

¿Monstruosos o disciplinados?: la representación de los militares en *Matar a todos* y *Otra historia del mundo*<sup>1</sup>

Fiorella Gargaglione Turk

**Recibido:** 30/10/2021

**Evaluado:** 12/12/2021

**Resumen**

El siguiente trabajo se expone el análisis de la representación de los militares en la ficción cinematográfica nacional a partir del ejemplo de dos films: *Matar a todos* (2007) de Esteban Schroeder y *Otra historia del mundo* (2017) de Guillermo Casanova. Dicha representación es entendida en una doble dimensión, tanto como la representación visual presente en el texto fílmico, así como la representación social existente en el imaginario social. En este sentido, si bien el análisis parte de la imagen audiovisual, la misma es puesta en diálogo con el contexto social e histórico en el que se configura y circula, entendiendo que la representación social de dichas figuras influye en la conformación de estos personajes a la vez que, la representación fílmica reproduce y reconfigura esta representación en el proceso de semiosis.

**Palabras clave:** Cine uruguayo - memoria – militares- pasado reciente

**Abstract**

The following work presents the analysis of the representation of the military in national cinematographic fiction based on the example of two films: *Matar a todos*(2007) by Esteban Schroeder and *Otra historia del mundo* (2017) by Guillermo Casanova. Said representation is understood in a double dimension, both as the visual representation present in the filmic text, as well as the social representation existing in the social imaginary. In this sense, although the analysis starts from the audiovisual image, it is put into dialogue with the social and historical context in which it is configured and circulates, understanding that the social representation of said figures influences the conformation of these characters to at the same time, the filmic representation reproduces and reconfigures this representation in the process of semiosis.

**Key words:** Uruguayan cinema – memory – military - recent past

La dictadura civil- militar (1973-1985) es uno de los acontecimientos históricos que han marcado a la historia de nuestro país, y a más de cuatro décadas de los hechos, sus motivos, desarrollo y consecuencias siguen motivando discusiones en el espacio público. Este pasado ha sido objeto no solo de investigaciones académicas sino también de producciones culturales, debates políticos y movimientos sociales que buscan acercarse a él, comprenderlo y resignificarlo en pos de construir una ‘memoria colectiva’ sobre los hechos. Este concepto, acuñado por el sociólogo Halbwachs, es retomado por autores como Pollack (1989) y Jelin (2002) quienes ofrecen un enfoque de tipo constructivista que atiende a los procesos de configuración y formalización de la misma atravesados por el contexto y las relaciones de poder.

---

<sup>1</sup> El siguiente trabajo es parte de una investigación más amplia: “La superficialidad del mal: análisis de la representación de los militares en el cine uruguayo de ficción (2007-2018)” realizada en el marco del Trabajo final de grado de la Lic. en Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación bajo la dirección del Prof. Adj. Luis Dufuur.

Allier Montaño (2010) analiza este proceso en nuestro país y reconoce diferentes etapas. En primer lugar, la transición democrática estuvo pautada por un fuerte control estatal, el debate en torno a la caducidad y la construcción de una narrativa oficial conocida como la “*Teoría de los dos demonios*”: una herramienta conceptual utilizada para explicar cómo la sociedad fue víctima de un conflicto entre dos fuerzas opuestas: la guerrilla y las Fuerzas Armadas, que trajo consigo la consecuencia inevitable del golpe de Estado (Demasi, 2004). La década del noventa supuso un largo período de “*silencio*” respecto al pasado reciente en el espacio público, como consecuencia de la ratificación de la Ley de Caducidad en el Referéndum. Si bien, durante el gobierno del Dr. Luis Lacalle Herrera (1990-1995) y el segundo gobierno del Dr. Julio María Sanguinetti (1995-2000), las organizaciones de Derechos Humanos continuaron su trabajo, en el ámbito político se dio por finalizado el tema, replegándose los testimonios y memorias alternativas a colectivos más restringidos. El gobierno del Dr. Jorge Batlle (2000-2005) significó un punto de inflexión en relación a la posición adoptada por los anteriores mandatarios, particularmente con respecto a las violaciones de los Derechos Humanos. La creación de la Comisión para la Paz y su participación en la investigación del caso Juan Gelman reactivó el tema en el ámbito público y político. A partir de esto se inició una revisión de la memoria oficial estatal, acentuada a partir del año 2005, con la llegada del Frente Amplio al poder. Esto marca una nueva etapa, donde si bien se presentaron grandes avances en materia política para atender los reclamos de memoria, verdad y justicia, las disputas en materia de memorias y reinterpretaciones del pasado se acrecentaron. No obstante, esta nueva configuración política visibilizó con mayor intensidad memorias y relatos que habían sido silenciados o invisibilizados por la memoria oficial.

En este proceso, el cine, en tanto medio de comunicación, puede ocupar un lugar activo como vehículo y cristizador de las representaciones de la historia que circulan en la sociedad. Autores como Rosenstone (1997) y Ferro (2008) han defendido la potencialidad que el cine de ficción presenta en la actualidad, tanto por el valor que las sociedades contemporáneas atribuyen a la imagen, así como por apelar a lo cognitivo y a lo emocional. Ahora bien, esto no significa equiparar el discurso historiográfico con el cinematográfico. Si bien ambos se encuentran sujetos forzosamente a una selección, el primero se rige por los criterios metodológicos de la ciencia social, mientras que el filme se rige por las condiciones de la narrativa audiovisual y la industria cinematográfica.

Asimismo, la forma en la que el cine puede contribuir y dialogar con la historia es muy diversa, ya que en principio todo filme inscripto en un contexto determinado puede funcionar como documento al servicio de la historiografía, pero también puede proponerse explícitamente dialogar con el pasado, contribuir a su conocimiento y difusión. En el presente trabajo, se parte de la idea de concebir a la ficción cinematográfica como fuente de indagación y testimonio valioso para acercarse a la representación social de los militares. Como señala Burke (2005) el análisis de los detalles significativos y las ausencias en las imágenes, situadas en su contexto político, cultural y material, brindan pistas que permiten acceder, no al mundo social en sí, sino a la visión del mundo propio de una época determinada. En este sentido, el modo en el que los militares aparecen representados en las distintas producciones permite identificar una serie de aspectos que son adoptados y a la vez influyen en la construcción de su imaginario. Estas

representaciones se alimentan de imágenes y discursos que circulan en la sociedad y se encuentran condicionados por las discusiones propias del contexto en donde son producidas.

### **La representación de los militares en la ficción cinematográfica nacional**

Antes de profundizar en el análisis es preciso señalar que, si bien el enfoque de este trabajo se enmarca en los aspectos referentes al pasado reciente, prácticamente no existen referencias en los films que no se encuentren relacionados con el rol que las FFAA han ocupado en ese contexto. El cine en nuestro país, incluso en la modalidad de cine documental, excluye cualquier otro aspecto relativo a las actividades, misiones u otros hechos históricos que los involucre, así como también la construcción de relatos ambientados en el entorno militar.<sup>2</sup> Probablemente, la escasa presencia del universo castrense en el cine uruguayo se explique en parte por la débil identificación que existe entre la sociedad civil y las FFAA, un rasgo que se percibe ya desde las primeras décadas del siglo XX.

En un país caracterizado por la ausencia de conflictos internacionales, se operó un proceso de “vaciamiento” de las funciones militares, que, sumado a su profesionalización, acentuó “*el aislamiento entre el ejército y la sociedad civil, resaltando los rasgos endogrupales de esta corporación.*”<sup>3</sup> Este distanciamiento refuerza a su vez el escaso conocimiento e interés que la sociedad civil mantiene en relación a los temas vinculados a la defensa nacional, y junto a otros factores, contribuyó a instalar una cultura antimilitarista, poco proclive a la lógica bélica, así como una tradicional y extendida percepción social en relación a “*cierta inutilidad*” de las FFAA en Uruguay.

La última dictadura civil- militar supuso un momento de quiebre en este sentido, pero el ejercicio de la función militar se replegó hacia adentro, siendo que su legitimidad está dada fundamentalmente por una acción externa, “*cuando es más frecuente que una causa pueda aglutinar a toda una comunidad contra otro foráneo*”<sup>4</sup> Esta acción contribuyó a deslegitimar a la institución y generó problemas de relacionamiento frente a sectores importantes de la sociedad.

Como analiza González Guyer (2002) en la etapa posdictatorial, la cuestión militar adquirió una mayor presencia en la agenda pública. Sin embargo, el foco estuvo puesto fundamentalmente en relación a las responsabilidades y clarificación de las violaciones a los Derechos Humanos, omitiendo otros asuntos significativos a ella o relegándolos a segundo plano. Esto explicaría la centralidad del contexto dictatorial a la hora de representar a los militares en el cine nacional.

Desde un enfoque semiótico, analizar la representación en el cine implica ahondar en cómo el film construye un mundo, de qué modo lo organiza y configura en pantalla a través de su propio

---

<sup>2</sup> Solo se identificaron dos films que podrían significar la excepción de este tema: el documental *Hélice* (2013) de A. Barrera y M. Contenti y la ficción *Solo* (2012) de G. Rocamora.

<sup>3</sup> Maronna, Mónica y Trochón, Yvette. “Entre votos y botas. El factor militar en la política uruguaya en los años veinte” *Cuadernos del CLAEH*. 1988. Vol. 13, n°48. Pp. 83-105.

<sup>4</sup> López, Selva. (2006) “La Defensa Nacional del Uruguay, potencialidades y debilidades” En: González Guyer, J. (comp.) *Debate nacional sobre Defensa: Aportes para una ley de Defensa Nacional*. Montevideo, PNUD. Ministerio de Defensa Nacional., 2006, 81-86

lenguaje. En éste, si bien la imagen es el material expresivo predominante, también se incluyen el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura. Todos estos configuran al filme como discurso o práctica significativa.<sup>5</sup>

Tomando como referencia la metodología analítica propuesta por Casetti y di Chio (1991) la representación puede rastrearse en tres niveles: la puesta en escena que presenta determinados contenidos, es decir aquello que se incluye o excluye de la representación; la puesta en cuadro activa los modos en los que se exponen estos contenidos, atendiendo a los aspectos referentes al lenguaje cinematográfico como el valor del plano, el ángulo de cámara, etc.. Por último, la puesta en serie establece asociaciones entre las diferentes imágenes y configura la narrativa fílmica.

A su vez, atendiendo en mayor detalle la narración, se pueden señalar en principio dos niveles diferentes en el que se efectúa la representación de estas figuras: por un lado, aquellos en los cuales aparecen como parte del ambiente y por otro, cuando los mismos se constituyen en personajes. Los autores proponen atender a tres criterios de diferenciación para delimitar ambas categorías: a) el anagráfico, que atiende a la identidad definida; b) la relevancia, que refiere al peso que asume en la narración y c) la focalización, que apunta a la atención que se le dedica en el filme.

De acuerdo a estos criterios, la categoría de ambiente la conforman aquellas figuras que se presentan anónimas o no identificadas, de escasa relevancia en los acontecimientos narrados y relegados a planos generales o al trasfondo de la imagen.

A nivel general, en el conjunto de producciones de ficción nacionales es posible reconocer la presencia de la figura militar constituida como ambiente en un conjunto de escenas que tiene como fin enmarcar los relatos en un entorno represivo. Esta categoría responde a una configuración que coloca a los militares como agentes de una maquinaria estatal represiva, absolutamente deshumanizados. Allí estos son retratados de forma colectiva, ejecutando acciones violentas en el espacio público, tales como allanamientos, persecuciones y detenciones, utilizando el predominio de planos generales y la profundidad de campo como estrategias cinematográficas recurrentes. Su presencia en la ciudad es también sugerida a través de imágenes metonímicas como los tanques, camiones militares, caballos y principalmente las botas, a quienes se le dedican recurrentes primeros planos en la mayoría de los films. Este recurso se vale del uso de ésta como una imagen de fuerte connotaciones simbólicas. La tradición ha convertido a este elemento en un ícono de la opresión en el imaginario colectivo, aspecto que ha sido retomado en diferentes contextos de represión y autoritarismo.

A diferencia del ambiente, los personajes presentan una identidad claramente definida, recae en ellos un peso determinado de la historia narrada y se le dedican espacios en primer plano. Estos pueden ser analizados desde diferentes perspectivas, tanto como persona o bien de acuerdo al rol que asumen en el relato.

---

<sup>5</sup> Metz, 1968. Citado en: Stam, Robert. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001.

En este sentido se identifican en el conjunto de filmes un predominio de personajes planos, contruidos bajo una identidad simple, unidimensional y estereotipada. En su mayoría son figuras pertenecientes a un rango superior de la jerarquía militar, mientras que los soldados rasos quedan relegados a formar parte del ambiente. Estos son retratados fundamentalmente realizando acciones relativas a su rol en la institución, excluyéndose así aspectos referentes a su situación personal, sus vínculos y sus espacios privados. Respecto al rol, no existe ningún personaje que asuma un lugar protagónico, aunque no todos se configuran como antagonistas.

A continuación, se analizará la representación de los militares presentes en la ficción cinematográfica nacional a partir del ejemplo de dos filmes: *Matar a todos* (2007) de Esteban Schroeder y *Otra historia del mundo* (2017) de Guillermo Casanova. La selección se debe a que estas producciones ofrecen un tratamiento de personajes con mayor profundidad que en otros films y a la vez presentan una diversidad en relación a su contexto de producción, al género cinematográfico y al período de tiempo recreado lo que permite establecer líneas de continuidad y rupturas respecto a las representaciones militares que ofrece el cine de ficción.

### ***Matar a todos* o la monstruosidad del mal**

*Matar a todos*(2007) es el primer film de ficción estrenado en nuestro país que abordó el tema de la dictadura y la represión, aunque no de forma directa, y junto con *Polvo nuestro que estas en los cielos* (2008) de Beatriz Flores Silva y *Paisito* (2008) de Ana Diez configuran el primer acercamiento a la temática en esta modalidad. Este surge en un contexto particular donde se articulan diversos factores que permiten un abordaje de estas características.

En primer lugar, la reapertura de la temática en el ámbito público y las políticas memoriales llevadas a cabo por el Estado se combina con el crecimiento de la industria cinematográfica local. Varios autores suelen coincidir en que el estreno de *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) de Beatriz Flores Silva y *El dirigible* (1994) de Pablo Dottaelevaron el nivel de exigencia e incrementaron la producción cinematográfica en nuestro país de forma llamativa. En este marco, si bien la modalidad documental primó, la ficción fue ganando terreno en un proceso que parece haberse consolidado con el reconocimiento de films como *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2004) de la dupla Rebella y Stoll. (Martínez Carril y Zapiola, 2002; Courtoisie, 2008; Dufuur, 2014; Ruffinelli, 2015). A su vez, el apoyo económico del estado se incrementó y se desarrollaron políticas públicas en el ámbito audiovisual que se consolidan con la creación del *Instituto del cine y el audiovisual del Uruguay* (ICAU) mediante la Ley N° 18.284 aprobada en 2008.

El guión parte de un acontecimiento histórico concreto: el asesinato de Eugenio Berríos en Uruguay, sucedido en 1993. El caso, representado en la secuencia inicial de la huida desesperada del científico, su pedido de ayuda en una comisaría de Shangrila y la secuencia final del descubrimiento del cadáver, se ajusta a los hechos de público conocimiento relacionados con el mismo. Entre ambas secuencias, se construye la trama ficcional de Julia (Roxana Blanco), jueza que investigará lo sucedido durante toda la película. El relato nos sitúa entonces en el marco temporal de la posdictadura y resume en pocos personajes las diversas posiciones asumidas en

relación a la violación de los derechos humanos: verdad memoria y justicia, valores encarnados en la protagonista y quienes colaboran con ella, se oponen al olvido, perdón y ocultamiento que representan sus adversarios, entre los que destaca su propio padre, general retirado del ejército y su hermano, capitán en ejercicio.

Para su producción, se recurre a la financiación de tres países involucrados en el Plan Cóndor, Chile, Argentina y Uruguay, que dan cuenta de un interés de los mismos por apostar a un cine que contribuya a la construcción de memoria sobre el pasado reciente. En este sentido, es importante resaltar que la misma fue declarada de interés general por la Presidencia de la República de nuestro país en 2005, y su preestreno fue realizado en el Parlamento, hecho que implicó críticas por parte de las figuras del Partido Nacional, quienes gobernaban en el momento que se dieron los hechos. Consciente del riesgo que implicaba el tratamiento del tema, señalaba su director en entrevista a La República:

*“Muy riesgoso también tomar este tema... los dos países... una película que es cine de asesinos... de asesinos que están sueltos. He tenido reflexiones muy profundas para generarme la certeza de que la obra merece hacerse y espero que eso sea lo que me proteja. Creo que finalmente tendré una buena comunicación con la audiencia, eso es lo que puede ser mi salvación.”*<sup>6</sup>

Debido a esto, y a las polémicas que podía generar en el ámbito político y legal, los nombres propios de los militares involucrados son sustituidos, así como se omite cualquier referencia explícita al gobierno de Lacalle Herrera.

La figura de los militares aparece representada en el filme en diversas modalidades, como parte del ambiente que rodean algunas escenas y como personajes constituidos. En este último sentido podemos señalar tres personajes de relevancia en el relato: Ramón Robaina (Arturo Fleitas), el General Gudari (Walter Reyno) y su hijo, Iván Gudari (César Troncoso).

El primero es el principal implicado en la muerte de Berríos y aparece en pantalla en la secuencia inicial custodiando al rehén. Luego lo vemos salir en su búsqueda hasta llegar a la comisaría en la que se encuentra, junto a un colaborador de marcado acento chileno. Estas acciones se realizan siempre vestidos de civiles, siendo la secuencia del cumpleaños del General, donde éste aparece con su uniforme, la que termina de definir en el espectador su pertenencia a las Fuerzas Armadas. Luego de esto será mencionado por otros personajes en algunas escenas y volverá a aparecer hacia el final, en el entierro de Gudari. Es un personaje que puede considerarse plano, ya que carece de profundidad psicológica y se mantiene lineal a lo largo del relato. Su figura representa la ejecución del Plan Cóndor en el contexto democrático y en las claves del género policial en el que se inscribe el filme es el culpable al que se busca juzgar. Sin embargo, la intriga no se funda en develar su identidad, asumida desde las primeras escenas del filme, sino en la investigación que realiza la protagonista, en las que poco a poco se irás desmantelando la trama

---

<sup>6</sup> Vitabar, L. (11 de abril de 2006) “Lo macabro como proceso de sanación” *La República* (Uruguay)

de complicidad del ejército, la justicia y la sociedad uruguaya. En esta búsqueda, el verdadero antagonista lo constituye la figura de su padre, el General Gudari.

El personaje aparece en escena cuando la exposición del relato ya se encuentra avanzada, en una secuencia destinada al festejo de su cumpleaños, a continuación de una exposición típicamente documental que pone en contexto el marco histórico de la película. Hasta ese momento, más allá de algunas insinuaciones sutiles como el dibujo que el nieto prepara como regalo, al que se le dedica un primer plano que permite observarlo vestido de uniforme, desconocemos que Julia es hija de un ex militar.<sup>7</sup>

La transición a esta escena presenta elementos interesantes desde el punto de vista cinematográfico: mediante el zoom la imagen de la televisión se funde en un blanco, que luego se enlaza con la imagen del vuelo de un avión, y rápidamente con un avión de juguete que se estrella contra el piso de un jardín, acompañado por el movimiento de la cámara. Allí vemos al capitán en una escena familiar, jugando con su nieto. Este recurso, no parece inocente ya que la recurrencia al avión se conecta con uno de los aspectos más representativos del Plan Cóndor como lo fueron los llamados “*Vuelos de la muerte*”. A su vez, la fusión entre el avión real y el avión de juguete oficia como conector de lo profesional y lo privado, el pasado y el presente, el ex militar y el abuelo.

Toda esta secuencia retrata al personaje en su ámbito privado, aportando información sobre la relación familiar y sus amistades, sobre el pasado militante de Julia, el vínculo con su hermano, la enfermedad de su padre y su afición por el alcohol. En esta destaca una escena en el interior de su estudio donde, en primer plano y con sonido extradiegético, se recrea una pesadilla en la que se distinguen gritos de dolor y el pedido desesperado de un niño por su padre. Esto insinúa un remordimiento y culpa interior que, de todos modos, no se pone nunca de manifiesto en su discurso y en su accionar. La pesadilla es interrumpida mediante la fusión del reclamo infantil por el padre que proviene del mundo onírico y el reclamo de su hija Julia, quien aparece en escena, conectando el pasado autoritario del personaje con su rol paternal.

Esta escena a su vez permite al espectador adentrarse en el ambiente privado del sujeto aportando aspectos que contribuyen a la descripción de su personalidad. El entorno se destaca por presentar un estilo clásico, escasa luminosidad y la presencia reiterada de imágenes ecuestres y símbolos patrios, aspectos que son recurrentes en otras producciones, y que forman parte del imaginario social asociado al entorno castrense.

Posteriormente, el personaje aparecerá en dos instancias: Una escena breve en la cocina junto a su hijo, donde le acerca una carpeta gris. A continuación, sabremos que esta incluye pruebas falsas que acreditan que Berríos se encuentra en Italia, lo que termina de concluir la complicidad con la justicia y el poder que la institución militar ostenta aun en democracia. Luego, en el hospital, ya a punto de morir, tendrá el último diálogo con su hija en el que sostiene hasta último minuto su posición respecto al pasado:

---

<sup>7</sup> Escena del filme *Matar a todos* que se presenta a partir de los 24 minutos 30 segundos

*General Gudari: - Ingenua. Pendeja de mierda. Nosotros luchamos para salvar al país de la inmundicia de la subversión entendes.*

*Julia: -¿y con ese pretexto querían matarlos a todos?*

*General Gudari: - Fue una guerra para salvar a la patria*<sup>8</sup>

Como se aprecia en el ejemplo, sus parlamentos reiteran tópicos del discurso militar de la época, enmarcado en la Doctrina de Seguridad Nacional. El personaje se ubica en el marco de un contexto que es interpretado desde la lógica bélica, justificando sus acciones en defensa de una patria que se ve amenazada por la subversión. Esto se encuentra directamente ligado al discurso público desarrollado por la institución a la hora de construir su memoria en relación a las violaciones de los DDHH y su accionar en la dictadura, que, si bien presenta algunas modificaciones en función del contexto, ha mantenido una narrativa que apela a metáforas y argumentos producidos durante el proceso no solo para justificar su actuación durante el período dictatorial sino también para validar su posición “*como actores sociales en la arena política*” (Achugar, 2005) Esta narrativa se reproduce en el filme favoreciendo una imagen estereotipada, en tanto sostienen el discurso institucional presente en el imaginario colectivo, sin profundizar a través de las intervenciones en su subjetividad.

El desenlace de la historia se inicia con la muerte de este personaje, en una secuencia destinada a su entierro. Éste se da con honores y bendición sacerdotal, donde participan su familia y compañeros del ejército, exponiendo la impunidad en todo su esplendor. Un primer plano enfoca su lápida, evocando quizás todas aquellas lápidas que no fueron.

Si pensamos en esta figura en tanto *persona*, esto es “asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.”<sup>9</sup> podemos apreciar un esfuerzo por construir un personaje redondo, dado que es presentado en acciones del ámbito privado y algunos acercamientos a su psicología interior. Sin embargo, es un personaje que se mantiene lineal y estático a lo largo del relato, sin mayores indicios de reflexividad, y con elementos presentes en su discurso y personalidad que encierran al mismo en el estereotipo de militar golpista. Evidentemente el rol antagónico que ocupa el personaje en el marco del relato y el género cinematográfico al que adscribe el filme influyen en esta construcción y en la percepción que de éste pueda generar el espectador. Dado que la historia tiene a Julia como protagonista, privilegiando su punto de vista, la oposición que ejerce ante su hija lo convierte en un ser monstruoso y despiadado, induciendo al espectador a un sentimiento de repulsión. Como señala Ruffinelli: “(...) el general Gudari cumple la función del monstruo. Gracias a la habilidad polifacética de Schroeder, que sabe emplear muy bien los recursos expresivos del cine, su personaje malévolo encarna no solo una individualidad sino la monstruosidad de una dictadura”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Escena del filme *Matar a todos* (2007) que se presenta a los 78 min 33 seg y 80 min 8 seg.

<sup>9</sup> Casetti, Francesco y di Chio, Federico. *¿Cómo analizar un film?* Buenos Aires, Paidós, 1991, 178.

<sup>10</sup> Ruffinelli, Jorge. *Para verte mejor: El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo, Trilce, 2015, p. 261.



Por último, la figura de Iván Gudari, capitán en ejercicio, representa la continuidad del pasado con el presente institucional de las Fuerzas Armadas en democracia. Este nunca cuestiona a la figura a su padre a pesar de que se insinúan algunos intentos de acercamiento y comprensión con su hermana. Aquí, la relación padre-hijo oficia como metáfora para representar la conexión que establece el pasado militar con las nuevas generaciones, cuyo énfasis está puesto en la perpetuación de una memoria ligada a la reivindicación del accionar militar y los valores que lo enmarcan. Esto queda demostrado en varias escenas del filme y es explicitado en el brindis propuesto por Iván en la celebración de cumpleaños de su padre:

*“Hoy celebramos 75 años de alguien que, además de habernos dado todo en la vida nos enseñó que el honor a la familia y la lealtad a la patria son valores permanentes. Por eso les pido que brindemos por él. Mama, familia, amigos. Salud. Por nuestro general.”*<sup>11</sup>

*Otra historia del mundo* o la caricatura del mal

Luego del impulso inicial habrá que esperar siete años para que, con el estreno del filme *Zanahoria* (2014) de Enrique Buchichio, el tema reaparezca en las producciones de ficción. Mientras tanto, la producción de documentales sobre el período siguió desarrollándose, lo que da cuenta de que existe una preferencia hacia esta modalidad en la producción cinematográfica local. Sin embargo, al igual que *Matar a todos*, éste filme aborda la impunidad en el contexto posdictatorial. Será recién con el estreno de *Migas de Pan* (2016) de Manané Rodríguez donde la ficción se meta de lleno en los aspectos más cruentos del período dictatorial como la tortura y el abuso sexual padecido por las mujeres en los centros clandestinos de reclusión y en el Penal de Punta de rieles. Posteriormente se estrenarán los films *Otra historia del mundo* (2017) de Guillermo Casanova y *La noche de 12 años* (2018) de Álvaro Brechner.

Estas producciones surgen en un contexto donde los debates y disputas por la memoria se intensificaron. Si bien el triunfo electoral del Frente Amplio y los avances en relación a las políticas llevadas a cabo en el primer mandato del Dr. Tabaré Vázquez (2005-2010) fueron un impulso importante para avanzar en materia de memoria, éste no estuvo exento de polémicas.<sup>12</sup>

Las elecciones nacionales llevadas a cabo en el año 2009 consolidaron al Frente Amplio en el gobierno y constituyen un hito histórico, en tanto resulta como presidente electo de la República José Mujica. El ex dirigente del movimiento guerrillero MLN-Tupamaros, quien estuvo en condición de rehén de la dictadura durante doce años, alcanzó a imponerse en segunda vuelta frente a la fórmula integrada por el Dr. Luis Alberto Lacalle y el Dr. Jorge Larrañaga, con un 54,63 % de los votos. Sin embargo, en el mismo acto electoral la ciudadanía ratificó la Ley de Caducidad, dado que la propuesta del Plebiscito que buscaba su anulación obtuvo un total del 47,98 % de votos, no alcanzando así a superar el 50% necesario. Esta derrota dejó un sabor

---

<sup>11</sup> Escena del filme *Matar a todos* (2007) que se presenta a los 26 min 30 seg y 27 min 25 seg.

<sup>12</sup> A modo de ejemplo podría mencionarse la polémica suscitada en torno a la resolución del Consejo Directivo Central (CODICEN) en octubre de 2005, que incluía la temática de la historia del pasado reciente a los programas oficiales de educación primaria y secundaria. Para un análisis más amplio ver: Frega, A. (2008) “Combates por la historia reciente en Uruguay” en Rico, Álvaro. (comp.) *Historia reciente: historia en discusión*. Pp. 15-30

amargo en los colectivos sociales y organizaciones en defensa de los DDHH, reafirmando la impunidad.

Asimismo, los debates en torno al proyecto de ley interpretativo de la Ley de caducidad, impulsado por la bancada del Frente Amplio en 2010, expusieron a la sociedad las contradicciones y antagonismos de los grupos de izquierda que integraban el oficialismo. Mientras algunos líderes se posicionaban desde el lugar de combatientes, perpetuando así la interpretación del pasado reciente como un estado de guerra interno, otros reafirmaban el carácter de la soberanía nacional y el pronunciamiento electoral por sobre los DDHH, lo que dificultó alcanzar la mayoría parlamentaria que requería el proyecto y finalmente no fue aprobado. En 2011 se logra aprobar otro proyecto de ley que declara los delitos acontecidos durante la dictadura cívico-militar como “de lesa humanidad” y por lo tanto sin prescripción. Producto de esto, se procesaron a militares, policías y civiles involucrados y hubo una nueva ola de denuncias que ampliaban la violencia estatal no solo a las desapariciones forzadas sino a las torturas, abusos y violencia sexual padecidos en los centros clandestinos de reclusión. Sin embargo, nuevamente se presentaron obstáculos para la verdad, justicia y reparación y el debate se traslada al Poder judicial. En el año 2013 la Suprema Corte de Justicia declara inconstitucional la ley aprobada en el 2011 mientras que, días atrás, había resuelto el traslado de la jueza Mariana Mota hacia el ámbito civil, quién había procesado y sentenciado varias causas vinculadas a delitos de lesa humanidad. (Larrobla y Rico, 2015)

Estos y otros acontecimientos relativos al tema reavivaron las discusiones y trajeron consigo una nueva explosión de testimonios en el espacio público, quienes encontraban en este marco un contexto de escucha más propicio para dar legitimidad a sus memorias.

*Otra historia del mundo* es una adaptación de la novela *Alivio de Luto*, de Mario Delgado Aparain. Ambientada en el ficticio pueblo de Mosquitos, recrea el período dictatorial a través de la historia de Milo Striga (Roberto Suárez) y Gregorio Esnal (César Troncoso), dos entrañables amigos que realizan una “operación guerrillera” contra las nuevas disposiciones del recién llegado coronel Werner Valerio (Néstor Guzzini). Con la colaboración de Provisorio, el cartero del pueblo (Gustaf) Milo es descubierto y encarcelado por los militares, desconociéndose su paradero. Tras una etapa de desconcierto, encierro y locura, Esnal comienza a dictar cursos de Historia universal en el club del pueblo para limpiar la imagen de su amigo y lograr así su liberación.

El filme es una co-producción de Uruguay, Argentina y Brasil, contando con el apoyo y financiamiento de las principales instituciones gubernamentales de estos en materia audiovisual, (ICAU – INCAA-ANCINE), el Programa Ibermedia y la Intendencia de Montevideo a través del fondo Montevideo Socio- Audiovisual. También recibió el apoyo para su rodaje de la Intendencia de Canelones y del Ejército Nacional, dato no menor, ya que es la primera vez que dicha institución es mencionada en los créditos de un filme, lo que demuestra una mayor apertura institucional respecto al tema.

Catalogada como una comedia dramática, el relato se construye bajo una premisa claramente alegórica, donde los diferentes personajes y entornos representan el panorama político y social del período dictatorial, aportando una mirada diferente al tratamiento del tema que apuesta al humor. En la misma, destacan como personajes constituidos las figuras del coronel Werner Valerio (Néstor Guzzini) y su hijo Dan (Nicolás Córdito).

En cuanto personaje, la figura del coronel resulta significativa en el panorama de la ficción dado que se aleja del estereotipo militar autoritario y despiadado, propósito manifiesto por Casanova y Delgado Aparáin:

*“GC: (...) Cuando empezamos a escribir el guion había un proceso de trabajo para que los personajes no se volvieran burdos, sobre todo el milico, porque no quería uno estereotipado. Una cosa es en la novela, porque vos estereotipas como quieres, pero el estereotipo en cine es muy distinto.”*

*“MDA: Me gustó mucho lo de desestereotipar algunos personajes, como el coronel. Porque desde el punto de vista literario lo más fácil es satirizar y caricaturizar, pero nunca me gustó esa postura. Porque la pregunta fundamental es: ¿cómo es posible que si pertenecemos al mismo tronco seamos tan diferentes? Que sea tan malo porque sí. Como aquello de la trivialización del mal, de Hanna Arendt. Por eso creo que al malo hay que humanizarlo para comprenderlo. Más allá de que compartamos o no. Y eso, intuitivamente, Guillermo lo ejerció.”<sup>13</sup>*

Más allá de esta intención, cabe señalar que el propósito de humanizar al personaje no llega a concretarse en toda su dimensión dado que el tratamiento humorístico en el que se inscribe el filme determina una representación que tiende hacia lo caricaturesco, lo que supone una exageración de determinados rasgos de la figura militar presentes en el imaginario colectivo.

El personaje se presenta de forma breve al inicio del filme, supervisando la llegada de sus enanos de jardín. Luego, a través del mensaje de radio, nos enteramos de su nombre propio, que ha sido designado como nuevo interventor y que ha dispuesto una nueva ordenanza para el cierre de los bares a partir de las 22 horas. Con esta introducción es presentado como una figura que aparece para romper el supuesto “equilibrio” reinante en el pueblo. Desde esta perspectiva se asume una narrativa en la cual las Fuerzas Armadas son actores que repentinamente irrumpen y ascienden al poder simplificando el proceso previo que condujo a ello. No obstante, el filme presenta la ventaja de abordar en el relato, aunque de forma secundaria, aspectos como la complicidad de los civiles, el rol de los medios de comunicación y el consenso tácito de gran parte de la ciudadanía, poco frecuentes en las narrativas sobre el período.

La siguiente escena lo muestra bebiendo whisky en el interior de su hogar junto a su mujer y al cartero Provisorio, quien le proporciona la información relevante del pueblo. De fondo se escucha como sonido diegético *Atrévete a mirarme de frente* de Los Wawancó. La presencia de

---

<sup>13</sup> Quiring, D. (15 de julio 2017) “A la vida hay que destragediarla” La diaria. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2017/7/a-la-vida-hay-que-destragediarla/>

la música tropical parece no ser una elección al azar, y es un aspecto recurrente en los films que recrean el período dictatorial. Durante éste, la misma vivió un período de auge dado que, en general, no fue sometida a censura. Por este motivo, y porque alguno de sus componentes eran militares, el género comenzó a asociarse con el régimen autoritario. (Pellicer, 2019)

Por otra parte, a pesar de ser una escena que lo retrata en su espacio de intimidad, este se encuentra de uniforme, vestuario que mantendrá prácticamente a lo largo de todo el filme. Si bien este no es un aspecto exclusivo del lenguaje cinematográfico, se considera como uno de los medios de expresión que contribuye a la caracterización del personaje, lo distingue y configura su personalidad. En este caso, se constituye en un elemento central para la distinción entre los miembros de la institución militar y los civiles a la vez que refleja el orden y la subordinación del sujeto a la institución. El uniforme presenta connotaciones simbólicas que promueven una igualdad de apariencia, despojando al sujeto de toda individualidad y opera en el marco de un estereotipo social que encierra al individuo en una única dimensión, su rol institucional.

Respecto al entorno, al igual que en el filme *Matar a todos*, se destaca la presencia de símbolos patrios, fundamentalmente una figura de mármol del Gral. José Artigas a la cual se le dedica un primer plano. Siendouna imagen representativa de la institucionalidad militar, fuertemente nacionalista. A su vez, durante el proceso dictatorial las Fuerzas Armadas apostaron a reforzar a través de éste el imaginario de identidad nacional, amenazado de acuerdo a su perspectiva por una ideología externa que permeaba en los grupos subversivos.

El personaje reaparecerá en pantalla varias escenas después, luego de que se efectuó el secuestro y asalto al radio organizado por Esnal y Milo, el encarcelamiento de éste y las consecuencias que trae para su familia y amigos. En este sentido es preciso señalar que la figura del coronel no interviene directamente en el encarcelamiento, aunque se sobreentiende que deviene tras su orden, y a lo largo del filme no se lo presenta ejerciendo ningún tipo de violencia física ni tortura. Este aspecto se excluye de la representación y es apenas sugerido en la historia a través de la escena que muestran a Esnal recluido en su habitación y en la expresión del rostro de Striga en la escena final.

En el entorno público, se limita básicamente a dar órdenes a sus soldados y controlar las actividades del pueblo, demostrando ser un funcionario eficiente. En un diálogo que mantiene con Esnal, el personaje sostiene:

*“Usted como profesor debes saber que la verdadera historia se cuenta en las batallas. Digamos que ahí la gente no tiene tiempo para para perder y pensar en que tiene ganas de hacer. La gente hace lo que tiene que hacer. Uno no se pasa la vida tratando de identificar al enemigo. Está la gente de un lado y está la gente del otro. Están las cosas claras. ¿Me entiende?”<sup>14</sup>*

Este ejemplo reproduce nuevamente ciertos tópicos del discurso militar de la época, donde la realidad social es interpretada desde una lógica bélica, pero aporta a su vez atributos característicos del militar como la disciplina y la subordinación, determinada en el propio

---

<sup>14</sup> Escena del filme *Otra historia del mundo* (2017) que se presenta a los 49 min 53 seg y 50 min 15 seg.

Reglamento General del Servicio: “La subordinación es el alma de la disciplina y su sustentación efectiva. Aprender a obedecer es la primera obligación del militar, saber obedecer su cualidad más apreciada”<sup>15</sup>

A pesar de las decisiones y el control que ejerce en el pueblo, no es un personaje que llegue a expresarse del todo autoritario. Incluso demuestra cierta flexibilidad al autorizar el dictado de cursos de historia, aunque con la prohibición de tratar los sucesos más allá del 12 de octubre de 1942. Este impedimento, lleva al extremo del ridículo los decretos adoptados por la institución militar.

Una vez iniciados los cursos, a los que asiste con frecuencia la mujer del coronel, su matrimonio comienza a debilitarse. Producto de esto, decide encargarle a Esnal la celebración de un acto patrio referente al 12 de octubre de 1942 pero a realizarse el 28 de febrero, fecha de natalicio de su difunto suegro en el filme, pero que en la historia uruguaya coincide con la conmemoración del llamado Grito de Asencio, que da inicio a las acciones revolucionarias contra la corona española. Con esto el filme ironiza a partir de la contradicción entre la elección de la fecha y la temática propuesta, incrementando la ridiculización antes señalada.

En este acto se produce una secuencia relevante que explota aspectos del lenguaje cinematográfico. Mientras el discurso del profesor Esnal se desarrolla el coronel entra en un estado de somnolencia. Se sucede así una combinación de primeros planos de su rostro donde se reflejan, mediante un juego de iluminación, ilustraciones y sombras que recrean el relato que está siendo narrado. Esto se acompaña en el plano sonoro, con la disminución y distorsión del sonido diegético (discurso de Esnal) y el incremento del sonido extradiegético (música instrumental)<sup>16</sup>

En la lógica del filme, esta escena recrea la resistencia ejercida por los ciudadanos y las estrategias que fueron desplegadas para que su discurso permeara en la sociedad a pesar de la censura a la vez que lleva al extremo caricaturizable aspectos asociados a un estereotipo. En su estudio sobre la mentalidad militar, Huntington (1985) sostiene que ésta suele presentarse para quienes no poseen un vasto conocimiento de su formación, como una mentalidad reducida. La sociedad civil, considera generalmente que la inteligencia y la imaginación de los soldados se encuentran disminuidas en comparación a otros profesionales. Este atributo, que no describe una realidad de hecho sino una percepción sobre las características de los militares, se encuentra de forma recurrente en los films, fundamentalmente en la caracterización de los rangos inferiores.

Luego de este evento se produce el descubrimiento de la insurrección ejercida por Esnal y su detención. El desenlace del relato se inicia con la celebración callejera del pueblo, el cual se muestra ahora a favor de los protagonistas, y el plan ideado para rescatar a ambos del cuartel. Aquí la participación de Dan, el hijo de Valerio, resulta clave.

---

<sup>15</sup>Decreto N° 305/003 de 29/07/2003. Reglamento general del servicio n°21 del Ejército Nacional. (artículo 9) Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-reglamento/305-2003>. Sitio recuperado el 30/3/2021.

<sup>16</sup> Escena del filme Otra historia del mundo (2017) que se presenta a los 88 min 40 seg y 90 min 25 seg.

Al igual que en *Matar a todos* aquí la relación padre- hijo oficia como metáfora que conecta el pasado militar con las nuevas generaciones, aunque de forma contraria. La actitud displicente y la “rebeldía” de Dan se insinúa desde comienzos del filme y se concreta en la relación de intimidad que éste establece con la hija menor de Striga. Su participación en la liberación de ambos detenidos refleja en su accionar la toma de conciencia y el alejamiento de lo dispuesto por la institución militar. Esta se representa en la imagen a través del uso de un plano general en picado, ángulo que tiende a disminuir al sujeto en el entorno, remarcando así la acción solitaria de éste por sobre el colectivo al que pertenece. En este sentido, cabe señalar que, si bien no ha sido el común denominador, existen testimonios de militares que han entablado vínculos con los presos, que han desertado e incluso denunciado la violación de los Derechos Humanos. Estos son fuentes valiosas para repensar la representación dominante de las Fuerzas Armadas respecto a su actuación durante el Terrorismo Estado, que es apenas sugerida en los films a través de este personaje o la figura del Sargento Alzamora (César Bordón) en *La noche de 12 años* (2018) de Álvaro Brechner.<sup>17</sup>

Una vez que la liberación de ambos se logra, en las escenas finales veremos nuevamente al coronel en su hogar, quien por primera vez aparece despojado de su indumentaria militar, junto a su “colaborador” Provisorio. Para representar el final del proceso dictatorial, se utilizan imágenes de archivo de la liberación de presos políticos<sup>18</sup> que son incluidas en el universo de la ficción mediante el recurso del aparato televisivo. Mientras son transmitidas, se refleja en pantalla la imagen de ambos personajes, quiénes las observan en solitario y notoriamente desalineados. El contraste de ambas imágenes pareciera transmitir la idea de un pasado concluido, dónde los presos son liberados y los militares han quedado despojados del poder.

### Conclusiones

En el reconocido y controversial ensayo sobre el juicio de Eichmann en Jerusalén, Arendt postula la idea de la banalidad del mal, para contrarrestar el imaginario monstruoso que el juicio pretendía construir sobre la figura del enjuiciado, por sobre lo que se desprendía objetivamente de sus declaraciones: “Eichmann no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que resultar un villano, al decir de Ricardo III. Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal”<sup>19</sup>

Con esto señalaba entonces que quienes actuaron en el régimen nazi no eran criminales monstruosos sino funcionarios que respondían a una política estatal, y dentro de ésta actuaban en el marco de la legalidad. Esto, de ninguna manera implica desligar de la responsabilidad por los

---

<sup>17</sup> En este aspecto resulta sumamente valioso el testimonio ofrecido por el ex soldado Eduardo Solari, en el documental *El círculo* (Charlo y Garay, 2008). Para mayor profundidad, puede consultarse la colección de documentación “Desertores y denunciantes” que lleva a cabo el Proyecto Sitios de Memoria Uruguay. Disponible en: <https://sitiosdememoria.uy/coleccion/desertores-y-denunciantes> Sitio recuperado el 9/4/21.

<sup>18</sup> Las imágenes pertenecen al documental *Los ojos en la nuca* (1988) del Grupo Hacedor, uno de los escasos registros audiovisuales de ese acontecimiento.

<sup>19</sup> Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Penguin Random House. (2015) [1963], p. 417.

crímenes cometidos, sino apostar a comprender el carácter institucional del exterminio y el modo en el que fue asimilado y aceptado por quienes pertenecían al régimen. Para el caso de la última dictadura civil-militar en Uruguay, los films de ficción parecen ofrecer una imagen distorsionada, similar al juicio señalado, en tanto no profundizan en el carácter y la personalidad de los sujetos desde la subjetividad.

En ambas producciones analizadas la figura de los militares, cuando se configuran como personajes, se retratan con cierto grado de complejidad y de matices, pero no llegando a niveles de profundidad psicológica. A diferencia de otras producciones, se los representa en acciones de su vida cotidiana y en escenas del ámbito privado mostrando el vínculo que se establece con su familia. No obstante, se mantienen en ellos ciertos elementos que reconfiguran un posible estereotipo del militar golpista.

En el primer caso la figura de Gudari se construye ajustándose al estereotipo del militar monstruoso y despiadado. Al situarse en el contexto posdictatorial el filme no recrea las torturas y abusos perpetuados por éste (aunque se insinúan) pero sí muestra la continuidad de prácticas represivas en democracia, la impunidad por los delitos cometidos y la narrativa sostenida por el discurso militar en relación a su accionar. Es una figura que no presenta una evolución a lo largo del relato, no asume la culpabilidad, se muestra frío en la relación con su hija y defiende hasta último momento su posición con argumentos ideológicos que considera válidos. Esto responde a un contexto socio-histórico en donde la memoria oficial construida durante la restauración democrática es puesta en revisión y se apela a privilegiar el relato de quienes se opusieron al régimen. En este aspecto la monstruosidad opera como un factor que, por un lado, exalta la condición heroica de los opositores a la vez que refuerza su victimización.

Por otra parte, el personaje del coronel Valerio representa la figura del funcionario eficiente, desligado del marco ideológico que sostiene el régimen. Aunque se percibe un cambio que opera hacia una humanización del personaje ésta no logra completarse del todo dado que se configura en base a un estereotipo llevado al extremo de la caricatura, condicionado por el tono humorístico que presenta el filme. Es un personaje plano y lineal, que no muestra evolución a lo largo del relato. Tampoco logra constituirse como un verdadero oponente para sus protagonistas, ya que estos logran sortear sin grandes dificultades los límites que impone, incluso frente a su propia cara. Al final este termina totalmente despojado de su poder, ridiculizado y acompañado únicamente por el civil servicial. Esta alegoría simplifica un relato del pasado que parece no tener consecuencias a futuro. Si bien el camino del humor es un recurso válido, y aporta una nueva mirada sobre el tema, también implica sus riesgos. El humor puede ser crítico, pero a su vez un mecanismo para edulcorar la violencia del Terrorismo de estado y lo que significó para un pueblo transitarlo.

Por otra parte, mas allá de la diferencia que se percibe entre ambos personajes, ambos asumen un rol secundario y antagónico en el relato, el cual se focaliza en el punto de vista de sus protagonistas. Esto es un aspecto que se reitera en todas las producciones de ficción nacional hasta la fecha, donde no aparecen propuestas que privilegien el punto de vista de los militares o que indaguen en profundidad en el modo en que este proceso se desarrolló a la interna de las

Fuerzas Armadas, en todos los niveles de organización. No se aprecia el carácter sistemático e institucional de la represión, así como las visiones disidentes de quienes desertaron y denunciaron violaciones de los Derechos Humanos son apenas insinuadas. Si bien hay que reconocer que los testimonios públicos brindados por militares que hayan transitado el período son bastante menos frecuentes en relación a quiénes se consideraron víctimas, valdría el esfuerzo intentar acercarse a ellos. Quizás de este modo, humanizándolos, podríamos comprender que el Terrorismo de estado no es una excepción producto de mentes perversas ni un error producto de mentes ignorantes sino parte de una violencia institucional y sistemática llevada a cabo por sujetos funcionales al sistema, abuelos, padres, vecinos. Ciudadanos que habitaron y habitan la ciudad, algunos cumpliendo sus condenas y otros ejerciendo su libertad, cargando con la culpa o el honor de haber *servido a la patria*.

#### Referencias bibliográficas:

Achugar, Mariana. “Entre la memoria y el olvido: las luchas por la memoria en el discurso militar uruguayo, 1976-2001” En: Agüero, F. Hershberg, E. (Dir.) *Memorias militares sobre la represión del Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Madrid, Siglo XXI, 2005.

Allier Montaña, Eugenia. *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo, Trilce, 2010.

Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Penguin Random House, (2015) [1963].

Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.

Casetti, Francesco. y di Chio, Federico. *¿Cómo analizar un film?* Buenos Aires, Paidós, 1991.

Courtoisie, R. “El cine uruguayo contemporáneo, Desde El lugar del humo hasta Whisky: Crónica de un nacimiento anunciado” *Revista Nuestra América*. N°6. 2008. Pp. 179-183.

Demasi, C “Un repaso a la teoría de los dos demonios”. En Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (comp.). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo, Trilce, 2004, pp. 67-74.

Dufuur, L. “Cine uruguayo y su aspecto invisible” *Toma Uno*. n° 3, 2014, pp. 49-58

Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal, 2008.



González Guyer, Julián. *La política exterior del Uruguay en el ámbito de la Defensa: toma de decisión de un tema opaco: un avance en la interpretación de las relaciones FFAA y sociedad en el Uruguay del siglo XX*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. 2002.

Huntington, Samuel “La mentalidad militar: El realismo conservador de la ética de los militares profesionales” en Bañón, J.; Olmeda, A. *La Institución militar en el estado contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 185-207.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

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

López, Selva. “La Defensa Nacional del Uruguay, potencialidades y debilidades” En: González Guyer, J. (comp.) *Debate nacional sobre Defensa: Aportes para una ley de Defensa Nacional*. Montevideo, PNUD. Ministerio de Defensa Nacional, 2006, pp. 81-86

Maronna, Mónica y Trochón, Yvette. “Entre votos y botas. El factor militar en la política uruguaya en los años veinte” *Cuadernos del CLAEH*. Vol. 13, n°48, 1988, pp. 83-105.

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

Pollack, Maurice. “Memoria, olvido, silencio” *Revista Estudios Históricos*, 3, 1989, pp. 3-15.

Pellicer, J. (2019) “Procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya en el período 1985-2005” Tesis de maestría. Facultad de Información y Comunicación. Udelar

Quiring, D. (15 de julio 2017) “A la vida hay que destragediarla” *La diaria*. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2017/7/a-la-vida-hay-que-destragediarla/>

Rosenstone, R. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

Ruffinelli, Jorge. *Para verte mejor: El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo, Trilce, 2015.

Stam, Robert. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001.