

MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES: MEMORIAS, SILENCIOS Y AFECTOS EN *SECRETOS DE LUCHA* (2007)

BEYOND THE LIMITS: MEMORIES, SILENCES, AND AFFECTIONS
IN *SECRETS OF STRUGGLE* (2007)

Elizabeth G. RIVERO
US Coast Guard Academy
Elizabeth.G.Rivero@uscga.edu

Resumen: *Secretos de lucha*, documental producido por la compañía filmográfica francesa S.M.A.C, es la ópera prima de la directora Maiana Bidegain (1977), nacida en Bayona, Francia. Hija de exiliados de la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985), en este film Bidegain intenta desvelar una historia familiar plagada de silencios que refleja una historia comunitaria no menos censurada y fragmentada. A partir de un marco teórico interdisciplinar que se nutre fundamentalmente de los Estudios de la Memoria, los Estudios Fílmicos y la Teoría de los Afectos, propongo en este ensayo que el documental de Bidegain transita y tensa diferentes límites discursivos, conceptuales y estéticos para examinar, desde su óptica de hija de afectados directamente por la dictadura uruguaya, las posibilidades y restricciones en la construcción de la memoria del pasado reciente. Para ello, el film explora modos alternativos de acceder a su conocimiento a través del potencial afectivo del film y de impulsar el compromiso ético y político de los espectadores con los eventos del pasado dictatorial y su legado.

Palabras clave: Memoria. Silencio. Dictadura uruguaya. Documental. Afectos.

Abstract: The documentary *Secretos de lucha*, produced by French film company S.M.A.C, is director's Maiana Bidegain (1977) debut film. Born in Bayona, France, Bidegain is the daughter of exiles of the Uruguayan civilian-military dictatorship (1973-1985). In this film, the filmmaker attempts to unveil her family history, as censored, fragmented, and plagued by silences as that of her national community. Drawing on an interdisciplinary framework that brings together Memory Studies, Film Studies, and the Theory of Affects, I propose that Bidegain's documentary traverses and trespasses different discursive, conceptual, and aesthetic limits to examine the possibilities and challenges of reconstructing the memory of the recent past in her capacity as daughter of direct victims of the Uruguayan dictatorship. For that purpose, *Secretos de lucha* explores alternative modes of acquiring knowledge through the affective potential of film, and promotes the ethical and political engagement of spectators with the events of the dictatorial past and its legacy.

Keywords: Memory. Silence. Uruguayan dictatorship. Documentary. Affects.

S*ecretos de lucha*, documental producido por la compañía filmográfica francesa S.M.A.C, es la ópera prima de la directora Maiana Bidegain (1977), nacida en Bayona, Francia, y graduada de la Universidad Tecnológica de Sydney, Australia con una maestría en Artes Mediáticas y Producción¹. Hija de exiliados de la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985), en este film Bidegain intenta desvelar una historia familiar plagada de silencios que refleja una historia comunitaria no menos censurada y fragmentada. A pesar de que no se exhibió comercialmente en Uruguay, fue presentado en el Vigésimo Sexto Festival Internacional de Cine de Uruguay al igual que en la organización no gubernamental SERPAJ (Servicio Paz y Justicia) y en el Museo de la Memoria (Tadeo Fuica, 2015b: 301 y 309). *Secretos de lucha* fue bien recibido tanto por la crítica como por los espectadores en festivales internacionales. Obtuvo el premio a Mejor Documental en el Festival de Cine Latino de Biarritz en 2007 y el Premio del Público tanto en el Festival de Cine Histórico de Pessac como en el Festival de Cine Latino de Sydney, en 2007 y 2008, respectivamente.

El documental de Bidegain registra el viaje que la realizadora hiciera junto a su padre, Jean Paul, desde el País Vasco francés a Uruguay con objeto de traspasar el opaco umbral de su historia personal y colectiva. A la edad de 22 años, una conversación con su tía Jeanne Marie le había revelado inesperadamente que su conocimiento acerca del regreso de su familia al lugar de origen de los Bidegain era, en palabras de la directora, la «simple pero incompleta verdad que [la] vio crecer» y que existía «una realidad mucho más compleja» que se le había ocultado. Todo lo que ésta sabía era que su familia había dejado Uruguay y se había trasladado al País Vasco como consecuencia del quiebre dictatorial. Sus esfuerzos por aclarar lo sucedido la acercarán a un libro publicado por los militares uruguayos en los 80 que contenía una lista de personas que, en opinión del régimen, representaban una amenaza para la democracia. Esa lista incluía el nombre de su padre.

A partir de un marco teórico interdisciplinar que se nutre fundamentalmente de los Estudios de la Memoria, los Estudios Fílmicos y la Teoría de los Afectos, propongo en este ensayo que el documental de Bidegain transita y tensa diferentes límites discursivos, conceptuales y estéticos para examinar, desde su óptica de hija de afectados directamente por la dictadura uruguaya, las posibilidades y restricciones en la construcción de la memoria del pasado reciente. Para ello, el film explora modos alternativos de acceder a su conocimiento a través del potencial afectivo del film y de impulsar el compromiso ético y político de los espectadores con los eventos del pasado dictatorial y su legado.

Iniciada con el golpe de Estado del 27 de junio de 1973, la dictadura uruguaya fue un régimen cívico-militar que representó la culminación de una escalada de violencia y autoritarismo en el intento de frenar el creciente descontento en el contexto de un país que se conociera anteriormente por su bienestar socioeconómico y su estabilidad democrática. El régimen se caracterizó por las violaciones a los derechos humanos y el terrorismo de Estado, al punto de que Uruguay pasara a ser identificado

1 En 2008-2009, Maiana Bidegain dirigió varios documentales para la televisión francesa: *Les petits univers de Safy Nebbou*, *Les petits univers de Thierry Gloris* y *Les petits univers de Thierry Malandain* (26 min., France 3), producidos por Marafilms. En 2012, dirigió el documental *Sous les bulles, l'autre visage du monde de la Bande dessinée* (60 min.), producido por Médiakréa, mientras que en 2019 co-dirigió el documental *Rencontre avec mon agresseur* junto a Sébastien Kloeger, exhibido en el programa *Le monde en face*. Una vez más, Bidegain se internó en su historia personal, esta vez para enfrentar cara a cara al hombre que abusó de ella sexualmente cuando era una niña. Ha colaborado también en otros proyectos como editora y guionista.

como la «Cámara de Tortura de América Latina», dada la ferocidad de la represión (Lessa, 2011: 179). Como resultado, 6000 ciudadanos fueron presos y torturados, más de 200 desaparecieron y miles debieron exiliarse (Fried, 2011: 158).

Por su carácter personal y subjetivo, su enfoque en cuestiones familiares y su tendencia a la movilidad y el desplazamiento, *Secretos de lucha* se alinea con las tendencias observadas por Nadia Lie y Pablo Piedras en el documental latinoamericano del nuevo milenio (2014: 72-73). Como señala Michael Renov, este giro autobiográfico, que llevaría a la postre a reconsiderar la idea misma de documental, es evidente después de los años 90: «Private truths, inner realities have come to be the business of documentary as much as public proclamations» (2008: 40-44). Por otra parte, de acuerdo con Lie y Piedras, así como el cine documental de los 80 y 90 se caracterizaba por el sedentarismo, los filmes del nuevo milenio incorporan tomas con cámara de mano y *travellings* captados desde diferentes medios de transporte. Tal movilidad espacial, tal como se ve en el caso de *Secretos de lucha*, se vincula a exploraciones relacionadas con la identidad y la memoria colectiva (2014: 72-73). A los efectos de reconstruir su historia familiar y comunitaria, Bidegain y sus familiares se embarcan en diferentes desplazamientos territoriales que incluyen viajes por avión, autobús, barco y coche, tanto a nivel nacional como internacional. La directora y su padre viajan en avión desde el País Vasco francés a Montevideo y en autobús desde Montevideo a la casa familiar, Atherbea. Bidegain cruza el Río de la Plata en barco con su tía Jeanne Marie en su viaje desde Buenos Aires a la capital uruguaya. También viaja en coche con su padre desde Montevideo al norte de Uruguay y dentro de Buenos Aires, primera parada del exilio de Jean Paul.

Coincidiendo con lo señalado por Beatriz Tadeo Fuica (2015b: 299), cabe aclarar aquí que, más que un trabajo de memoria, el documental *Secretos de lucha* es una expresión de lo que Marianne Hirsch diera en llamar «posmemoria» y definiera como «the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up (2012: 5). En su condición de hija y sobrina de quienes encarnaron la resistencia a la dictadura uruguaya y el derrumbe del sistema democrático que le precedió, Bidegain intenta reconstruir una historia familiar y colectiva de la que solamente conoce retazos en base a su legado de deshilachadas historias familiares. La realizadora apunta a rearmar ese puzzle a través de las memorias traumáticas de su padre, tías y tíos². De ahí que, como sostiene Ana Forcinito, uno de los conflictos centrales de este documental sea precisamente la trasmisión de memorias, tanto a través de los testimonios de los protagonistas como por medio del «ejercicio de imaginación» que realiza Bidegain en cuanto miembro

2 Bidegain no está sola en esta experiencia marcada por el secreto y la ignorancia del pasado familiar y comunitario. En un artículo sobre la segunda generación de uruguayos exiliados en España, Mariana Norandi incluye el siguiente ejemplo: «Yo tenía 21 y mi hermana 24 cuando nos enteramos que mis padres habían sido tupamaros y habían estado en la cárcel. Todo fue porque una amiga de mi hermana le contó algo del tema. Nosotros no teníamos ni idea. Sabíamos que había habido una dictadura en Uruguay pero pensábamos que nuestros padres habían venido a España en busca de oportunidades. Aún sigo sin saber mucho de la historia de Uruguay porque aún me falta saber mucho de la historia de mis padres» (2015: 351). Para una explicación acerca del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, ver nota 12.

de la generación HIJOS, en referencia a la organización que nuclea a los hijos de los desaparecidos y otras víctimas del terrorismo de Estado en Uruguay (2018: 189)³.

El pasado reciente y las nuevas generaciones

El primero de los límites que este film desafía tiene que ver justamente con la posibilidad de acceder a la construcción de discursos memorísticos acerca del pasado reciente. Tal como ha señalado Michel Foucault, las sociedades regulan internamente no solamente qué se puede decir sino también quién puede generar discursos (1981). Como indica Ana Ros en su estudio sobre lo que da en llamar la «generación posdictadura» en Argentina, Chile y Uruguay, en el contexto uruguayo los jóvenes permanecieron inicialmente excluidos de la elaboración de memorias del quiebre dictatorial y no fue hasta mediados de los años 90 que comenzaron a tener un papel más activo en las luchas contra las violaciones a los derechos humanos durante el régimen, dando nueva visibilidad y un nuevo sentido a estos esfuerzos (2012: 167 y 177)⁴. Las investigaciones de Diego Sempol, Cara Levey, y Mariana Achugar junto a Amparo Fernández y Nicolás Morales demuestran que, a través de una pluralidad de perspectivas, los jóvenes pasan a legitimarse como productores de memoria del pasado reciente. Estos aportan «una mirada diferente y generacional» y abrazan un concepto de memoria como reflexión crítica permanente y plural (Sempol, 2006: 185 y 200). Las nuevas generaciones abogan por la recuperación de una memoria de sus mayores centrada en sus reclamos sociales y en sus aspectos humanos, y marcan una nueva incidencia en la opinión pública a través del uso de las nuevas tecnologías y de la reapropiación del espacio público para consolidar sus reclamos (Sempol, 2016: 54-6; Levey, 2010: 16-8; Achugar, Fernández y Morales, 2014: 94). Sin embargo, estos compromisos fueron puntuales y no sostenidos y la participación juvenil continuó siendo marginal durante esa primera década. Recién a partir de 2006, en un nuevo contexto sociopolítico tanto internacional como nacional, se produce una intensificación de los esfuerzos por concientizar a los jóvenes y a otros agentes sociales que aún permanecían indiferentes por parte de los familiares e hijos de las víctimas (Ros, 2012: 175)⁵.

3 El nombre de esta organización juvenil incluye una *J* inclinada hacia la letra *O*, en señal del deseo de que la justicia prevalezca sobre el olvido. Sin embargo, cuando incluyo referencias bibliográficas, reproduzco la tipografía empleada por los autores.

4 El año 1996 representa a este respecto un punto de inflexión con los esfuerzos de los estudiantes de la Facultad de Humanidades por impedir que Jorge Tróccoli, responsable de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, recibiera su título en Antropología. Se organiza también la Marcha del Silencio por parte del senador Rafael Michelini el día 20 de mayo, aniversario del hallazgo del cuerpo de su padre, el Senador Zelmar Michelini, asesinado junto al Diputado Héctor Gutiérrez Ruiz y los exmilitantes tupamaros Rosario Barredo y William Whitelaw. Desde entonces, esta marcha se celebra anualmente en memoria de los desaparecidos. Se celebra también la marcha del día de los Mártires Estudiantiles el 14 de agosto (Ros, 2012: 167-8), y se crea HIJOS Uruguay que, inspirada por la organización HIJOS de Argentina, nuclea a hijos de desaparecidos y otros afectados por la dictadura con la intención de hacer hincapié en la identidad de sus padres en cuanto luchadores sociales y en sus características como seres humanos, con sus aciertos pero también con sus errores (Sempol, 2016: 54-5; Levey, 2014: 16).

5 En 2007 se crea el colectivo «Niños en cautiverio político», que reúne a los hijos de presos políticos que acompañaron a sus padres en su encarcelamiento siendo niños. A diferencia de HIJOS, estos jóvenes se consideran ex-prisioneros y víctimas directas del terrorismo de Estado (Levey, 2010: 373-4). En 2009 el colectivo «Memorias en libertad» invitó a todos aquellos que eran niños o adolescentes durante la dictadura a compartir sus historias. Durante la campaña de 2009 para plebiscitar la Ley de Caducidad, un grupo de figuras públicas y de activistas jóvenes realizaron el documental *Nos sobra una ley* para insistir en las hondas repercusiones de la misma. Frente al resultado negativo de este plebiscito, se consolida el grupo «Iguales y punto», constituido por miembros de HIJOS, organizaciones de derechos

Ros identifica tres factores fundamentales que condujeron a la inicial reticencia y tardía incorporación de los jóvenes a las conversaciones sobre el pasado reciente: la problemática transmisión de memoria intergeneracional, la falta de producciones culturales que abordaran el período luego de la aprobación de la Ley de Caducidad en 1986 (ley que impedía que se juzgara a los militares y policías responsables de violaciones de los derechos humanos) y el monopolio de la construcción de memoria por parte de generaciones mayores (2012: 177 y 180). Gabriela Fried (2011 y 2016) y Mariana Achugar (2011 y 2016) han estudiado las complejidades de la transmisión de memoria intergeneracional en el caso uruguayo. Fried ha analizado cómo la transmisión intergeneracional a nivel familiar en lo que respecta a la desaparición forzada mantuvo viva la memoria de esta brutal experiencia a pesar de las políticas sociales de silenciamiento. Sin embargo, esta transferencia intersubjetiva no ha estado libre de desafíos y se caracteriza por su fragmentariedad e incompletitud. Padres y abuelos han optado por diferentes estrategias a la hora de compartir esta experiencia con los niños, estrategias que implican contar abiertamente lo sucedido, suavizar los eventos, o directamente silenciarlos, por miedo a causar dolor a sus hijos o nietos. También los niños, en su carácter de agentes que buscan información, muchas veces se han llamado al silencio para evitar el sufrimiento de sus padres y abuelos (Fried, 2011:157-9, 167). De manera similar, en el caso de los expresos políticos, la transmisión de sus experiencias a las generaciones más jóvenes también ha sido problemática, especialmente por la tendencia a privilegiar lo colectivo sobre la historia individual y por la necesidad de neutralizar o incluso silenciar lo narrado para no transmitir «conocimiento tóxico» a sus hijos, (Fried, 2016: 147, 153-4).

Además del contexto familiar, las discusiones con sus pares y la cultura popular, Achugar reconoce los centros educativos como otro de los ámbitos en que los jóvenes aprenden sobre la dictadura uruguaya y dan sentido al pasado reciente (Achugar, 2016: 15). Como indica Carlos Demasi, luego de intensas discusiones acerca de la conveniencia de enseñar o no el pasado reciente en la enseñanza secundaria dado que algunos sectores oficiales consideraban que, por su cercanía en el tiempo, la pasión podía afectar la objetividad en su presentación, con la reforma educativa de 1996, el tema de la dictadura reciente parece afianzarse en los programas (2008: 40-1). Sin embargo, de acuerdo con el propio Demasi, muchos docentes se llamaron a silencio por las limitaciones con que contaban para abordar el tema: se trataba de un pasado aún no laudado, la propia existencia de la dictadura representaba el fracaso de los mitos sobre los que se asienta el imaginario colectivo nacional, el profesor corría el riesgo de ser acusado de proselitismo político y, fundamentalmente, no existía un proceso previo de discusión y elaboración por parte de la sociedad en su conjunto (2001: 65-9). Achugar, Fernández y Morales refieren también cómo los textos educativos usados en los centros de enseñanza para abordar este tema desempeñan un papel importante en cuanto espacios que recogen las luchas por la memoria y representan una muestra del discurso institucional sobre el pasado reciente. Como

humanos y sindicatos, para abogar por un trato equitativo frente a la ley en el caso de violaciones a los derechos humanos (Ros, 2012: 176). Como parte de sus actividades, un grupo de jóvenes artistas uruguayos difundió por las redes sociales (Facebook y Youtube) una nueva versión de un clásico de la canción popular de resistencia a la dictadura, «A redoblar» (Mauricio Ubal y Rubén Olivera, 1980). En esta nueva versión, los jóvenes se reapropian del texto original para resignificar el pasado, establecer una continuidad con el presente y abrir un resquicio para la esperanza (Achugar, Fernández y Morales, 2011: 94-8). También, un miembro de HLJOS produjo el video musical «A contrarreloj» en el que un grupo de figuras públicas afectadas por las violaciones a derechos humanos defiende la importancia de la imprescriptibilidad de estos crímenes (Ros, 2012: 176).

reflejo de las discusiones en la esfera pública, el discurso de los manuales evidencia que, al día de hoy, el debate sobre cómo y qué enseñar cuando se refiere a la dictadura es un capítulo no resuelto todavía (2011: 198 y 223).

Pasando ahora a la producción cultural y su impacto en la transmisión intergeneracional, Virginia Martínez ha señalado que la realización de documentales sobre el período dictatorial se ha visto afectada también por los vaivenes del contexto sociohistórico uruguayo. La débil producción existente con el retorno a la democracia se vio prácticamente anulada con la aprobación de la Ley de Caducidad, hasta registrarse un resurgimiento a mediados de los años 90 cuando el tema volvió a la agenda pública. Sin embargo, los realizadores debían lidiar con la falta de estímulo y protección al cine nacional, la censura, y la imposibilidad de acceder a fotos, documentos y determinados espacios. Con la llegada al gobierno del Frente Amplio en el 2005, el pasado reciente se solidifica como punto de interés y los documentalistas pasan a tener acceso a lugares que antes les estaban vedados, como por ejemplo los antiguos centros de detención (Martínez, 2018: 114-7).

En lo que respecta al monopolio de las generaciones mayores en la construcción de la memoria, Ros ha señalado que una vez recuperada la democracia los líderes regresados del exilio o la prisión política retornaron a sus funciones de liderazgo en sindicatos, partidos políticos y otros movimientos, desplazando a los jóvenes que habían organizado la lucha contra la dictadura. Esta decisión se basaba en la idea de que el activismo de los años sesenta era superior al de las nuevas generaciones (2012: 179-80). Como explica Gustavo Leal, los jóvenes de la generación del 90 trajeron consigo una militancia remozada (él los define como «militantes yogurt»), asentada en un humanismo que no publicitaba un nuevo proyecto colectivo pero que abogaba por la justicia, recurriendo a una «interlocución [...] festiva y agitadora» que tomaba el espacio callejero y revalorizaba lo afectivo en sus reivindicaciones (1995: 143-4). Sempol indica también que desde HIJOS y otras organizaciones los jóvenes han cuestionado la apropiación de la memoria por parte de estas generaciones mayores con la justificación de haber vivido personalmente el pasado reciente, han problematizado la imposición de jerarquías que excluyen a buena parte de los uruguayos, y han reclamado un debate intergeneracional para aprender sobre ese pasado (2006: 200-3).

Lo señalado anteriormente resalta la importancia de los documentales elaborados por jóvenes uruguayos pertenecientes a la segunda generación o con su protagonismo que, aunque escasos, ofrecen nuevas perspectivas sobre el pasado dictatorial al focalizarse en los puntos ciegos de narrativas anteriores y ofrecer, en algunos casos, visiones contrastantes con las de la primera generación. De forma similar a *Secretos de lucha*, los documentales *D. F Destino Final* (Uruguay, 2008), de Mateo Gutiérrez, *Chau pelado* (Uruguay-Alemania, 2012), de Miguel Presno, y *Todos somos hijos* (Uruguay, 2015) de Esteban Barja y Carlos Conti se centran en la recuperación de la figura del padre en el contexto dictatorial⁶. Los documentales *Es esa foto* (Uruguay-Brazil, 2008), dirigido por Álvaro Peralta, y *La memoria de Walter* (Uruguay-Suecia, 2011), dirigido por Natalia Medina, registran los

6 *D. F Destino Final* se centra en la exploración de la figura del padre del director, Héctor Gutiérrez Ruiz, presidente de la Cámara de Diputados, asesinado en Buenos Aires durante la dictadura, a través de testimonios de familiares y amigos. *Chau pelado* recoge las indagaciones del director, hijo de exiliados, acerca de su padre, al que apenas conoció, al tiempo que reflexiona sobre su propia identidad. *Todos somos hijos* sigue la búsqueda que Valentín Enseñat hiciera de su padre, Miguel Ángel Río Casas, desaparecido en 1977.

esfuerzos de dos jóvenes mujeres por encontrar información sobre sus tíos, víctimas de la dictadura uruguaya⁷. Por su parte, el documental *Tus padres volverán*, de Pablo Martínez Pessi (Uruguay, 2015), se enfoca en las memorias de seis de los 154 protagonistas del viaje de los hijos de exiliados políticos realizado a Uruguay en 1983, contrastando estas memorias con las de sus padres. En 2013, se lanzan dos cortos realizados por CEJIL (Centro por la Justicia y el Derecho Internacional) y el New Media Advocacy Project: *¿Nunca más qué?* y *Romper el muro de la impunidad*. Estos cortos exploran el tema de la verdad, la memoria y la justicia desde la perspectiva de las hijas e hijos de los desaparecidos (Forcinito, 2018: 194).

Memorias incompletas, memorias en construcción

La segunda frontera que este documental desafía tiene que ver con la posibilidad de recuperar una memoria completa del pasado reciente, hecho que el film cuestiona. A pesar de la presencia de la voz en off de Bidegain que unifica y da coherencia al documental, éste se distancia del modo expositivo ortodoxo que, como ha señalado Stella Bruzzi, provee «a consistent and unproblematic truth» y ofrece una versión remozada en la que, también en palabras de Bruzzi, «commentary, far from being a sign of omniscience and control, is the hysterical barrier erected against the spectre of ambivalence and uncertainty» y que «intentionally brings cracks and inconsistencies to the surface» (2006: 59). En resumidas cuentas, en su documental Maiana Bidegain se aparta de una posición de autoridad y problematiza la categoría de «verdad», poniendo al descubierto su fragilidad. A través del film, la realizadora destaca la persistencia de múltiples silencios que complejizan el acceso a tal verdad. Al realzar la importancia de indagar en esos silencios, se alinea con la postura de Foucault cuando éste afirma que el silencio es significativo en la medida en que encarna «a new regime of discourses» (1980: 27). De manera similar, Cheryl Glenn ha expresado que: «Like the zero in mathematics, silence is an absence with a function, and a rhetorical one at that» (2004: 4). A través de las narraciones de su familia, Bidegain irá descubriendo «un mundo que nunca [se] había imaginado». Frente a ella se irá desplegando un país sometido al terrorismo de Estado en el cual su padre, tías y tíos, todos los cuales tenían un fuerte compromiso social y/o político, fueron objeto de persecución, encarcelamiento, tortura y exilio. Su padre, Jean Paul, quien había sido un cura católico en el pasado, se revela en el film como un cura obrero del Ingenio Azucarero El Espinillar y fuerte defensor de los derechos de los cañeros en el norte del país, perseguido por los militares por su activismo. Su tía Marcelle, en la época profesora de enseñanza secundaria en el Cerro, un emblemático barrio trabajador, y su tía Jeanne Marie, estudiante universitaria, comparten memorias de su militancia en el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros en Montevideo⁸. De manera similar, su tía Maite, en aquel entonces

7 *Es esa foto* da cuenta del intento de Micaela Rivero Castagneto por construir un retrato de su tío materno, Héctor Castagneto, secuestrado y ejecutado por un escuadrón de la muerte, en base a las memorias de aquellos que lo conocieron. En *La memoria de Walter*, la directora se interna en las memorias de sus abuelos y de otros conocidos acerca de su tío, Walter Medina, asesinado a los dieciséis años mientras escribía la frase «Consulta popular» en un muro, convirtiéndose en una de las primeras víctimas en la lucha por la defensa de la democracia.

8 Inspirado por la Revolución Cubana, a mediados de los años sesenta se creó en Uruguay el grupo guerrillero urbano MLN, Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, en medio de una crisis socioeconómica en ascenso e integrado por activistas insatisfechos con la izquierda tradicional. Su figura principal sería Raúl Sendic, un líder juvenil socialista que había promovido la organización de los trabajadores cañeros del norte del país en sus reclamos por sus

maestra de primaria en Parque del Plata y la única de sus tías que no dejó el país, le habla a su sobrina acerca de los registros en su casa, los «plantones» —permanecer de pie por tiempo prolongado— y los interrogatorios a los que fue sometida por los militares debido a su vinculación con el sindicato. Su tío François y su esposa Sonia le cuentan a Bidegain que tuvieron que abandonar la estancia en la que vivían en Flores debido a la constante vigilancia y los interrogatorios de los soldados. A pesar de residir en una zona rural, alejado de lo que pasaba en Montevideo, Tito, el mayor de sus tíos, narra cómo fue testigo de la detención de su hermano José María y que también él sufrió plantones e interrogatorios. Es interesante que, como destaca Jean Paul, a pesar de que él podía sospechar que sus hermanos estaban involucrados activamente en la resistencia a la dictadura, debido a lo peligroso de la situación un silencio de hierro reinaba sobre el tema y el lema que predominaba en el país era «No pregunte, no cuente, no deje que le cuenten». Tal y como sintetiza François: «Cada uno vivió solo su pequeña tragedia».

Si bien la realizadora logra acceder a información que ignoraba acerca de su pasado familiar, las narraciones de sus familiares le hacen ver la imposibilidad de recuperar una memoria completa, monolítica y sin fisuras, y la persistencia de rajaduras y áreas de silencio que no se pueden penetrar o verbalizar, o que el narrador prefiere no abordar. Como ha señalado Foucault, estas instancias de silencio tienen una carga política y ponen al descubierto una dinámica de poder (1980: 5). Los silencios, tal como ha expresado Glenn, pueden ser «imposed» o «tactical» (2004: xi). Propongo que hay cuatro tipos diferentes de silencios que atraviesan las narrativas del pasado en el documental de Bidegain: un silencio determinado por el carácter «inenarrable» de las experiencias traumáticas, un silencio provocado por el miedo, un silencio que cumple un objetivo estratégico asociado con la preservación de los «secretos» de la guerrilla, y un silencio que emana de las estructuras políticas que intentan construir un futuro asentado en el corrimiento de un velo sobre el pasado reciente.

Las declaraciones de su tío José María, quien fuera cura en la ciudad de Mercedes, ejemplifican el primer tipo de silencio. Interrogado acerca de sus experiencias con la tortura y el encarcelamiento, afirma que: «Las vivencias de la tortura y de la prisión en un penal como el Penal de Libertad, al que no lo vivió, son intransferibles, entonces no vale la pena tampoco preocuparse, digo, no se pueden transmitir, no se puede entender». Precisamente, Richard L. Johannesen señala que uno de los potenciales significados del silencio es, como en el caso de José María, la inhabilidad para articular ideas a pesar de existir el deseo de comunicar, especialmente cuando se trata de un tema que «lends itself more to intuitive sensing than to verbal discussion» (1974: 30). Refiriéndose específicamente a la tortura, Elaine Scarry afirma la infabilidad de esta experiencia al señalar que «[p]hysical pain [...] is language destroying» (1985: 19). En términos similares, Jean Franco expresa que articular la tortura en palabras equivale a crear una realidad menor que no llega a representar la experiencia vivida,

difíciles condiciones de vida y trabajo. Durante una primera etapa germinal, el grupo se apropió de comida para distribuir en barrios trabajadores, denunció la corrupción, instaló explosivos en dependencias gubernamentales y de los Estados Unidos y robó armas. A partir de 1968, en un contexto de mayor autoritarismo por parte del Estado, realizó secuestros y otras operaciones, evitando el derramamiento de sangre. Posteriormente, llevó a cabo ejecuciones, como por ejemplo la de Dan Mitrone, consejero militar de Estados Unidos, en agosto de 1970, y las de varios integrantes de un escuadrón de la muerte en abril de 1972. Para finales de ese año, la mayor parte de la dirigencia del MLN había sido encarcelada y el movimiento había sido derrotado. A partir de 1974, el MLN entró en un proceso de disgregación territorial y política que se extendió hasta 1985 con el retorno a la democracia (Marchesi, 2014: 524-6, 538-50; Marchesi, 2010: 59-61).

convirtiéndola en circunstancias triviales: «The laconic statements of victims published by human rights organizations underscore the inexpressibility of torture. [...] Victims grope for a language that fails them, so that their narrative of horror is often banal» (2002: 241-2). Primo Levi y Elie Wiesel, ambos sobrevivientes del Holocausto, coinciden en el carácter comunicable de las experiencias en los campos de concentración. Wiesel señala que «By its uniqueness, the holocaust defies literature» (1982: 10). Considera también que «Auschwitz cannot be explained [...] the Holocaust transcends history» y que tal inexplicabilidad debe ser preservada a través del silencio (1978: 29). De manera similar, Primo Levi alude al «ineffable universe of the camps» ya que debería existir un lenguaje «of this other world», «a language born» en los campos para narrar la experiencia de los sobrevivientes de los campos de concentración (1994: 185). Sin embargo, refiriéndose a Primo Levi y Elie Wiesel en su carácter de sobrevivientes del Holocausto, Zoe Vania Waxman ha destacado que, a pesar de que coinciden en la comunicabilidad de las experiencias en los campos de concentración, ambos aceptaron su papel de testigos y asumieron la tarea de registrar sus memorias para que los eventos traumáticos quedaran inscritos en la memoria colectiva y no fueran olvidados (2006: 152-3). En este documental será la hermana de José María, Marcelle, la que, a pedido de Bidegain, registre y de testimonio sobre su propia experiencia en la tortura. Sin dar detalles específicos, Marcelle explica que pensó que iba a morir como consecuencia de la tortura pero esto no le causó miedo, fue simplemente una constatación. También comparte con su sobrina que experimentaba dolor físico, pero como si se desdoblara de su propio cuerpo y la experiencia le estuviera sucediendo a otra persona.

El segundo tipo de silencio presentado en el documental es aquel motivado por el miedo. Lala Mangado and María Celia Robaina han expresado que, entre otras razones, las víctimas de la tortura evitan compartir sus experiencias por miedo a revivirla o a herir a quienes las escuchan (2012: 26). El film de Bidegain muestra también que los familiares de las víctimas de tortura eluden hablar del tema para no someterlos otra vez al dolor y la agonía de sus pasados sufrimientos. Tito, el mayor de los tíos de Bidegain expresa a este respecto: «La parte de tortura, psicológica o física, [...] nunca tocamos el tema ese, por delicadeza. Bastantes problemas tenían ellos [...] para averiguar qué había pasado». El miedo asume también otros ribetes que trascienden el tema de la tortura. El documental da cuenta de un silencio acerca del pasado reciente motivado por el miedo al regreso de los militares y la dictadura. A través de un *voice-over*, Bidegain destaca que su ignorancia acerca de su pasado personal y comunitario no es una excepción, sino que caracteriza a toda una generación marcada por un silencio determinado por miedos que aún existían después de veintidós años de terminada la dictadura. Esta percepción se ve confirmada en una conversación con su tío Tito y su tía Maite quienes resaltan la persistencia del miedo al retorno de los militares y la dictadura al expresar que «el diablo no duerme» y «los militares están todavía». Por otra parte, las memorias de su tía Jeanne Marie acerca de su militancia en el MLN ponen de relieve dos tipos de miedo asociados con su pasado pero que tienen una repercusión en el presente. Por un lado, Jeanne Marie teme recordar eventos que la hagan revivir la aflicción y la sensación de pérdida ligada sobre todo a las personas de su entorno en las actividades guerrilleras. Por otro, comparte el miedo que representaba quebrar el silencio relacionado con nombres y lugares vinculados a su militancia y que hoy todavía la acompaña.

El tercer tipo de silencio consignado en el film tiene que ver precisamente con aspectos del compromiso sociopolítico de sus tías Marcelle y Jeanne Marie, que ellas prefieren mantener en privado. A través del *voice-over*, Bidegain se refiere a Marcelle como «una de las tías que mejor conozco, o por lo menos eso imaginaba.» Marcelle comparte con Bidegain que mientras era profesora de secundaria en un barrio obrero pudo ver de primera mano las luchas de los trabajadores por defender sus

derechos básicos a pesar de que en el pasado el país había sido catalogado como la «Suiza de América» por su alto nivel de vida y equilibrio socioeconómico. Decidió unirse al MLN por considerar que ofrecería una solución más inmediata a los problemas. Se trataba de «luchar por el presente y por el futuro, el futuro de nuestros hijos. No había tiempo que perder.» Dentro de este movimiento, ejercía funciones de reconocimiento como identificar cables de electricidad y alcantarillado que podrían ser útiles en sus operaciones. Cuenta que, cuando había personas que se comunicaban demasiado con el régimen, los amedrentaban. Consultada sobre las formas en que lo hacían, Marcelle se rehúsa a responder y expresa que «lo que los militares no lo descubrieron entonces, no voy a ser yo quien les cuente hoy. Ni hoy ni nunca. Tendrán que adivinarlo. No, eso es secreto, no lo puedes entregar». Cataloga a estos secretos como «nuestros secretos, secretos de lucha.»

De manera similar, mientras visitan el viejo edificio de la Facultad de Psicología, Jeanne Marie comparte con Bidegain cierta información acerca de su militancia en el MLN cuando era universitaria. Cuenta cómo sus mítines estudiantiles camuflaban la preparación de otros eventos como reuniones clandestinas o actividades de distracción que involucraban quemar neumáticos o arrojar cócteles Molotov mientras el MLN hacía acciones importantes en otras partes de la ciudad. Narra además que, cuando en 1971 se produjo la fuga masiva de presos políticos Tupamaros de la cárcel de Punta Carretas, su grupo había sido enviado al barrio del Cerro para crear una conmoción y distraer a la policía. Jeanne Marie expresa su alegría de haber podido colaborar en el éxito de un acontecimiento tan significativo, pero cuando Bidegain le pregunta acerca de los cócteles Molotov, se muestra reticente a compartir más información: «ya no digo más... No quiero hablar más. Sí, qué no hacíamos.» Por otra parte, comentando acerca del deterioro del edificio de su antigua facultad, señala: «Qué pena que esto esté tan abandonado. Cuántas cosas tendrían para contar estas paredes. Una hermosa casa. Cuantas cosas oyeron. Menos mal que no pueden hablar.» Al igual que Marcelle, Jeanne Marie considera que el silencio vinculado a ciertos aspectos de la lucha guerrillera no se debe descubrir. En ambos casos, la realizadora es respetuosa del deseo de silencio de sus tías y no trata de forzar ninguna revelación.

El último tipo de silencio está conectado con las políticas de desmemoria que intentaron correr un manto de olvido sobre el pasado reciente. Al reflexionar sobre su historia de persecución y tortura como preso político, José María expresa que: «Uno da por supuesto que la historia que uno [...] vivió los demás la tuvieron que conocer y [...] en este caso fue menos que menos porque hay un desconocimiento total.» Señala además que «Del 85 en adelante, 89, se trató de ocultar todo esto de que en realidad no hubo desaparecidos, que era una Guerra contra la subversión y que había peligros, [...] institucionales, cuando no había ningún tipo de peligro de nada. [...] Pero ese vacío de información total que hubo, bueno, gracias a Dios ahora se empiezan a descorder los velos y sin obviamente buscar ni revancha ni mucho menos [...]» Julio María Sanguinetti, presidente por dos períodos con el retorno a la democracia (1985-1990; 1995-2000), fue una figura central en la construcción de esta «memoria del silencio». Desde su perspectiva, sintetizada en su célebre frase que instaba a no tener «ojos en la nuca», la estabilidad política y la posibilidad de construir un futuro para el país dependía de pasar la página y enterrar el pasado. Basándose en la narrativa de los «dos demonios», Sanguinetti sostenía que la violencia política había surgido del enfrentamiento entre dos demonios, los militares y la guerrilla, mientras que la sociedad se mantenía al margen. Esta teoría sustentaría la aprobación en 1986 de la Ley de Caducidad que impedía juzgar a los responsables de crímenes de lesa humanidad y que abrió un prolongado silencio acerca de las violaciones a los derechos humanos durante el periodo dictatorial. Esta decisión sería posteriormente ratificada en las urnas a través de un referéndum en 1989 y un plebiscito en 2009. Sin embargo, como he señalado anteriormente, hacia mediados de los años noventa el debate sobre la memoria del pasado reciente resurgirá, promovido en buena medida

por los esfuerzos de las organizaciones de derechos humanos. Por otra parte, el nuevo siglo trajo consigo cambios en la presidencia del país que crearon un ambiente mucho más receptivo a rendir cuentas sobre ese pasado, especialmente durante el gobierno del Frente Amplio encabezado por el Dr. Tabaré Vázquez (2005-2010) (Lessa, 2011: 181-190, 198, 202). Vázquez tenía un entendimiento mucho más acotado de la ley de Caducidad y fue así que se reabrieron investigaciones, se realizaron procesamientos, y se encontraron restos de desaparecidos (Lessa y Fried, 2011: 37)⁹.

Además de explorar los diferentes tipos de silencio que se ciernen sobre el pasado reciente en Uruguay, hacia el final del documental la realizadora reflexiona sobre qué tipo de secretos deben ser revelados y cuáles deben ser preservados y protegidos. Por un lado, Bidegain celebra los cambios que el triunfo del Frente Amplio en las elecciones nacionales trajo consigo en lo referente al enfoque acerca del pasado reciente y las violaciones a los derechos humanos, victoria que interpreta como una señal de que el pueblo uruguayo ha perdido su miedo. La directora elogia al nuevo gobierno por su solicitud de acceso a los cuarteles y archivos militares y por presentar ante la justicia a civiles y militares que quedaban excluidos del amparo de la Ley de Caducidad. Sostiene que estos esfuerzos por descubrir la verdad y establecer justicia demuestran que «los esfuerzos y sacrificios de [su] familia en su lucha por la justicia, la libertad y la verdad no fueron en vano». Por otro lado, Bidegain reconoce que en este largo viaje que ha iniciado, ha averiguado aspectos que le han ayudado a comprender mejor a su familia, pero también que «algunos secretos nunca serán revelados, y que algunos silencios deben ser respetados». Esta afirmación se conecta con reflexiones que realizara anteriormente en el documental cuando se cuestiona acerca de su derecho a pedirle a sus familiares que recuerden y vuelvan a vivir aspectos dolorosos de su pasado. Después de entrevistar a su tía Jeanne Marie, la realizadora había expresado: «Me sorprende y me conmueve la reticencia en las palabras de mi tía. Hasta hoy se extienden las heridas del pasado. Al ver su reacción, me pregunto con qué derecho la fuerza yo a mirar hacia atrás, quién soy yo para atreverme así y arriesgar largar nuevas olas de sufrimiento que apenas parecían haberse calmado». Reflexionando sobre las entrevistas a sus tías Jeanne Marie

9 Con posterioridad a la realización del documental *Secretos de lucha*, la justicia transicional en Uruguay continuó su tortuoso camino. En 2009, poco antes del plebiscito, la Suprema Corte de Justicia declaró inconstitucional la Ley de Caducidad por violar la Constitución Nacional y los convenios internacionales de derechos humanos. Sin embargo, la inconstitucionalidad debía considerarse para cada caso en concreto. En 2011, se produjo un suceso que tuvo gran impacto en la lucha contra la Caducidad en Uruguay. La Corte Interamericana de Derecho Humanos falló a favor del poeta argentino Juan Gelman y su nieta Macarena, y condenó al Estado uruguayo por el caso de María Claudia García de Gelman, nuera y madre de los demandantes respectivamente, víctima de desaparición forzada en 1976 a manos de agentes estatales uruguayos, así como también por la supresión de la identidad y la nacionalidad de la propia Macarena Gelman. La Corte conminó al Estado uruguayo a sancionar de manera efectiva las violaciones a los derechos humanos (Lessa y Fried, 2011: 39-41). Como resultado de los ingentes esfuerzos y la presión de la sociedad civil, en 2011 se aprobó en el Parlamento la ley 18.831 que restituyó la pretensión punitiva del Estado para los crímenes dictatoriales pero, dos años después, la Suprema Corte de Justicia declaró la inconstitucionalidad de dicha ley (Burt, Fried y Lessa, 2013:19; Marchesi, 2013: 14). A pesar del fuerte bloqueo que esto implicaba, algunos jueces y tribunales de apelación que trataban casos de tortura se negaron a acatar esa inconstitucionalidad por considerarla ajena a las normas internacionales de derechos humanos y continuaron investigando (Burt, Fried y Lessa, 2013: 29). Si bien se han producido ciertos avances posteriores como, por ejemplo, gracias a la creación durante el segundo mandato del Dr. Tabaré Vázquez (2015-2020) de la Fiscalía Especializada en Delitos de Lesa Humanidad (2018), a cargo de Ricardo Perciballe (Rómboli, 2020), el progreso en las investigaciones y procesamientos ha sido lento debido, entre otros factores, a la constante presentación de recursos por parte de los militares implicados como estrategia dilatoria frente a la pasividad de algunos integrantes de la Suprema Corte de Justicia («Cuestionan escaso avance»). A 50 años del golpe de Estado, la verdad y la justicia es todavía un tema sin saldar en Uruguay.

y Marcelle, Bidegain había ponderado también: «¿Qué revelar y qué callar? Lo que me conmueve en los relatos de Jeanne y de Marcelle es esa exigencia de justicia social, ese compromiso por el cual estaban dispuestas a sacrificar sus vidas. Este mensaje me parece más importante que los detalles que prefieren no compartir conmigo de sus vidas». En su opinión, hay límites acerca de lo que podemos o debemos preguntar acerca del pasado cuando implica despertar el sufrimiento de las víctimas y estas restricciones se aplican también cuando aquellos involucrados en la resistencia a la opresión quieren conservar sus «secretos de lucha».

Más allá de la representación: memoria y afectos

Finalmente, el último de los límites que tensa este documental tiene que ver con las formas de crear y diseminar conocimientos acerca del pasado dictatorial. Trascendiendo el campo de la representación, el trabajo de Bidegain explora el potencial del cine documental para interpelar al espectador a nivel corporal y sensorial y generar una epistemología alternativa acerca de un pasado reciente que no ha vivido personalmente, pero con el que se puede conectar desde una dimensión ética y moral. Apropíandome de las palabras de Laura Podalsky cuando establece el enfoque de su libro *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, el documental de Bidegain «invita a los espectadores a sentir a través de [sus] propiedades formales, [sus] formas de apelación y [su] compromiso con el discurso sociopolítico contemporáneo» (2011: 7). En el contexto del «giro afectivo» que tuviera lugar en las Humanidades y las Ciencias Sociales a partir de los noventa, mi aproximación al documental se nutre del trabajo de Jo Labanyi, que sugiere pensar más allá del terreno de la representación y enfocarse en la exploración de los sentimientos (2010: 223), y de Michael Hardt, quien reconoce que los afectos abren nuevos caminos para analizar lo político (2007: ix). Del mismo modo, mi análisis refleja la importancia que Anne Rutherford asigna a la *mise-en-scène*, central en la creación de experiencias sensorio-afectivas para la audiencia. Basándose en el concepto desarrollado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* en los años 50 y 60, Rutherford sostiene que la *mise-en-scène* no debe entenderse simplemente como los componentes inertes que se incluyen en la toma sino que deben contemplarse también las maneras en que estos atraen al espectador hacia la escena de forma material (2011: 61). En *Secretos de lucha*, Bidegain recurre a varias estrategias cinematográficas que pueblan la *mise-en-scène* para crear un momento experiencial para el espectador y que incluyen los posicionamientos de cámara, la incorporación de reactuaciones (*reenactments*), el uso de primeros planos, y de escenas de fuerte carga emotiva.

Cabe aclarar aquí que hay diversas maneras de entender el significado del afecto, central en mi aproximación al film de Bidegain. Siguiendo una línea de pensamiento que se extiende desde Baruch Spinoza y Henry Bergson hasta Gilles Deleuze y Félix Guattari, Brian Massumi equipara el afecto a una «intensidad», es decir, una reacción o respuesta fisiológica no mediada por la conciencia ni pasible de ser verbalizada. A diferencia de éste, la emoción, que obedece a una lógica diferente, es la subjetivación o personalización de una intensidad, registrada por la conciencia y definida por medio de palabras (2021: 30)¹⁰. Entiendo el afecto como un concepto amplio que engloba tanto a los afectos en cuanto respuestas corporales no procesadas por la conciencia como a las emociones, siguiendo aquí la

10 Desde otra perspectiva, Sara Ahmed considera que no existe una clara distinción entre afecto y emoción (Schmitz y Ahmed, 2014: 97) y, de este modo, las emociones no pueden ser separadas de las sensaciones corporales (Ahmed, 2014: 12). Por este motivo, prefiere hablar de emociones y reservar el término afecto para el impacto generado por

distinción realizada por Noël Carroll para quien las emociones constituyen una estrecha subclase que agrupa a aquellos afectos con elementos cognitivos. Para Carroll, en el cine, la vida afectiva cumple un papel muy importante ya que «affect is the glue that holds the audience's attention to the screen on a moment-to-moment basis» (1999: 21-22)».

Volviendo ahora al documental, en lo que tiene que ver con el trabajo de cámara, de particular interés son las escenas en las que Bidegain y su padre viajan a la ciudad de Constitución en Salto, donde Jean Paul solía vivir y trabajar antes de su exilio. En estas tomas, la cámara se sitúa en el asiento trasero del coche de tal forma que los espectadores observan a través del lente de la cámara el paisaje rural de verdes campos y gauchos conduciendo tropas de caballos como si estuvieran localizados en el vehículo en movimiento. De este modo, la audiencia se convierte en un participante activo en esta búsqueda por arrojar luz sobre la historia familiar de los Bidegain pero también sobre la censurada historia nacional. Al incorporar la presencia material de los espectadores en las escenas, el film los transforma a ellos también en protagonistas de este viaje espacio-temporal. Como tales, tienen una adhesión sensorial al desarrollo de la historia y un compromiso emocional con sus resultados.

Además, varios de los testimonios de los familiares de Bidegain son complementados con reactuaciones en las que actores representan sus papeles. Un ejemplo a destacar es aquel en el que una actriz hace las veces de su tía Maite y encarna su experiencia de sometimiento a «plantones». En esta escena, vemos a la actriz que la representa, maniatada y encapuchada y parada por un largo tiempo, vigilada por soldados. Como indica Tadeo Fuica en su análisis del documental, en una interesante estrategia cinematográfica, la cámara se acerca con velocidad a la capucha de Maite hasta chocar con ésta, de tal forma que parece que es el espectador quien está encapuchado y escucha una respiración (2015a). Por medio de la reactuación, la audiencia no sólo visualiza una experiencia de tortura, sino que, de alguna manera, la vive en su propio cuerpo. Del mismo modo, se utilizan también reactuaciones en las escenas en que Marcelle habla sobre su propia experiencia de la tortura —exploradas arriba— y sobre sus actividades de militancia en el MLN. A través de su testimonio, que complementa las imágenes, Marcelle narra que su función en la organización era de reconocimiento del espacio urbano y, por ese motivo, aprendió a identificar los cables de la electricidad y el alcantarillado ya que podrían ser útiles en sus operaciones. En una de las reactuaciones, vemos a la actriz que la representa en una parada de autobús observando los alrededores e intentando localizar estos recursos mientras un soldado armado vigila la calle. En otra escena posterior, la actriz está sentada en un bar con un cuaderno y un bolígrafo en su mano. Marcella explica que, en la servilleta de papel que acaba de esconder en su cuaderno, escribe en letra muy pequeña la información y los planos que quiere pasar a la organización. En una tercera escena, vemos a la actriz en un mercado al aire libre. Toma un vegetal de uno de los puestos y lo suplanta por uno similar en el que previamente ha insertado la servilleta enrollada con la información que desea transmitir, dejándolo allí para que otro miembro del movimiento lo recoja. A través de estas secuencias, más que en una mera receptora de la información, la audiencia se convierte en espectadora del compromiso de Marcelle con las operaciones del movimiento guerrillero.

Como indica Bruzzi, la reactuación puede «perform a liberating function, particularly to a historical subject for which no archive is readily available» (2006: 45). Por otra parte, las reactuaciones se caracterizan además por su potencial afectivo y su capacidad para reflexionar sobre el presente

las emociones. De manera similar, Teresa Brennan afirma que los afectos y las emociones son prácticamente sinónimos (Brennan, 2004: 5-6).

conectándolo con el pasado. De acuerdo con Bill Nichols, «[r]eenactments vivify the sense of the lived experience [...] of others. [...] They resurrect a sense of a previous moment that is now seen through a fold that incorporates the embodied perspective of the filmmaker and the emotional investment of the viewer» (2008: 88). También, según Jonathan Kahana, la reactuación permite una desestabilización crítica del presente en el que se produce, a través de su asociación con el pasado: «[...] reenactment troubles the ‘now’ in which any definite statement of its coordinates or its meanings could be made» (2009: 55). En síntesis, la inclusión de reactuaciones en el documental *Secretos de lucha* provee una representación gráfica de los eventos que no cuentan con una inscripción en el archivo visual de la dictadura. La reactuación acerca vicariamente a los espectadores a las experiencias de persecución, prisión y tortura, convirtiéndolos en cuasi protagonistas en algunas circunstancias, y solidificando así su vinculación emocional y su compromiso con el presente de la lucha para esclarecer las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. Además, como Tadeo Fuica en su análisis de las estrategias empleadas por los documentales uruguayos para representar la dictadura, el énfasis en el apoyo de la imagen en trabajos que en principio parecen favorecer la palabra pone en evidencia las limitaciones del discurso para describir la violencia y la necesidad de integrar ambos (2015a).

Por otra parte, el uso de primeros planos acorta las distancias entre los testimoniados y la audiencia y acerca afectivamente a esta última a las vicisitudes de los primeros. Como expresara Béla Balázs, la proximidad de la cámara remueve a los personajes de su contexto espacial y los transporta a un espacio interior en el que se desarrolla su drama. Es en esta nueva dimensión en la que el espectador se vincula con sus emociones y pensamientos, al nivel de la sensibilidad (2011: 100-2). Balázs agregaba también que «Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them» (2009: 274). En una escena que ya analicé anteriormente, los primeros planos de José María al reflexionar sobre la incomunicabilidad de la experiencia de la tortura son reveladores. A pesar de su falta de palabras para hablar sobre ésta, su expresión contenida y su lenguaje corporal no dejan ocultar las profundas marcas de la prisión y la violencia. Otra escena relevante a este respecto es aquella que recoge un primer plano de la cara de Maite, luego de que el film incorporara la reactuación del plantón a que fuera sometida por los militares y que exploré anteriormente. Como bien observara Tadeo Fuica, «su mirada fija se distiende y su rostro cabizbajo abandona el plano. Su expresión facial en el presente nos muestra el impacto que el recuerdo de estas imágenes tiene en ella hasta al día de hoy» (2015a). Al igual que en el caso de José María, los primeros planos permiten establecer la continuidad en el dolor entre el pasado y el presente, facilitando así la comunicación emocional con el espectador y la problematización de un presente en el que falta mucho por recorrer en el camino de la verdad y la justicia.

Además de los recursos de cámara, los primeros planos y las reactuaciones, el film integra escenas de alto contenido emotivo. Dos claros ejemplos son la secuencia en la que Jean Paul y Marcelle discuten sobre la posibilidad o imposibilidad de perdonar a quienes les sometieran a tormentos y aquella en la que Bidegain le hace escuchar a su padre la conversación telefónica que ella tuviera con quien fuera su torturador, quien por otra parte había sido estudiante en el colegio en el que Jean Paul oficiaba como cura. La primera de las escenas muestra a Jean Paul conversando con Marcelle en la cocina, luciendo una camiseta interior y con el pelo desarreglado, en lo que se muestra como una conversación y filmación *in promptu*, a pesar de que la propia presencia de la cámara y la realizadora sella su carácter ficticio. La ubicación y el vestuario informal contrastan ampliamente con la carga emocional de la situación y la profundidad de los temas que se discuten: la tortura, el odio, la venganza y

el perdón. Jean Paul reflexiona sobre el profundo daño psicológico causado por la experiencia de la tortura, específicamente sobre el sentimiento de odio generado en las víctimas y el deseo de venganza, los cuales le provocan problemas de conciencia al entrar en conflicto con sus creencias cristianas. Confiesa su lucha por perdonar a los perpetradores. Marcelle comparte sentimientos semejantes, pero comprende que el odio y el deseo de venganza en situaciones extremas son aspectos humanos. Su estrategia para desligarse y protegerse mientras era humillada era darse cuenta de que, si ella estaba siendo degradada, su torturador se degradaba aún más por someter a un ser humano a tal tratamiento, como fue el caso de un antiguo estudiante suyo de secundaria que se convirtió en su torturador. El final de esta conversación sienta las bases para uno de los segmentos más reveladores del film: Jean Paul se pregunta cuál sería su reacción si se encontrara con su torturador y cómo reaccionaría su torturador si lo viera. Se pregunta también cuál sería el proceso que llevó a un joven corriente, estudiante en la escuela la Sagrada Familia donde él era capellán, a convertirse en un torturador.

Lo que sigue es otra escena con una fuerte carga emocional. Jean Paul está sentado en un banco frente al Lago Constitución en Salto. Bidegain le pasa unos auriculares y le pide que escuche una grabación. Mientras Jean Paul escucha, los espectadores pueden ver a Bidegain, de espaldas a la cámara, teniendo una conversación telefónica. En una circunstancia poco usual en el documental uruguayo, la realizadora habla con el militar retirado que había participado en la tortura de su padre. Éste sostiene que recuerda a Jean Paul y le pregunta a Bidegain si aún vive y cómo se encuentra. Cuando la directora le pregunta sobre las instancias en que interactuó con su padre cuando éste ya no era cura, el militar retirado expresa que no quiere hablar sobre eso porque se trata de «etapas superadas» y que, como dice el refrán, «Lo pasado, pisado». Agrega que no está preocupado por sus interacciones con su padre en el pasado y que no tiene remordimientos porque, siendo militar, estaba cumpliendo un papel que era, es y será legítimo.

Visiblemente afectado por este inesperado intercambio telefónico, Jean Paul destaca la importancia de que su antiguo torturador preguntara acerca de su estado, lo que considera un signo de cortesía humana. Sin embargo, afirma que, a los efectos de perdonar, el perpetrador tiene que reconocer que sus acciones estaban equivocadas y que no las repetirá. Si su entendimiento es que nada sucedió, entonces los eventos se pueden repetir y eso sería problemático. Después de estas declaraciones, y en una situación no presentada antes en el documental, Jean Paul expresa que está cansado, implicando que necesita un descanso de la filmación y revelando el peso emocional causado por su exposición a la comunicación de su hija con su antiguo torturador.

Las escenas analizadas arriba, que abren una ventana a las experiencias del horror de los protagonistas, a las heridas que aún persisten y a los desafíos que enfrentan en el presente, establecen una conexión visceral con la audiencia y generan en ella respuestas afectivas. Ahmed afirma precisamente que «[...] feelings do not reside in subjects or objects but are produced as effects of circulation [...]» (2014: 8), y que es interesante explorar «[...] how emotions circulate between bodies, examining how they ‘stick’ as well as move» (2014: 4). Por su parte, Brennan se refiere a la «transmisión del afecto», en el entendido de que éste no surge solamente del interior de una persona sino como consecuencia de su interacción con otras personas y con el ambiente (2004: 5-6). En líneas similares, Seigworth y Gregg sostienen que «affect is found in those intensities that pass body to body [...], in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds [...]» (2010: 1). En el caso del trabajo de Bidegain, a través del contacto entre la cuidada *mise-en-scène* del film y el espectador, se produce la circulación de intensidades afectivas que permiten a la audiencia acceder a un conocimiento no tradicional del pasado reciente por medio de una experiencia corporalizada.

En síntesis, a través de la reconstrucción de su historia familiar, en este film Bidegain se emplaça en los límites narrativos y estéticos del documental para reflexionar sobre la memoria del pasado reciente desde su perspectiva de integrante de la segunda generación de afectados por la dictadura uruguaya. La realizadora reconoce la imposibilidad de recuperar una memoria completa de dicho pasado pero, si bien acepta el hecho de que se deben respetar ciertos silencios para no causar sufrimiento a las víctimas o porque invaden su privacidad por razones personales o políticas, no cesa en su esfuerzo de familiarizar a su audiencia con la traumática experiencia dictatorial. Para ello, se vale del poder del documental para generar una conexión afectiva con el espectador y comprometerlo ética y políticamente con el tema de las violaciones a los derechos humanos y el camino hacia la verdad y la justicia. A través del privilegio de la *mise-en-scène*, la materialidad del film y de la audiencia se conjugan a nivel sensorial para generar un conocimiento alternativo del conflictivo pasado reciente, sus secuelas en el presente y las deudas sin saldar en el caso de los delitos de lesa humanidad. Esta inmersión en el mundo de los afectos no es patrimonio exclusivo del documental *Secretos de lucha* sino que es una característica compartida por buena parte de la producción documental posdictatorial uruguaya que aborda este tema. Filmes producidos por las nuevas generaciones tales como *D.F Destino Final*, *Chau Pelado*, *Todos somos hijos* y *Tus padres volverán*, a los que aludí anteriormente, son algunos ejemplos de este compromiso filmico que hermana lo político y los afectos en el entendido de que, como señala Anne Rutherford, «Cinema is not only about telling a story; it's about creating an effect, an event, a moment that lodges itself under the skin of the spectator» (2011: 158).

Obras citadas

- ANÓNIMO (2020). «Cuestionan escaso avance en causa de abuso sexual en dictadura». *La República*, 17 de setiembre. En <<https://www.lr21.com.uy/politica/1434893-cuestionan-escaso-avance-en-causa-de-abuso-sexual-en-dictadura>>. Consultado 31 de octubre de 2023.
- ACHUGAR, Mariana (2016). *Discursive Processes of Intergenerational Transmission of Recent History: (Re)making Our Past*. Palgrave Macmillan.
- ACHUGAR, Mariana, Amparo FERNÁNDEZ y Nicolás MORALES (2011). «Re/presentando el pasado reciente: la última dictadura uruguaya en los manuales de historia», *Discurso y Sociedad*, 5.2, 196-229.
- (2014). «La dictadura uruguaya en la cultura popular: recontextualizaciones de «A redoblar», *Discurso y Sociedad*, 8.1, 83-108.
- AHMED, Sara (2014). «Introduction: Feel your Way», en *The Cultural Politics of Emotion* (2.^a ed.). Edinburgh UP, 1-19.
- BALÁZS, Béla (2009). «Béla Balász [sic]. Theory of the Film. The Close-up», en *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (7.^a ed.), Leo BRAUDY y Marshall COHEN (eds.). Oxford UP, 273-81.
- BALÁZS, Béla y Rodney LIVINGSTONE (trad.). (2011). «The Close-Up», en *Béla Balazs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film* (1.^a ed.), Erica CARTER (ed.). Berghahn Books, 100-11.
- BRENNAN, Teresa (2004). «Introduction», en *The Transmission of Affect*. Cornell UP, 1-24.
- BRUZZI, Stella (2006). *New Documentary* (2.^a ed.). Routledge.

- BURT, Jo Marie, Gabriela FRIED AMILIVIA y Francesca LESSA (2013). «La sociedad civil y el resurgir de la lucha contra la impunidad en Uruguay (1986-2014)», en *alter/nativas*, 5, 1-39. En <<https://www.alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/burtfried.pdf>>. Consultado en octubre de 2023.
- CARROLL, Noël (1999). «Film, Emotion, and Genre», en *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Carl PLANTINGA y Greg M. SMITH (eds.). The John Hopkins University, 21-47.
- DEMASI, Carlos. (2001). «La enseñanza del pasado reciente: los límites de la utopía vareliana», en *Memoria social, fragmentaciones y responsabilidades*, Maren ULRIKSEN DE VIÑAR (ed.). Trilce, 61-9.
- (2008). «2006: el año de la historia reciente», en *Historia Reciente-Historia en discusión*, Álvaro Rico (ed.). Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU)-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 31-48.
- FORCINITO, Ana (2018). *Intermittences: Memory, Justice, and the Poetics of the Visible in Uruguay*. U of Pittsburgh P.
- FOUCAULT, Michel (1980). *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Vintage Books, 1980.
- (1981). «The Order of Discourse», en *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Robert YOUNG (ed.). Routledge & Kegan Paul, 48-78.
- FRANCO, Jean (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard UP.
- FRIED AMILIVIA, Gabriela (2011). «Private Transmission of Traumatic Memories of the Disappeared in the Context of Transitional Politics of Oblivion in Uruguay (1973-2001): ‘Pedagogies of Horror’ among Uruguayan Families», en *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone*, Vincent DRULIOLLE y Francesca LESSA (eds.). Palgrave Macmillan, 157-77.
- (2016). «Living to Tell the Story. Family Transmissions After Political Prison», en *State Terrorism and the Politics of Memory in Latin America. Transmissions Across the Generations of Post-Dictatorship Uruguay, 1984-2004*. Cambria Press, 125-66.
- GIBBS, Anna (2010). «Disaffected», en *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 16.3, 335-41.
- GLENN, Cheryl (2004). *Unspoken: A Rhetoric of Silence*. Southern Illinois UP, 2004.
- HARDT, Michael (2007). «Foreword: What Affects Are Good For», en *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Patricia TICINETO CLOUGH y Jean HALLEY (eds.). Duke UP, ix-xiii.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia UP.
- JOHANNESSEN, Richard L. (1974). «The Functions of Silence: A Plea for Communication Research», en *Western Speech*, XXXVIII.1, 25-35.
- KAHANA, Jonathan (2009). «Introduction: What Now? Presenting Reenactment», en *Framework*, 50.1 and 2, 46-60.
- LABANYI, Jo (2010) «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11.3-4, 223-33.
- LEAL, Gustavo. (1995). «Los militantes yogurt», en *De generaciones: lo que nos separa o nos une no es sólo el tiempo*, Hoenir SARTHOU, María Isabel SANS y Ana AGOSTINO (eds.). Nordan-Comunidad, 143-5.

- LESSA, Francesca (2011). «'No hay que tener los ojos en la nuca'. The Memory of Violence in Uruguay, 1973-2010», en *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone. Argentina, Chile, and Uruguay*, Francesca LESSA y Vincent DRULIOLLE (eds.). Palgrave Macmillan, 179-208.
- LESSA, Francesca y Gabriela FRIED (2011). «Las múltiples máscaras de la impunidad: La Ley de Caducidad, desde el Sí Rosado hasta los desarrollos recientes», en *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*, Gabriela Fried y Francesca Lessa (eds.). Trilce, 31-44.
- LEVEY, Cara (2010). «Chronicle of a Childhood in Captivity: Niños en Cautiverio Político and the (Re) Construction of Memory in Contemporary Uruguay», en *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 9.3, 368-76.
- (2014). «Of HIJOS and Niños: Revisiting Postmemory in Post-Dictatorship Uruguay», en *History and Memory*, 26.2, 5-39.
- LEVI, Primo (1994). «Revisiting the Camps», en *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, James E. YOUNG (ed.). Prestel, 185.
- LIE, Nadia y Pablo PIEDRAS (2014). «Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)», en *Confluencia*, 30.1, 72-86.
- MANGADO, Lala y María Celia ROBAINA (2012). «La emergencia de un prolongado y silenciado dolor», en *Las Laurencias. Violencia sexual y de género en el terrorismo de Estado uruguayo*, Soledad GONZÁLEZ BAICA y Mariana RISSO FERNÁNDEZ (eds.). Trilce, 25-37.
- MARCHESI, Aldo (2012). «Tupamaros et dictature: Débats sur le coup d'État de 1973 en Uruguay», en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire. L'Amérique latine des régimes militaires*, 105, 57-69.
- (2013). «Introducción: Una mirada histórica de la ley de caducidad», en *Ley de Caducidad: Un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986-2023)*, Aldo MARCHESI (ed.). Trilce, 7-16.
- (2014). «Revolution Beyond the Sierra Maestra: The Tupamaros and the Development of a Repertoire of Dissent in the Southern Cone», en *The Americas. Special Issue: Latin America in the Global Sixties*, 70.3, 523-53.
- MARTÍNEZ, Virginia (2008). «Documental y dictadura» en *Historia Reciente-Historia en discusión*, Álvaro RICO (ed.). Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU)-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 113-20.
- MASSUMI, Brian (2021). «The Autonomy of Affect», en *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, 25-48.
- NICHOLS, Bill (2008). «Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject», en *Critical Inquiry*, 35.1, 72-89.
- NORANDI, Mariana (2015). «La memoria de la segunda generación del exilio uruguayo en España: de la migración forzada al no retorno», en *La Memoria Novelada III. Memoria Transnacional y Anhelos de Justicia*, Juan Carlos CRUZ SUÁREZ, Hans LAUGE HANSEN y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.). Peter Lang, 333-57.
- PODALSKY, Laura (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Palgrave Macmillan.

- RENOV, Michael (2008). «First Person Films: Some Theses on Self-inscription», en *Rethinking Documentaries. New Perspectives, New Practices*, Thomas AUSTIN y Wilma DE JONG (ed.). Open UP, 39-50.
- RÓMBOLI, Luis (2020). «Hay más de sesenta pedidos de procesamiento por delitos de lesa humanidad a la espera de que se expidan jueces», en *La Diaria*, 20 de mayo. En <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2020/5/hay-mas-de-60-pedidos-de-procesamiento-por-delitos-de-lesa-humanidad-a-la-espera-de-que-se-expidan-jueces/>>. Consultado 31 de octubre de 2023.
- ROS, Ana (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan.
- RUTHERFORD, Anne (2011). *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Peter Lang.
- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP.
- SCHMITZ, Ingrid y Sara AHMED (2014). «Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Ingrid Schmitz and Sara Ahmed», en *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 20.2, 97-108.
- SEIGWORTH, Gregory J. y Melissa GREGG (2010). «An Inventory of Shimmers», en *The Affect Theory Reader*, Melissa GREGG y Gregory J. SEIGWORTH (eds.). Duke UP, 1-28.
- SEMPOL, Diego (2006). «HIJOS Uruguay. Identidad, protesta social y memoria generacional», en *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Elizabeth JELIN y Diego SEMPOL (comps.). Siglo XXI, 185-220.
- (2016). «HIJOS Uruguay. A 20 años de un ensayo de memoria generacional», en *Cuadernos de Aletheia*, 2, 53-60. En <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8472/pr.8472.pdf>. Consultado 23 octubre 2023.
- TADEO FUICA, Beatriz (2015a). «¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos», en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30, Web. En: <<http://alhim.revues.org/5357>>. Consultado 26 octubre 2023.
- (2015b) «Memory of postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation», en *Memory Studies*, 8.3, 298-312.
- WAXMAN, Zoe Vania (2006). *Writing the Holocaust: Identity, Testimony, Representation*. Oxford UP.
- WIESEL, Elie (1978). «Trivializing the Holocaust: Semi-fact and Semi-fiction», en *New York Times*, 16 de abril, 29.
- (1982). *One Generation After*, Lily EDELMAN y Elie WIESEL (trads.). Schocken Books.

Filmografía

- Chau Pelado* (2012), Miguel Presno (dir.). Laboráigne Films.
- D.F Destino Final* (2008), Mateo Gutiérrez (dir.). Taxi Films.
- Es esa foto* (2008), Álvaro Peralta (dir.). Vanessa Mila Deccia.
- La memoria de Walter* (2011), Natalia Medina (dir.). Pensionat Granliden Produktion AB.
- ¿Nunca más qué?/Never again what?* (2013). New Media Advocay Project-Center for Justice and International Law (CEJIL).

Romper el muro de la impunidad/Breaking the Wall of Impunity (2013). New Media Advocay Project-Center for Justice and International Law (CEJIL).

Secretos de lucha (2007), Maiana Bidegain (dir.). S.M.A.C.

Todos somos hijos (2015), Esteban Barja y Carlos Conti (dir.). Tercer Mundo Films-Hoboken Films.

Tus padres volverán (2015), Pablo Martínez 0 (dir.). Gabinete Films.