

MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA: EL CASO DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR URUGUAYA Y EL CAMINO HACIA LA NOSOHISTORIA

BEYOND MEMORY: THE CASE OF THE URUGUAYAN CIVIL-MILITARY
DICTATORSHIP AND THE PATH TOWARDS NOSOHISTORY

Nuria Lon Roca¹

Universidad de Zaragoza. España

Víctor García Bernard²

Universidad de Zaragoza, España

DOI: [https:// doi.org/ 10.59842/ 16.2.7](https://doi.org/10.59842/16.2.7)

Recibido: 15/08/2023

Aceptado: 20/11/2023

Resumen

El presente artículo analiza, a partir del caso de *La noche de 12 años*, película de Álvaro Brechner, la evolución historiográfica del uso de la memoria como fuente para el análisis del pasado. Al mismo tiempo, profundiza en cómo las nuevas herramientas tecnológicas de comunicación del siglo XXI han cristalizado en nuevas formas de superación de un pasado traumático mediante su reconstrucción. Un fenómeno presente en conciencias colectivas, como la uruguaya, que se ven amenazadas por la cercanía de episodios violentos que han dejado atrás a un grupo de vencidos.

Palabras clave: Película, dictadura, memoria, conciencias colectivas, Uruguay.

Abstract

This article analyzes, based on the case of *La noche de 12 años*, a film by Álvaro Brechner, the historiographic evolution of the use of memory as a source for the analysis of the past. At the same time, it delves into how the new technological communication tools of the 21st century have crystallized into new ways of overcoming a traumatic past through its reconstruction. A phenomenon present in collective consciences, such as that of Uruguay, which are threatened by the proximity of violent episodes that have left behind a group of the defeated.

Keywords: Film, dictatorship, memory, collective consciences, Uruguay.

¹ nurialonroca@gmail.com

² 739203@unizar.es

Introducción

La dictadura de Uruguay dejó unas cicatrices que en el presente continúan marcando el rostro de la identidad nacional uruguaya, así como la memoria democrática y la conciencia civil colectiva que enfrenta numerosas sombras con respecto a este período. A partir del estudio de caso de la película *La noche de 12 años*, el presente artículo pretende exponer cómo este proceso ha evolucionado y llegado hasta nuestros días, partiendo de las raíces de la historiografía contemporánea y detallando los cambios en las técnicas de análisis del pasado, con un apartado fundamental dedicado al papel de la memoria.

Con respeto a la hipótesis defendida en el artículo, se debe tener en cuenta que el trabajo busca analizar la manera en la cual la sociedad, una vez dejado atrás un período de aguda violencia, reconstruye un episodio tan traumático y doloroso. El estudio de caso de la película *La noche de 12 años* no ha perseguido sustituir al propio relato histórico, sino que, tratando de comprender el pasado y situándolo de manera paralela³ (Rosenstone, 1997), ha servido como justificación al marco teórico planteado.

El objetivo principal del estudio radica en poner en valor la evolución historiográfica, el empleo de la oralidad y los símbolos, entendidos como fuente histórica en la actualidad. A lo largo del texto se pretende trasladar una lectura histórica de la dictadura uruguaya por medio de la experiencia de los presos —Mauricio Rosencof (Chino Darín), Eleuterio Fernández Huidobro (Alejandro Tort), y Pepe Mujica (Antonio de la Torre)—. Para ello, se ha considerado al cine como «una innovación en imágenes de la historia [...] cambiando las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen en una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras» (Rosenstone, 1997, p. 22). De este modo, las experiencias personales se consagran como herramientas políticas presentistas para la reconstrucción del pasado.

Un buen punto de partida es lo expuesto por el historiador cultural Peter Burke (2005) al considerar:

³ Estas interpretaciones de la fuente cinematográfica como documento histórico son compartidas por historiadores como Paul Smith, *Historian and film* (2009), Natalie Zemon Davis, *Esclavos en pantalla. Cine y visión histórica* (2020), Charles Musser, *The emergence of Cinema: the American screen to 1907* (1990), Josep María Caparrós, *Historia del cine mundial* (2009) o José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2006); en tanto que el cine facilita el recuerdo y la comprensión de la historia (Zubiaur Carreño, 2005, pp. 209-210), así como sirve de generador de mensajes masivos e impactantes para la conformación del imaginario colectivo.

Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos preteritos es bastante evidente. En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan (pp. 201-202).

Para desarrollar esta investigación se ha adoptado una delimitación temporal convencional que responde a la duración de la dictadura en Uruguay (1975-1983).⁴ Se debe tener en cuenta que la aproximación histórica sobre dicha cuestión responde a una breve contextualización que justifica el análisis y estudio profundo del film escogido. De esta manera, el film ha sido entendido como un reflejo de las cuestiones vinculadas con la sociedad y la realidad plasmada en la gran pantalla; hecho que permite reclamar dichas cuestiones para que sean preservadas.

Por último, en lo que respecta al marco teórico, debe aclararse que el análisis presentado parte del uso de fuentes primarias que profundizan en la interpretación de la principal cinta que es objeto de estudio, apoyando la contextualización en otras fuentes visuales como *La tortura de los recuerdos*, de D. Cardozo; *El año de la furia*, de R. Rosso, y *Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor*, de M. Iglesias. Las fuentes visuales, partiendo de lo expuesto por Burke en *Visto y no visto*, han sido utilizadas para mostrar la manera en la que el pasado se hace presente y cómo, en el caso concreto que se trabaja, a lo largo de ese proceso la conciencia colectiva de la sociedad ha cambiado para generar productos audiovisuales como *La noche de 12 años*.

Al mismo tiempo, las fuentes primarias y los recursos audiovisuales se han entrelazado con el empleo de fuentes secundarias, de las principales obras que, por un lado, plantean las ideas capitales de la evolución de la historiografía contemporánea en lo que respecta al papel de la memoria. Este es el caso de *Historia de los conceptos y conceptos de la historia*, de R. Koselleck; de *La memoria colectiva*, de M. Halbwachs, o de la ya citada obra de Burke. Por otro lado, deben citarse las obras directoras utilizadas con el fin de abordar la coyuntura histórica de la dictadura de Uruguay, como *Vivos los*

⁴ A pesar de centrar el discurso en los doce años de la dictadura cívico-militar, no significa que no se haya sido consciente de que existen otras obras que sirven para comprender, tal y como se refleja en el estudio, la creación cinematográfica analizada en el estudio de caso. Algunas de estas producciones nos servirán en ciertos momentos para contextualizar y profundizar entre el pasado y el presente.

llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005), coordinado por C. Demasi y J. Yaffé; Dictadura y resistencia. La prensa clandestina y del exilio frente a la propaganda del Estado en la dictadura uruguaya (1973-1984), coordinado por G. Albistur, y La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas e investigación e interpretación historiográfica, de J. Yaffé.

Llegó la noche de una dictadura

El 27 de junio de 1973 con el apoyo del entonces presidente constitucional, Juan María Bordaberry, las Fuerzas Armadas ejecutaron un golpe de Estado que puso final a la democracia en Uruguay, dando inicio a una dictadura cívico-militar enmarcada, en el plano internacional, dentro del Plan Cóndor. La dictadura uruguaya se extendió hasta el 1 de marzo de 1985, dejando tras de sí un período de ausencia de derechos constitucionales, prohibición de los partidos políticos, ilegalización de los sindicatos, quiebra de la libertad de prensa y, lo más traumático para la conciencia nacional uruguaya, la persecución, tortura y desaparición forzada de opositores al régimen. La cifra de detenidos-desaparecidos ascendió hasta casi las doscientas personas.

Con el retorno de la democracia, las heridas abiertas de la dictadura dejaron marcadas cicatrices en la construcción de la cultura pública uruguaya, que seguía arrastrando los fantasmas de la crisis económica y de la guerrilla urbana de mediados del siglo XX. Reconstruir ese camino hacia el 27 de junio de 1973 es imprescindible para comprender la pugna por la reconstrucción de la memoria que se plasma en *Una noche de 12 años*. Así lo presenta Varela Petito (2023) en su obra *El golpe de Estado más largo*. La noche del 27 de julio vino precedida de un lento atardecer que condujo al sistema político uruguayo hacia una dictadura de doce años y hacia una posterior pugna por la memoria similar a la que enfrentaron todas las conciencias nacionales europeas durante el siglo XX e inicios del XXI.

Como punto de partida debe entenderse la evolución del papel del ejército en la política uruguaya desde los años cincuenta. Una década marcada por la crisis económica y el aumento de la conflictividad social. Donde el protagonismo de los movimientos sociales y contestatarios lo tuvieron organizaciones como el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, el Partido por la Victoria del Pueblo y la Federación Anarquista Uruguaya. Grupos influidos por el contexto internacional de descolonización, por el auge de los grupos antiimperialistas y por la revolución cubana. Tal y como analiza Noel O'Sullivan en *Terrorismo, ideología y revolución* (1987), estos referentes fueron la

antesala para que los nuevos movimientos sociales incluyesen entre sus métodos de acción la violencia durante el final de los sesenta y el inicio de los setenta.

Casos como la Baader Meinhof, en Alemania; las BrigateRosse, en Italia; el IRA, en Reino Unido; así como ETA, el FRAP y el GRAPO, en España, son los perfiles de un mapa de violencia que, al igual que en Uruguay, trazó la deriva interna de los nuevos movimientos sociales. Este ciclo de violencia tuvo un factor exógeno a la evolución interna de los nuevos movimientos sociales: el terrorismo de extrema derecha. Las dos tendencias se retroalimentaron dibujando una espiral de sangre protagonizada también por un incipiente neofascismo. Ejemplos de esta manifestación fueron la Organisation de l'arméeseçrète, en Francia, y Ordine Nuovo, en Italia. Mientras, de forma paralela, Uruguay suponía otro ejemplo más dentro de esta deriva internacional, con Defensa Armada Nacionalista, que funcionó en la práctica como un escuadrón de la muerte, y con la Juventud Uruguaya de Pie. Sin embargo, la guerrilla urbana, el golpe de la crisis económica y la conflictividad social tuvieron en el país hispanoamericano una consecuencia no vista en los otros ejemplos citados.

El 9 de septiembre de 1970 el presidente Jorge Pacheco Areco, del Partido Colorado, reforzó la posición de las Fuerzas Armadas con el fin de impulsar la lucha contra la guerrilla del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. Quedaba en manos del Ejército la guía del conflicto y la seguridad interna de las instituciones políticas. Fue un primer paso en la consolidación de la figura del militar como garante de la seguridad interna, de la estabilidad y de la paz. Esta forma de combatir la conflictividad abierta desde la crisis económica iniciada a mediados de los años cincuenta supuso el inicio de unas nuevas relaciones entre el poder militar y el civil, entrando el segundo en una relación de dependencia con respecto al primero.

El siguiente paso se dio el 16 de diciembre del mismo año, cuando se creó la Junta de Comandantes en Jefe y el Estado Mayor Conjunto de las Fuerzas Armadas. Un año después, tras las elecciones presidenciales de noviembre de 1971, se conformó el gobierno presidido por Juan María Bordaberry. El rol de las Fuerzas Armadas en la vida política se había incrementado progresivamente hasta que, en abril de 1972, el parlamento uruguayo votó por más de dos tercios de los integrantes de la cámara decretar en todo el país el estado de guerra.

No había posibilidad de volver hacia atrás. El punto de no retorno lo señalaba la dependencia de las instituciones civiles hacia la jerarquía militar. Era un lento atardecer hacia la noche del golpe de Estado y la represión, que finalmente llegó ese 27 de junio. La dictadura uruguaya estuvo coordinada con otras experiencias similares de

Hispanoamérica —como fue el caso de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Paraguay— mediante el Plan Cóndor. Esta campaña de represión política y terrorismo de Estado fue respaldada y financiada por Estados Unidos, teniendo como pilar fundamental a las Fuerzas Armadas, identificadas como las únicas capaces de mantener la seguridad nacional, ampliando el campo de acción de los militares, como férreos vigilantes de la estabilidad interna.

La realidad tuvo numerosas sombras. Así lo demuestra el caso uruguayo, ya que en 1972 las Fuerzas Conjuntas —organismo que unía a las Fuerzas Armadas y la policía— detuvieron a los dirigentes tupamaros Raúl Sendic, Adolfo WasemAlaniz, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera, Jorge Zabalza y los ya citados, en los que se centra el film de Álvaro Brechner, José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof. Estos hombres permanecieron reclusos desde ese momento hasta el final de la dictadura en casi total incomunicación, sufriendo torturas físicas y psicológicas —comprobadas posteriormente por organismos como la Cruz Roja Internacional—.

Hacia el fetiche de la memoria

Álvaro Brechner concentra su obra en la experiencia de los tres rehenes del Estado y, de forma indirecta, arroja luz sobre los combates contemporáneos por la memoria, sobre la forma en la que las sociedades del siglo XXI abordan el pasado traumático y tratan de reconstruir su identidad colectiva enfrentando un pasado que se dibuja en forma de cicatriz. Esto abre un interrogante capital para el historiador, que debe afrontar el problema por la reutilización de una memoria desplazada del marco temporal que se recuerda. Y, aún más importante, abre otro debate gracias a la difusión del medio audiovisual y de las nuevas tecnologías: la reconfiguración de la experiencia.

Pero antes de profundizar en estas ideas, debe comprenderse la evolución de la propia disciplina histórica y de los usos públicos de la Historia. En este caso, el punto de partida conduce a lo que el historiador Ignacio Peiró Martín, en su artículo *La consagración de la memoria: una mirada panorámica a la historiografía contemporánea* (2004), identifica como un primer momento, desde principios de los años setenta, en el que la memoria, unida hasta entonces a otras ramas de las ciencias sociales, comenzó a ser el centro de atención para una nueva generación de historiadores que empezaba a trabajar en la llamada «historia desde abajo». Este fue un proceso de sincretismo entre distintas áreas, desde la sociología hasta la antropología y la historia del arte, que tuvo

como producto una potente historia social que reivindicaba la memoria individual y colectiva como una fuente principal para comprender el pasado.

Estas nuevas tendencias historiográficas se fundamentaron en buena parte en la obra póstuma de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, publicada en 1950 y reeditada en 1968. Una obra fundacional en lo que respecta a la unión entre la memoria y la Historia, donde ya se perfilaban las coordenadas de los problemas que iban a emanar durante las décadas posteriores sobre los combates por la memoria y sobre el consiguiente uso público de la Historia. En palabras del mismo Halbwachs (2004), esta fuente que se empezaba a imponer como principal en los análisis del pasado reciente de Europa «no es ni cronológica ni distante» y «yuxtapone la agudeza del debate en la cotidianidad y el vacío de la memoria sobre el acontecimiento preciso».

De esta manera, los testimonios orales y los testigos directos de lo acontecido pasaron a conformar la primera línea de la investigación histórica del mundo actual. Estos nuevos planteamientos, emanados de la renovación académica, tuvieron una consecuencia indirecta en el estudio del pasado y en la comprensión del presente. La proliferación de esta historia oral y memorial mostraba un radical desafío que las sociedades europeas enfrentaban durante los años setenta. El reto radicaba, tal y como ya adelantaba Halbwachs, en la propia recuperación de la memoria más cruenta, en la recuperación de los testimonios y de las experiencias de los vencidos y en sus dramáticos relatos.

La producción de obras destinadas al análisis de la «era de las catástrofes» en la Europa de la Segunda Guerra Mundial inundó las publicaciones académicas en el contexto de un agitado clima de opinión, fruto de la celebración tardía de los juicios por crímenes contra la humanidad en países como Alemania, Francia, Italia o Israel. El historiador, gracias a la memoria, se transformó progresivamente en un agitador de conciencias para una sociedad perdida entre los horrores de Auschwitz y entre las ruinas de una brutal guerra. Este proceso cristalizó en los setenta en forma de obsesiones sobre el colaboracionismo francés, el fascismo y el antifascismo italianos y la amnesia alemana.

Esa posición del historiador como agitador de conciencias entronca con lo expuesto por Norbert Elias, cuando hace referencia a cómo las nuevas tendencias desde la intelectualidad se unen con las dinámicas sociales de compromiso. Esta alianza natural permitió poner de manifiesto la compleja situación del historiador frente a los acontecimientos límite que impregnan directamente el contexto social que al

profesional le ha tocado vivir, más aún en los años setenta, cuando la herencia de la guerra total todavía se podía percibir en la vida cotidiana.

El camino de la memoria se estaba dibujando y, muy pronto, el debate se hizo inevitable. Lo que estaba sucediendo dentro de la academia era un reflejo de lo que se percibía fuera de ella. Y así, a mediados de los ochenta, se produjo un segundo momento fundacional en lo que respecta a la construcción del fetiche de la memoria. Dicho episodio fue la disputa de los historiadores (Historikerstreit). Un debate que se filtró desde la academia hacia el plano político en la antigua República Federal de Alemania. El punto principal del debate fue la interpretación del devenir político de Alemania durante el nazismo. Pero más allá de lo sucedido durante el III Reich, la problemática residía en cómo se debía entender el surgimiento de tal ideología y su ascenso al poder. Debe destacarse que los nombres más relevantes de la disputa fueron Ernst Nolte y el filósofo alemán Jürgen Habermas.

La clave residía en cómo debía asimilarse, por parte de la sociedad alemana, el período del nacionalsocialismo, justo en el momento en el que se asentaban los fundamentos de la RFA. Y el punto de ruptura se dio en el abandono del discurso dominante del Sonderweg, el discurso de la historiografía conservadora que defendía que la historia alemana era fruto de un camino por el que se desarrollaba el Estado y la sociedad alemana, dejando al nazismo como un episodio al margen de esa senda unidireccional. La transición hacia el otro punto de vista la encabezaba Habermas. Sin duda, fue un suceso que conllevó un proceso de décadas de cambio de la conciencia colectiva alemana; un cambio fundamentado en cómo el conjunto de la sociedad se enfrentaba al pasado para entender el presente democrático de la RFA.

A partir de este momento, la historiografía evolucionó durante el final del siglo XX e inicios del XXI hacia un caleidoscopio de tendencias que, en lo que respecta a la memoria, tiene como principal figura al egiptólogo alemán Jan Assmann y a la mnemohistoria. En este sentido, Roberto Navarrete Alonso (2017) en su artículo *Historia, memoria, éxodo. A propósito de Assmann*, señala que el autor alemán parte de los esquemas de Halbwachs, pero se aleja progresivamente de ellos profundizando en el ámbito semiótico de la memoria. Así, el trabajo realizado por Assmann como analista y teórico de la cultura supone un estudio de los distintos sistemas de signos que han permitido la comunicación entre individuos y el funcionamiento de las sociedades a las que estos pertenecían.

Siguiendo la semiótica de Assmann, cabe citar las dos últimas referencias dentro de este camino hacia el fetiche por la memoria. Dos pilares en los que se apoya el

egiptólogo alemán para construir el edificio de la mnemohistoria. Por un lado, debe tenerse en cuenta el trabajo de Hans-Georg Gadamer. Su hermenéutica plantea el lenguaje como un objeto cargado de un significado ontológico. Siguiendo la línea de Heidegger, realizó una sistematización basada en la comprensión del sentido que comparten los seres humanos en el ámbito de la historia y la tradición, siendo esta la base para el proceso de interpretación del texto como fuente histórica.

Roberto Navarrete recoge esta idea y profundiza en la aportación de Assmann, ampliando el foco sobre el lenguaje y la palabra escrita establecido por Gadamer hacia el mundo de los símbolos y de las manifestaciones culturales que, por sí mismas, transmiten y comunican, a pesar de que su mensaje no se transmita mediante la palabra escrita. Este es el motivo por el cual cabe referirse al historiador alemán como al superador de la hermenéutica gadameriana.

La segunda de las referencias que deben tenerse presente para comprender el papel de Assmann, y para profundizar en el peso de la historia de la memoria a inicios del actual siglo, es Reinhart Koselleck. Una figura que en este mapa sobre el uso de la memoria tiene una posición única, gracias a su historia de los conceptos (*Begriffsgeschichte*). Lo inédito de esta propuesta historiográfica reside en la unión entre el análisis de conceptos históricos —desde un punto de vista que traspasa los límites del análisis semántico tradicional, más cercano a lo que plantea Assmann— y un estudio del pasado que toma como punto principal la experiencia del tiempo como una referencia en la que se fusiona la memoria con los conceptos fue una herramienta que transformó el panorama historiográfico (CheirifWolosky, 2014).

El laberinto de la memoria está conformado por múltiples caminos. De esta forma, la realidad actual es resultado de la convergencia de múltiples tendencias historiográficas que han tenido a un cuerpo de fuentes historiográficas novedosas como referencia. A la memoria se le suma la reinterpretación de los símbolos, unidos a la experiencia para completar el análisis del pasado. El fetiche de la memoria y lo expuesto por Assmann nace del rescate de los recuerdos como fuente histórica, pero también nace de la necesidad de una sociedad mancillada por las cicatrices de un reciente pasado violento y salvaje. Tiene un momento fundacional con el trabajo de Halbwachs y la disputa de los historiadores, llegando a una nueva dimensión gracias a lo analizado por Habermas, con los usos públicos de la Historia, y a la hermenéutica de Gadamer y de los estudios sobre el lenguaje. Estas tendencias se completan con el análisis de las relaciones entre el tiempo, el concepto y la memoria, realizado por Reinhart Koselleck. En definitiva, toda una red que se puede recorrer en distintos sentidos, pero que termina

convergiendo en los nodos en los que la memoria se propone, de manera simultánea, como modelo de análisis del pasado y como objeto de reflexión historiográfica (Peiró Martín, 2004).

La noche de 12 años

Una vez comprendido el recorrido historiográfico que conduce hasta la fuente de la memoria, debe comprenderse el caso propuesto para el análisis, dentro del marco ya planteado. El film se transporta al septiembre de 1973. Uruguay se encuentra bajo la dictadura cívico-militar. El movimiento guerrillero Tupamaro ha sido desarticulado y sus miembros encarcelados, silenciados y torturados. La película se inicia en una noche de otoño cuando nueve presos Tupamaros son sacados de sus respectivas celdas en una operación militar que duraría doce años. La orden militar seguida es concreta: «como no pudimos matarlos, vamos a volverles locos».

Durante un total de 4323 días, 12 años, los tres protagonistas sufrieron la privación de sus derechos como consecuencia del derrocamiento de la democracia en Uruguay. El argumento de la película está basado, principalmente, en los testimonios de los tres protagonistas y, de manera complementaria, pero igualmente útil y necesaria, en la adaptación que Brechner hace de las *Memorias del calabozo*⁵ de Rosencorf y el ‘Ñato’ Fernández Huidobro.⁶ El director, en relación con el origen argumental de la película, afirma que el *film*

⁵ El libro narra una historia vivencial, se puede entender como un testimonio de orden periodística debido al alto contenido narrativo. A pesar de la valía de su contenido, el equipo de producción consideró necesario contar con los protagonistas para la creación de la película, ya que en ese momento todavía estaban vivos los tres. Para ello, el director se entrevistó con ellos durante cuatro años para «una vez que tenemos la posibilidad de analizar con tres personajes vivos qué les pasó, no lo literario, sino explicar el micromundo de la soledad y de cómo se llega a través de esa oscuridad a encontrar luz» (Casa de América, 2018c, 13 min. 28 seg.). En este sentido, la memoria colectiva, entendida como compartida por los tres protagonistas, supone un ejercicio de continuidad auténtica, pero también «intersubjetiva y negociada» (Achugar, 2020). El tratamiento de la memoria colectiva ha sido abordado en la cinematografía uruguaya a través de documentales con títulos como *Los ojos en la nuca* (1988), de Grupo Hacedor; *El recurso de la memoria* (1999), de Mario Jacob; *Historia de militantes. La realidad de la utopía* (2008), de Martínez y Mizrahi; *Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (2016), de Marc Iglesias o *Presentes* (2019), de Abel Guillén y Javier Cerezuela; por mencionar tan solo algunos ejemplos. Esta variedad audiovisual muestra los actores políticos y sociales de aquella época.

⁶ La respuesta que Mauricio Rosencorf esgrime cuando le preguntan qué es lo que querían contar con él, el escritor responde «es un acuerdo que hicimos estando en el calabozo. No nos vimos las caras, pero reinventamos el Morse a golpe de nudillo a través de la pared y una de las cosas que nos juramentamos es que si alguno de los dos salía con vida y en condiciones iba a dar testimonio de

relata la experiencia de los individuos. Eso fue el punto de partida porque la historia yo ya la conocía y yo saco las entrevistas con ellos y profundizar sobre lo que había sido. No tanto en sí con las historias [...], sino que llegó un momento en el que me di cuenta de que la única forma de contar lo que había pasado era llegar al cómo. Cómo era más importante casi que el qué (Casa de América, 2018, 2min. 28seg.).

Asimismo, Brechner, destaca la importancia de los testimonios personales para representar una historia desde el punto de vista sentimental e intimista.

Una de las personas del equipo de producción nos dijo que el jefe militar interpretado por César Troncoso no era tan humano como el Hitler de Bruno Ganz porque no se le veía acariciando a un perro, por ejemplo. Esto es muy gracioso porque sobre todo más allá de que era un personaje que cumple, relativamente, una función importante porque tiene dos escenas ya que el señor estaba bastante enojado porque no demostraba ese costado humano que ha demostrado él. [...] Llegó un momento en el que uno de ellos, Marcelo Stefan, el que es escritor, dijo, perdón yo no quiero este porque yo no soy crítico de cine, pero poseo información privilegiada, pero no quiero discutir con ustedes capaz tienen razón, pero como a mí me tocó estar doce años preso en la cárcel Libertad, te cuento que el soldado ese para mí está representado perfectamente (Canal Casa de América, 2018a, 13 min. 28seg.)

Privados de sus necesidades básicas durante doce años los tres presos permanecerán aislados en celdas tal y como se presenta a lo largo del film. Desde el inicio del audiovisual se plantean los diferentes cuarteles en los que serán sometidos al macabro experimento: una tortura que busca superar los límites de su propia resistencia mental.

[Brechner] Nosotros lo que queríamos era llegar a la experiencia de superación y supervivencia de un hombre que pierde totalmente el contexto. Que de golpe el ayer se confunde con el hace un mes porque ha desaparecido el lenguaje, que es lo único que nos diferencia con los

toda esta peripecia. Salimos los dos, él se fue para su casa y yo no tenía donde y fui con la tanda que fue a conventuales. En medio de la reorganización del movimiento nos hicimos tiempo, los que venían del exilio, los compañeros que salían... [...] No es un libro de denuncia, la denuncia sí se hace a través de otros lados, no hay un adjetivo, no hay bronca, no hay nombres propios, no hay odio porque contamos el mundo tal cual fue. No hay otro objetivo» (Desayunos Informativos, 2018, 8 min. 2 seg.)

animales. Por eso empieza la película con un *travelling* circular de 360°, porque empieza un tiempo circular. Porque a partir de esa segunda de la cárcel,⁷ esta segunda condena casi kafkiana, dantesca, se da, ante todo, la pérdida de todo lo que consideramos condición humana. De golpe no tienes acceso a la luz, por lo que no tienes acceso ni al día ni a la noche y tienes que empezar a formar rutinas para poner un orden, pero tu cabeza se empieza a confundir [...] El tiempo se empieza a perder. (Casa de América, 2018c, 18 min. 54 seg.)

Por tanto, *La noche de los 12 años* se consagra como una perfecta dicotomía entre la locura y el espíritu de resistencia. El director afirmó que nunca buscó hacer un *biopic* ni una película histórica como tal, «sino un salto o ensayo sobre los límites de la locura, del lenguaje. Era una aventura libre» (Olivares, 2019, párr. 15).

«Ustedes ya no son presos, son rehenes» advierte el sargento a Mujica. *La noche de 12 años* pone en valor cómo los protagonistas conducen sus cuerpos y mentes más allá de los límites. Mediante la recreación de su mundo, su visión y voluntad, la película logra trasladar la cruenta realidad a la que se enfrentaron los condenados. Despojados de su humanidad Ñato, Mujica y Rosencof serán llevados hasta el límite.

«No pueden hablar con nadie y nadie puede hablar con ellos. Nos llevó años ganar esta guerra» les advierte el Sargento Alzamora (César Bordón) destacando la importancia del silencio al cual deben enfrentarse los presos. El silencio que está presente a lo largo de la película es impuesto, torturador e intimidador ya que «busca borrar al sujeto, anularlo y cancelarlo» (Mancini, Forgiarini y Velazquez Nanni, 2021). Mientras que el silencio de la película atormenta a los protagonistas, esta situación, en sintonía con el sonido, genera «una tensión entre lo particular y lo universal-singular en la cual lo estético puede dejar en jaque la ética y la moral: una concepción que atraviesa el

⁷ En este orden de películas que tienen como epicentro de los sucesos la cárcel y las torturas a los presos, hay que destacar *Los ojos en la nuca* (1988), de Grupo Hacedor; *Migas de pan* (2016), de Manane Rodríguez y *El círculo* (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay. También se llevaron a cabo realizaciones sobre testimonios y vivencias en el exilio, entre las que destacan *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (1988), de Kristina Konrad; donde se recuerda, a través de diferentes generaciones, el exilio en Francia, México, España y Suiza por parte de un grupo de mujeres y hombres que son conscientes que el Uruguay que abandonaron durante la dictadura militar ya no es el mismo que dejaron. En el documental *Aislados* (2007), de Gonzalo Rodríguez y Nacho Seimanas, se narra el refugio de cientos de uruguayos durante la dictadura militar en la Embajada de México. También resulta interesante mencionar el documental autobiográfico de Mario Handler, *Decile a Mario que no vuelva* (2008), narrando su vuelta a Uruguay. Por tanto, el relato histórico, entendido como como documento con el cual interpretar poder el pasado, se hace presente en el documental cinematográfico (Zubiaur Carreño, 2005, p. 207).

orden social, abriéndose a la sociedad, a lo simbólico y a lo real» (Mancini, Forgiarini y Velazquez Nanni, 2021).

El objetivo narrativo principal del filme no es tanto una cuestión ideológica o política, sino el espíritu de resistencia y combativo. ¿Hay películas que tengan aspectos concretos que las hacen más políticas que otras?⁸ «Lo que queríamos era representar investigar sobre el conflicto humano, es evidente que el contexto político tenía que existir porque eran quienes era, pero lo que discutimos mucho era el mensaje de la resiliencia humana hasta dónde se podía llegar» (Casa de América, 2018, 9 min. 30 seg.).

Antonio de la Torre, en relación con su papel interpretando a Mujica afirma que «ellos empezaron en la guerrilla, pero terminaron en la política. Eso habla también de la memoria histórica del país. ¿Cree que en España alguien que hubiera participado en guerrillas contra Franco hubiera podido entrar en el poder después?» (Zurro, 2016). En la película, se superan las ideologías políticas en favor de una representación humanizada y sentimental de los eventos a los que se ven sometidos los tres personajes.

Lo que la película logra es trascender en su compromiso y marco ideológico trasladando unos niveles humanos que están por encima de esta cuestión, lo cual permite que el mensaje llegue al público con mucha más claridad. Es decir, no es una película prioritariamente política sobre presos políticos, sino que es una película sobre presos, sobre gente presa,⁹ sobre qué significa, en las peores condiciones en las que

⁸ El período de la dictadura uruguaya es abordado a posteriori a través de otras producciones audiovisuales que centran su argumento en la representación histórico-social del contexto. En este sentido, la coproducción uruguaya-argentina *Zanahoria*, también conocida como *Detrás de la verdad*, (2014), de Enrique Buchichio, presenta los acontecimientos ocurridos a partir de las elecciones nacionales del año 2004. Dos periodistas investigan y ofrecen pruebas sobre los crímenes militares cometidos en lo que se denominará como «Operación Zanahoria». Con similar intención argumental se debe tener en cuenta la película de producción española *El año de la furia* (2020), de Rafa Russo, que se ubica temporalmente antes de la consolidación de la dictadura. En el año 1972 dos guionistas luchan por superar la incipiente censura que acompaña al yugo de la situación política que se está imponiendo en Uruguay. Finalmente, la producción uruguaya *Migas de pan* (2016), de Manane Rodríguez, se inspira en el relato de Liliana Pereira, una antigua presa política de los últimos años de la dictadura y las consecuencias personales que suponen esta situación política. La película se centra en la experiencia de una mujer que es un referente histórico, al igual que lo hace el documental uruguayo *Héctor, el tejedor* (2000), de José Pedro Charlo, donde se pone en valor la figura del dirigente sindical del gremio textil y fundador de la CNT.

⁹ La representación que se lleva a cabo de los presos se hace de manera universal, con el fin de crear, tal y como declara Mariela Besuievski, productora de la película, una historia universal para que «no solamente los uruguayos se pudieran sentir identificados, como ha ido pasando» (Casa de América, 2018b, 10 min. 50 seg.)

puede estar una persona, sobrevivir en función y por unos ideales. «Hice lo que hice porque creía en lo que hacía y acepto mi castigo y ni usted ni nadie va a darme por derrotado» afirma Mujica en la película aceptando la imposición de una segunda condena. Desde la perspectiva temporal, la cinta pone en valor la lucha que llevaron a cabo las tres personalidades uruguayas.

Durante años [Brechtner] me estuve reuniendo con ellos para intentar entender cómo vive un hombre en aislamiento durante tanto tiempo. Es imposible transmitirlo, pero ante esa distancia, tanto Mujica como Rosencof y Huidobro [los tres guerrilleros] aceptaron la perspectiva de la creación estética y tuvieron la generosidad de compartir cada anécdota y las dudas que me asaltaban a mí en la etapa de guion y a los actores en su preparación (Olivares, 2019, párr. 15).

Brechtner considera que la película debe entender como «un viaje a una especie de jungla donde uno sale transformado. Es una película que busca un viaje»(Casa de América, 2018c, 1min. 41seg.). El director, en relación con la producción audiovisual declara que existía un férreo compromiso¹⁰ por parte de todo el equipo, derivado de la responsabilidad, por representar de manera adecuada la situación vivida.

Se intentó recrear la realidad dentro del aspecto cinematográfico. Evidentemente estamos hablando de una creación que se te va contagiando, la historia de la deshumanización. [...] Nosotros quisimos acercarnos a cada momento tratar de vivir algo que fuera real y tuviera la realidad y, después, filmarlo. [...] Buscamos que casi toda la película experimentada, más allá de nuestro bagaje cinematográfico, fuera mucho más guiado por nuestro estómago» (Casa de América, 2018a, 4min. 58seg.).

La película permite, a través de una mirada renovadora que supera las formas tradicionales de entender y de hacer cine, acercar al espectador al compromiso político de los protagonistas y de los familiares y allegados de estos, destacando el caso dela

¹⁰ Alfonso Tort en la entrevista concedida a Casa de América afirma que «tuve que hacer una dieta brutal. Estas personas pesaron 55 kilogramos y yo quería pesar 55 kilogramos como que era mi aporte más sincero que se podía hacer; que se viera un cuerpo totalmente esquelético en la pantalla. Yo creo que eso ya iba a hablar de por sí de muchas cosas hasta a nivel pictórico. Después sí que hubo un trabajo de conceptualizar de poder trabajar en mi cuerpo conceptos como el aislamiento, el sufrimiento, la angustia o la esperanza. Tenía que poner mi cuerpo a disposición, literalmente, y así brindarlo al cien por cien a este personaje» (Casa de América, 2018, 5seg.)

madre de Mujica, Lucy Cordano (Mirella Pascual), quien insta a su hijo a seguir resistiendo y que lo busca sin encontrar respuesta por parte de los soldados.¹¹

Lucy Cordano: Buenas, tardes. Vengo a ver a mi hijo.

Soldado: ¿A quién?

Lucy Cordano: José Mujica. En el juzgado me dijeron que podría estar acá.

Soldado: La cédula. Anótese y espere acá.

[Tras haber pasado un tiempo de espera considerable y que empezase a diluviar]

Soldado: ¡Señora! Están revisando la documentación. ¿No quiere esperar dentro?

Lucy Cordano: No, estoy muy bien acá.

[De nuevo, tras un tiempo de espera excesivo]

Soldado: ¡Señora! Lo siento, pero su hijo no se encuentra disponible.

Lucy Cordano: ¿No está acá?

Soldado: No dispongo de esa información.

Lucy Cordano: ¿Y dónde está?

Soldado: No dispongo de esa información.

Lucy Cordano: ¿Y de qué información dispone?

Soldado: De la que le he dado.

Lucy Cordano: Pero, ¿qué información me ha dado?

Soldado: No dispongo de esa información.

La violencia padecida por los represaliados se expone en la pantalla mediante recursos cinematográficos muy concretos, que impulsan la narración despertando la sensibilidad del espectador. En primer lugar, destaca el uso de planos abiertos que refuerzan el sentimiento de soledad de los presos en los momentos estáticos, reflejando la normalización de la opresión y del cautiverio, haciendo hincapié en la lucha cotidiana contra un enemigo abstracto y lejano. Este recurso se contrapone al empleo de planos cerrados e inestables, que simulan el uso de la cámara en mano y que transmiten la convulsión y la violencia en los momentos en los que los prisioneros son trasladados de un lugar a otro.

¹¹«Te he traído mate, dulce de leche, la camisa que te gusta. El barrio está igual, bien. El abuelo te extraña. Mientras yo esté viva, vendré. Aunque sea arrastrándome» (*La noche de 12 años*, 35 min. 33 seg.) le dice Lucy Cordano a su hijo Mujica durante su encierro. En este sentido, no solo existió una resistencia por parte de los presos, sino que los familiares llevaron a cabo una lucha paralela en favor de la justicia.

Pero el recurso narrativo más característico en *La noche de 12 años* es el silencio. Como se ve en el diálogo presentado entre Lucy Cordano y el soldado, los espacios vacíos, las miradas calladas y los gestos transmiten más información al espectador que los propios diálogos. El silencio le permite al espectador empatizar con la situación de los protagonistas, convertidos en mártires en la lucha contra un enemigo, que se mezcla con el vacío de una celda y que va mucho más lejos de los uniformes. Un enemigo envuelto en la burocracia que elimina la culpa individual frente al horror.

El silencio derivado de la dictadura privó a la sociedad de cualquier tipo de información relativa a las personas desaparecidas; lo cual hizo que la conceptualización de la situación de *desaparecido* tardase en imponerse y consolidarse dentro del imaginario colectivo. Fueron los familiares de las víctimas «quienes tomaron la iniciativa, acicateados por la pérdida y la ansiedad de conocer el paradero de sus seres queridos» (Demasi y Yaffé, 2005, pp. 15-16). Gracias a la intervención de las familias, la opinión pública pudo ser consciente de lo que estaba sucediendo, aunque, durante mucho tiempo, para los familiares fue una lucha solitaria en busca de un reclamo unitario de verdad y justicia.

La reconfiguración de la experiencia

El caso de la película de Álvaro Brechner entronca con lo expuesto por Paul Ricoeur, al referirse al instante en el que el historiador es confrontado con lo horrible, con las víctimas. El autor afirmaba que en ese momento la relación de duda se transforma en deber de no olvidar. Esa deuda encarna un uso político del pasado y, tal y como ya adelantaba Habermas, las consecuencias de determinados usos públicos de la Historia pueden redundar en el abandono de la heurística con relación al conocimiento del pasado, cayendo en manipulaciones políticas, revisionismos desnortados y vagos subjetivismos.

El uso público de la Historia en las sociedades que enfrentan un pasado traumático, un pasado que amenaza con quebrar el orden institucional establecido y la conciencia colectiva de la sociedad, parte de la reapropiación de la memoria de las víctimas de ese ayer sangriento. El impulso al que se refería Norbert Elias, en lo que respecta al papel del historiador dentro de estas dinámicas, responde a un intento por parte de esa sociedad traumatizada por su propio pasado de intentar superar y explicar lo acontecido para mantener la buena salud de la conciencia colectiva que se enfrenta con su ayer.

Esta cuestión conlleva una doble problemática. Por un lado, la de que esta realidad acabe filtrándose dentro de la academia y, de esta forma, la memoria, la oralidad y los símbolos dejen de ser una fuente histórica con más o menos importancia y acaben convirtiéndose en el oscuro objeto de deseo a custodiar por el historiador, dejando al profesional de esta disciplina como un mero guardián de la memoria. Mientras, por otro lado, existe también el riesgo de que la Historia sirva solo para crear una sociedad de militantes de la memoria acríticos.

La noche de 12 años va más allá de los combates por la memoria, precisamente porque, en este caso, el uso público de la Historia no parte de un testimonio directo o de una fuente oral, lo narrado en esta película responde a la reconstrucción audiovisual de la experiencia de los represaliados tupamaros. En este punto, la obra se constituye como una superación de los ejercicios de recuperación de la memoria del pasado traumático que las sociedades contemporáneas enfrentan. El film de Brechner evita cualquier aproximación política o contextualización histórica, para centrarse en la reconfiguración de la experiencia de las víctimas, con el fin de arrastrar la empatía del espectador y de una sociedad herida en su identidad colectiva por lo que se representa en la pantalla.

En este punto, la memoria y el testimonio directo dejan de importar. Este ejemplo muestra que lo importante para la superación del pasado en el siglo XXI ya no es la recuperación y la custodia de la memoria, sino la reconfiguración de la experiencia de las víctimas con el fin de empatizar directamente con aquellos que sufrieron ese ayer sangriento. Y, al igual que durante la segunda mitad del siglo XX Norbert Elias vio normal que el historiador fuese arrastrado hacia esa necesidad social de recuperar la memoria con el fin de cerrar las heridas abiertas, es también normal que determinadas identidades nacionales del siglo XXI, marcadas por los nuevos caminos del mundo audiovisual y por las infinitas opciones de los medios de comunicación de masas impulsados por las nuevas tecnologías, necesitan sus propios acercamientos hacia esas historias dramáticas.

La cuestión es que ese acercamiento se ha transformado. En el siglo XXI no importa tanto el combate por la memoria, como el combate por los sentimientos asociados a dicha memoria. En este aspecto, el historiador, que en la recuperación de la memoria durante el siglo XX corría el riesgo de convertirse en el vigilante de dicho objeto, en el siglo XXI corre el peligro de convertirse en la herramienta periférica para estas reconstrucciones que priman el impacto sentimental al análisis.

Esto es algo que no hace referencia a las reconstrucciones históricas que se realizan mediante la mercantilización de la Historia. Los asesores históricos en grandes producciones cinematográficas o de novelas son una realidad consolidada. La cuestión a la que se está haciendo aquí referencia es a la reconstrucción de la experiencia de las víctimas de un pasado que es traumático para determinadas conciencias colectivas. Es esta reacción natural de las sociedades contemporáneas traumadas la que oculta el perverso giro de los sentimientos y la que puede acabar desembocando en una nosohistoria, en una disciplina obsesionada con la reconfiguración de las enfermedades identitarias que asolan a las sociedades presentes. En este punto, el riesgo reside en que el fin último no sea analizar y comprender estos fenómenos, sino que la meta sea, simplemente, rastrear y reconstruir sentimientos con los que empatee un público deseoso de enfrentar ese pasado y de sufrir, desde la distancia de una pantalla de cine o de un libro, con los protagonistas de dichos relatos.

Conclusiones: de la mnemohistoria a la nosohistoria

El fetichismo por la memoria no dejó únicamente terribles peligros para el historiador. De forma paralela, estas nuevas dinámicas propias del siglo XXI, arrastrando todos los riesgos ya descritos, abrieron una gran oportunidad para la disciplina. Si ese error de la mera reconstrucción, que busca despertar los sentimientos cómplices del público, se evita, la historiografía puede avanzar hacia toda una serie de interesantes horizontes novedosos. Ya el interés por las nuevas fuentes dejó un espacio académico ocupado, finalmente, por el giro lingüístico, la historia de los conceptos y la mnemohistoria. Siendo esta última la experiencia más significativa y completa que se ha presentado.

Este ejemplo abre todo un campo de nuevas expectativas. La mnemohistoria no tenía como objeto establecer la posible verdad de las tradiciones, sino profundizar en ellas como fenómenos de memoria colectiva. En este sentido, no importa si los recuerdos son falsos, distorsionados o inventados. Lo que importa es su persistencia, su actualidad y su peso en la memoria colectiva que los continúa reproduciendo. Un argumento que conduce a la afirmación de que, finalmente, lo único que es capital es la importancia que el presente le atribuye al pasado.

El camino que condujo hacia esa línea interpretativa fue el producto de dos elementos que cristalizaron en la necesidad, primero social y luego académica, de rescatar las memorias de las víctimas de determinados episodios. La suma a la que se hace referencia está compuesta, por un lado, por la existencia de ese pasado traumático

y, por otro, por una identidad colectiva en peligro por la existencia de ese pasado traumático. Sin embargo, esta dinámica en pleno siglo XXI se ha visto alterada por la agencia a dicha operación de la variable que conforman las nuevas tecnologías y el medio audiovisual contemporáneo.

La historiografía se encuentra ante una nueva oportunidad de renovación mientras se aleje de los vicios despertados ya en el pasado por el fetichismo por la memoria. Ejemplos como *La noche de 12 años* y la lucha por la resignificación del pasado reciente uruguayo, desde la propia sociedad uruguaya, empleando las herramientas propias del siglo XXI, muestran que este tipo de conflictos han alcanzado la dimensión de la pugna por la reconfiguración de la experiencia de las víctimas de los sucesos dramáticos que las identidades nacionales contemporáneas deben superar para dejar atrás esa crisis interna producida por la no aceptación de ese pasado traumático.

Así, igual que la importancia de la mnemohistoria radicó en el peso que el presente le atribuye a un pasado que atraviesa el tiempo en forma de símbolos fósiles devueltos a la vida por aquellos para los que todavía tienen sentido útil, la nosohistoria se presenta como una necesidad del siglo XXI, donde ya no importan si los recuerdos que visualizan las sociedades violentadas por su pasado son falsos, distorsionados o inventados. El término responde al análisis de un presente que supera el pasado fabricándolo, reconfigurando la experiencia de las víctimas de ese ayer traumático que lastra a un hoy amenazado por esa quiebra.

Esa quiebra no es una mera ilusión. Es el mismo fantasma que asoló durante la segunda mitad del siglo XX al colaboracionismo francés, a los restos del fascismo italiano y a la amnesia alemana. También sigue presente en el recuerdo de la Guerra Civil. El presente artículo constituye una aproximación al estudio de la pugna por superar la enfermedad de un ciclo de violencia que tiene su origen en el siglo pasado y frente al que las sociedades se han adaptado haciendo uso de las herramientas propias del nuevo siglo.

Es inevitable; la noche que se cernió sobre José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof; la noche que se cernió sobre todo Uruguay, también cayó sobre otras muchas identidades nacionales que intentan salir del túnel de la Historia sin las manos manchadas de nada vergonzoso. Es el miedo a la noche que sepultó a los vencidos. Y el siglo XXI, temeroso, busca reconfigurar su experiencia para darles la oportunidad que el pasado les negó. Sin duda alguna, este es un objeto de estudio sobre el que se deberá seguir investigando.

Referencias bibliográficas

- Achugar, M. (2020). Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente: entre la denuncia y la reflexión. En Margulis, P. (Ed.), *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 1-23). Madrid: Librería. Recuperado de <https://sujetassujetadas.fic.edu.uy/sites/default/files/2022-06/achugar-2020-documentales-y-transmision-intergenerational-preprint.pdf>
- Albistur, G. (Coord.) (2019). *Dictadura y resistencia. La prensa clandestina y del exilio frente a la propaganda del Estado en la dictadura uruguaya (1973-1984)*. Montevideo: Biblioteca Plural.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Busquets, J.M., y Delbono, A. (2016). La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo. *Revista de la Facultad de Derecho*, (41), pp. 61-102. <https://doi.org/10.22187/rfd201624>
- Caparrós Lera, J. M. (2007). «Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción» *Quaderns de Cine*, 1(1), pp. 25-35. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd892>
- Casa de América. (20 de noviembre de 2018a). *Álvaro Brechner, director de La noche de 12 años* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RrXWyoEEf2s>
- Casa de América. (20 de noviembre de 2018b). *Alfonso Tort y Silvia Pérez Cruz, La noche de los 12 años* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Kn0bDpeOc_k&t=1s
- Casa de América. (22 de noviembre de 2018c). *La noche de 12 años* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZiIv4SUSdLY>
- CheirifWolosky, A. (2014). La teoría y metodología de la historia conceptual en Reinhart Koselleck. *Historiografías*, (7), pp. 85-100. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201472433
- Cruz Rodríguez, E. (2016). «Reinhart Koselleck. Sentido y repetición en la historia». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43(1), pp. 423-427 (en línea). Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/achsc/v43n1/v43n1a17.pdf>
- Demasi, C., y Yaffé, J. (Coords.) (2005). *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*. Montevideo: Trilce.
- Desayunos Informativos. (24 de septiembre de 2018). *Mauricio Rosencof y el estreno de La noche de 12 años* [Videos]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DPuA_B2sDGM
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Koselleck, R. (2004). Historia de los conceptos y conceptos de la historia. *Ayer*, 53(1), pp. 27-45. Recuperado de https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/53-1-ayer53_HistoriaConceptos_Fernandez_Fuentes.pdf
- Mancini, J.G., Forgiarini, N.I. y Velázquez Nanni, P.N. (2021). El silencio como herramienta de tortura durante la dictadura cívico-militar uruguaya 1973-1985. *Congreso Online Ética y Cine*. <https://www.eticaycine.org/La-noche-de-los-12-anos>.
- Martínez V. (Coord.) (2009). *Catálogo de Documentales Uruguayos 1985-2009*. Montevideo: DocMontevideo

- Michellini, F. (1996). El largo camino de la verdad. *Revista IID*, (24), pp.157-172. Recuperado de <https://catalogosiidca.csuca.org/Record/UCR.000597836/Details>
- Navarrete Alonso, R. (2017). Historia, memoria, éxodo. A propósito de Jan Assmann. *Bajo Palabra*, (17), pp. 397 - 412. <https://doi.org/10.15366/bp2017.17.020>
- O'Sullivan, N. (1987). *Terrorismo, ideología y revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Olivares, J. (30 de mayo de 2019). Álvaro Brechner. «Tus influencias son como una gran madre que siempre está ahí» [Entrevista]. *AISGE*. Recuperado de <https://www.aisge.es/alvaro-brechner>
- Peiró Martín, I. (2004). La consagración de la memoria: una mirada panorámica a la historiografía contemporánea. *Ayer*, 53(1), pp. 179-205. <https://www.jstor.org/stable/41325257>
- Rosenstone, R. A (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Varela Petito, G. (2023). *El golpe de Estado más largo*. Barcelona: Planeta.
- Vidal Jiménez, R. (2000). Implicaciones historiográficas de la posmodernidad. La superación fenomenológica de los paradigmas finalísticos de la historia. *Gazeta de Antropología*, 16(5), pp. 1-12 [en línea]. Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G16_05Rafael_Vidal_Jimenez.html
- Yaffé, J. (2012). La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas e investigación e interpretación historiográfica. *Estudios Ibero-Americanos*, 38(1), pp. 13-26. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1346/134623711003.pdf>
- Zubiaur Carreño, F. J. (2005). El Cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización*, (8), pp. 205-219. <https://hdl.handle.net/10171/17676>
- Zurro, J. (2 de septiembre de 2016). Antonio de la Torre: «Mujica no se compraría un chalet de 600.000 euros. Es difícil ser coherente». *El Español*. https://www.elespanol.com/series/cine/20180902/antonio-torre-mujica-no-compraria-dificil-coherente/334716934_0.html

Referencias fílmicas

- Banina, M. (director) (2018). *Opera prima* [Documental]. Monarca Films y Crepitar Estudio.
- Barja, E. y Conti, C. (director). (2015). *Todos somos hijos* [Documental]. Tercer Mundo Films y Hoboken Films.
- Bidegain, M. (directora). (2007). *Secretos de lucha* [Documental]. Smac.
- Brechner, A. (director). (2018). *La noche de 12 años* [Film]. Alcaravan y Haddock Films.
- Buchichio, E. (director). (2014). *Zanahoria*. [Film]. Lavorágine Films y Lagarto Cine.
- Cardozo, D. (director). (2008). *La tortura de los recuerdos* [Film]. Alcaravan y Haddock Films. Liliana Pardo.
- Cerezuela, J. & Guillén, A. (director). (2019). *Presentes*. [Documental]. Labrando Producciones.
- Charlo, J. P. (director). (2000). *Héctor, el tejedor* [Documental]. Memoria y Sociedad.
- Charlo, J. P. & Garay, A. (director). (2008). *El círculo* [Documental]. Morocha Films y Sur Films.

- González Bordas, J. & Moyà, N. (directores) (2009). *Estado de exilio* [Film]. Quindrop Producciones Audiovisuales S.L.
- Grupo Hacedor (productora). (1988). *Los ojos en la nuca* [Documental]. Grupo Hacedor.
- Handler, M. (director). (2008). *Decile a Mario que no vuelva* [Documental]. Doce Gatos SL.
- Iglesias, M. (director). (2016). *Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* [Film]. Paula Monteiro.
- Jacob, M. (director). (1999). *El recurso de la memoria* [Film]. Mario Jacob.
- Konrad, K. (directora). (1988). *Yo era de un lugar que en realidad no existía* [Documental]. Girasolas y Saccofilm Zürich.
- Martínez, V. (directora). (2008). *Historia de militantes. La realidad de la utopía* [Documental]. Melina Sicalos.
- Peralta, A. (director). (2008). *Es esa foto* [Documental]. FMPR.
- Presno, M. (director). (2012). *Chau pelado* [Documental]. Lavorágine Films.
- Rodríguez, G. & Seimanas, N. (director). *Aislados* [Documental]. Buxoproducciones.
- Rodríguez, M. (directora). (2016). *Migas de pan* [Film]. Xamalú Filmes y RCI producciones.
- Russo, R. (director). (2020). *El año de la furia* [Película]. Gonafilm, Aliwood Mediterráneo Producciones S.L., Cimarrón Cine y RTVE.