palgrave Macmillan, New York.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2014), "Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation", en *Memory Studies*, doi: 10.1177/1750698014563873.
- Tal, Tzvi (2003), "Cine y Revolución en la Suiza de América: La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", en *Araucaria*, Vol. 5, no. 9, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28250904>, consultado el 16 de marzo de 2015.
- Wilson, Kristi (2013), "The Split-Person Narrative. Resisting Closure, Resistant Genre in Albertina Carri's *Los Rubios*" en *Latin American Perspectives*, Vol. 40, no. 1, pp. 88-100.

Notas

¹ He elegido el término "crimen transnacional" porque refleja no solo la coordinación sino también la responsabilidad compartida que tienen los diferentes países en estos casos – todos ellos enmarcados dentro del Plan Cóndor – y que llevó a que hijos de padres uruguayos termina-

ran apareciendo en Argentina, Brasil y Chile, y viceversa. Por más información sobre esta coordinación, véase McSherry 2002.

² Como todas las transiciones, la argentina tuvo sus complejidades y hubo trabas en materia de verdad y justicia con leyes tales como la de Punto Final (1986) y la de Obediencia Debida (1987), pero los juicios públicos a las juntas (1985) le dieron una visibilidad a los crímenes cometidos que no les fue dada ni a los de Brasil, Chile o Uruguay. Incluso los indultos menemistas no lograron imponer el silencio. Véase Bonnet, 2007: 67-72.

³ HIJOS se usa como sigla de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Dado los nombres de estas agrupaciones, en este artículo usaremos "hijos" en vez de "nietos" por ser la forma en que muchos de ellos han decidido identificarse al querer reivindicar las acciones de sus padres y la búsqueda de justicia.

⁴ Ejemplos de trabajos académicos que han analizado algunas de estas películas son: Amado, 2003; Nouzeilles, 2005; Page, 2005; Garibotto y Gómez, 2006; Aguilar 2007; Berger, 2008; Lazzara, 2009; Noriega, 2009; Piedras, 2010 y 2014; Ramírez Soto, 2010; Sosa, 2011; Ros, 2012; Quílez Esteve, 2012; Ruffinelli, 2013; Wilson, 2013; Ciancio, 2013; Tadeo Fuica, 2014.

⁵ Con diferentes intensidades y manteniendo las características de las transiciones de cada país, las asunciones presidenciales de Néstor Kirchner (2003), Tabaré Vázquez (2005) y Michelle Bachelet (2006) junto al incansable trabajo de muchas organizaciones de derechos humanos, trajeron consigo un nuevo abordaje del pasado reciente que le dio más visibilidad en el espacio público.

⁶ Reseñas de algunos de estos y otros títulos, incluidas películas de ficción pueden encontrarse en <http://www.memoriaabierta.org.ar> y en <http://www.abuelas.org.ar>.

⁷ Algunos académicos que han establecido estas conexiones son: Schumann, 1987: 289; López, 1990: 322; Burton, 1990: 18-21; Pick, 1993: 19-26; King, 2000: 98-100; Tal, 2003; Getino y Vellagia, 2002, 94-98.

⁸ Ver fichas de programación de cinemateca uruguaya 6188 y 6231.

⁹ Di Ferrari se había ido en 1968 a Checoslovaquia y debido a que su hogar familiar fue varias veces requisado, decidió no volver a Uruguay e instalarse en México, donde produjo su película. Charlone se fue a Brasil en 1970 y decidió no volver a Uruguay dada las circunstancias políticas (comunicación personal con ambos realizadores, junio de 2012).

¹⁰ Por más información sobre el Plan Cóndor véase McSherry, 2002.

¹¹ La ley No. 15,848 (1986) hacía que caducara la pretensión punitiva del estado frente a los crímenes cometidos entre 1973 y 1985 por militares y policías. Por más información véase Marchesi, 2013.

¹² Varios son los académicos que se han referido a este "silencio". Véase: Lessa, 2011: 196; Allier Montaña, 2010: 111; Broquetas San Martín, 2007: 225; Achugar, 2004: 225; Marchesi, 2002: 133; Martínez, 2008: 114; Marchesi, 2013: 7-8.

¹³ Esto cambió, sobre todo, a partir del 2005. Por más ejemplos véase Catálogo, 2009; Martínez, 2008; Ros, 2012; Martin-Jones y Montañez, 2013; Ruffinelli, 2013; y Tadeo Fuica, 2014.

¹⁴ Este documental también podría ser considerado como un documental realizado en dictadura, ya que Charlone estaba viviendo en Brasil. Sin embargo, más allá de los aspectos transnacionales que denuncia la película, no podemos olvidar que decide concentrarse en casos de hijos de uruguayos.

¹⁵ Luego se supo que entre Buenos Aires y Valparaíso los hermanos Julien habían estado en un centro de detención en Montevideo (Méndez,

2007:144). Los padres continúan desaparecidos.

¹⁶ El documental *Mundialito* (Sebastián Bednarik, 2010) se concentra en las repercusiones de este evento deportivo.

¹⁷ Los efectos del mundial argentino han sido abordados por documentales argentinos también. En *Botín de guerra*, aparecen imágenes de archivo de este evento. Clara Garavelli (2014: 31) analiza la representación de este mundial en el video *1978/2003* (Carlos Trilnick, 2003).

¹⁸ Aquí estoy siguiendo el trabajo de Laura U. Marks quien se ha concentrado en analizar las propiedades táctiles del cine y cómo la utilización de diferentes pasos de película y formatos de video tienen un impacto en la experiencia del visionado (2000: 175-176).

¹⁹ Sus declaraciones causaron gran impacto en ambas orillas del Río de la Plata porque, como lo ha señalado Allier Montaño, “[p]or primera vez en Argentina, un militar testimoniaba que los detenidos habían sido arrojados al mar” (2010:150).

²⁰ Virginia Martínez participó de la producción de ambos documentales. El caso de los hermanos Casariego Celibertitambién fue mencionado en la película de Mader aunque a través de relatos de terceros y sin incluir estas secuencias. Ellos fueron los protagonistas de *Dos niños y un casco azul* (Gonzalo Arijón, 2013), corto documental que formó parte de la serie *Huellas: a 40 años del golpe* coproducida entre TevéCiudad y la Comisión de Montevideo Capital Iberoamericana de la Cultura 2013.

²¹ Mariana no solo se reconcilió con su historia sino que militó junto con su abuela Ester en la campaña del plebiscito de 2009 para la anulación de la Ley de Caducidad.