*Revista Encuentros Uruguayos*
Vol. XIX, n.º 1, enero-junio, 2026, ISSN: 1688-5236

# Entre la hospitalidad y el desencanto: refugiados e inmigrantes en el cine documental uruguayo reciente

## Between Hospitality and Disenchantment: Refugees and Immigrants in Recent Uruguayan Documentary Cinema

## Entre a hospitalidade e o desencanto: refugiados e imigrantes no cinema documentário uruguaio recente

*Federico Pritsch*[1]

*Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay*

*DOI: https://doi.org/10.59842/18.2.*

Recibido: 30/3/2026 | Aceptado: 21/4/2026

1 ORCID: 0000-0002-0604-5037. federico.pritsch@fic.edu.uy

**Resumen:** Este artículo analiza las representaciones de sujetos migrantes y refugiados en tres documentales uruguayos recientes: *El gran viaje al país pequeño*, *La libertad es una palabra grande* y *Un sueño errante*. A partir de un enfoque que articula estudios culturales, teoría del documental y análisis semiopragmático, se examina cómo estas obras construyen discursivamente las experiencias de sus protagonistas y qué imaginarios sociales sobre la migración ponen en juego considerando el abordaje de la prensa incorporado en los propios filmes, así como las sistematizaciones sobre tratamiento mediático desarrolladas por Migramedios, en tanto marco de referencia comparativo.
El análisis se centra en las estrategias narrativas y formales mediante las cuales los films visibilizan las trayectorias de refugiados sirios, ex presos de Guantánamo y migrantes cubanos en Uruguay. El trabajo sostiene que estos documentales reconfiguran los marcos de representación de la migración al tensionar el imaginario nacional de hospitalidad y revelar las contradicciones entre las expectativas de integración y las condiciones socioeconómicas que enfrentan los migrantes en el país.

**Palabras clave:** cine documental, migración, representaciones sociales, subalternidad.

**Abstract:** This article analyzes the representations of migrant and refugee subjects in three recent Uruguayan documentaries: *El gran viaje al país pequeño*, *La libertad es una palabra grande*, and *Un sueño errante*. Drawing on an approach that combines cultural studies, documentary theory, and a semio-pragmatic perspective, the article examines how these works discursively construct the experiences of their protagonists and the social imaginaries of migration they bring into play, considering both the representation of the press incorporated within the films themselves and the systematizations of media discourse developed by Migramedios as a comparative frame of reference.
The analysis focuses on the narrative and formal strategies through which the films make visible the trajectories of Syrian refugees, former Guantánamo detainees, and Cuban migrants in Uruguay. The article argues that these documentaries reconfigure the frameworks of migration representation by challenging the national imaginary of hospitality and revealing the contradictions between expectations of integration and the socioeconomic conditions migrants face in the country.

**Keywords:** documentary film, migration, social representations, subalternity.

**Resumo**
Este artigo analisa as representações de sujeitos migrantes e refugiados em três documentários uruguaios recentes: *El gran viaje al país pequeño*, *La libertad es una palabra grande* e *Un sueño errante*. A partir de uma abordagem que articula estudos culturais, teoria do documentário e análise semio-pragmática, examina-se como essas obras constroem discursivamente as experiências de seus protagonistas e quais imaginários sociais sobre a migração mobilizam, considerando tanto o tratamento da imprensa incorporado nos próprios filmes quanto as sistematizações sobre o discurso midiático desenvolvidas pelo Migramedios, como quadro de referência comparativo.
A análise centra-se nas estratégias narrativas e formais por meio das quais os filmes tornam visíveis as trajetórias de refugiados sírios, ex-presos de Guantánamo e migrantes cubanos no Uruguai. O artigo sustenta que esses documentários reconfiguram os marcos de representação da migração ao tensionar o imaginário nacional de hospitalidade e revelar as contradições entre as expectativas de integração e as condições socioeconômicas enfrentadas pelos migrantes no país.

**Palavras-chave:** cinema documental, migração, representações sociais, subalternidade.

## Introducción

Desde su propia constitución como país, Uruguay ha estado atravesado por la migración. Durante los siglos XIX y XX contó con una llegada importante de inmigrantes europeos, principalmente de España e Italia (Beretta Curi, 2014). Por otra parte, las últimas décadas del siglo XX se han caracterizado por una fuerte tendencia a la emigración, marcada por el exilio durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) y una importante emigración durante la década del noventa, acentuada a partir de la crisis económica de comienzos de los dos mil (Taks, 2006).

En la segunda mitad de la década de 2010 se da un nuevo cambio en la tendencia, a partir de un importante flujo migratorio desde Venezuela, Cuba y República Dominicana (Uriarte, 2020; Bengochea et al., 2023; Migramedios, 2023). Durante ese período, también tuvieron visibilidad algunas políticas estatales dentro del gobierno de José Mujica (2010-2015) en las que se impulsó el reasentamiento de familias sirias refugiadas, así como la llegada de ex presos de la cárcel de Guantánamo.

En este trabajo —enmarcado en mi tesis de doctorado en curso, *Cine documental y subalternidad en Uruguay (2010-2025). Producción, discursos y políticas de la mirada*— propongo un acercamiento a los discursos de tres films documentales recientes que abordan la experiencia migrante y de refugiados de la última década en Uruguay: *El gran viaje al país pequeño* (Mariana Viñoles, 2019), *La libertad es una palabra grande* (Guillermo Rocamora, 2019) y *Un sueño errante* (Sofía Betarte, 2025). Mientras los dos primeros abordan el reasentamiento de familias sirias refugiadas y la acogida a ex presos de la cárcel de Guantánamo, respectivamente, la más reciente se centra en la experiencia migrante de una mujer cubana que trabaja como *delivery* mientras proyecta volver a emigrar, esta vez a EE. UU. Me interesa abordar cómo estas películas dialogan con los imaginarios sociales sobre movilidad humana atravesados por el tratamiento de los medios de comunicación tomando como insumo el trabajo de relevamiento y análisis que ha desarrollado el grupo de investigación Migramedios (Olivera y Uriarte, 2021; Uriarte Bálsamo y Olivera, 2024; Migramedios, 2023).

Una de las hipótesis de investigación de mi tesis es que el cine documental en Uruguay ha acercado miradas de sujetos subalternos a la esfera pública, colocando discursos sociales novedosos respecto al tratamiento del ecosistema mediático nacional. Las características del dispositivo cinematográfico, que permite adentrarse en historias de vida de forma profunda y desde dimensiones afectivas, junto a algunas estrategias narrativas de los documentalistas y la inclusión de los protagonistas en procesos creativos, llevan a la construcción de discursos que refractan tanto la mirada de los cineastas como la de sus protagonistas.

La representación de los sectores subalternos en el cine ha sido objeto de estudios de diferente índole dentro de las teorías cinematográficas y estudios culturales, particularmente considerando

las relaciones de poder y la posibilidad de disputar sentidos políticos en la esfera pública (Comolli, 2002, 2007; Duno-Gottberg, 2008; Rancière, 2009; Didi-Huberman, 2014; Pritsch, 2025, entre otros). Como expresión artística e industria cultural, el cine construye discursos que reproducen o interpelan los imaginarios sociales dominantes, y puede ofrecer nuevas miradas sobre temáticas y sujetos abordados en otros medios de comunicación y prácticas de construcción de sentidos.

La noción de *imaginarios sociales* resulta central para el análisis propuesto, en tanto permite articular la relación entre discursos, representaciones y experiencia social. Como ha desarrollado Cornelius Castoriadis (2007), los imaginarios sociales pueden entenderse como matrices simbólicas que instituyen significaciones compartidas y hacen posible la cohesión de una comunidad; definen lo que es pensable, deseable o legítimo en un determinado contexto histórico. No se limitan a formulaciones teóricas o ideológicas, sino que se expresan en formas narrativas, prácticas cotidianas y expectativas comunes que orientan la vida social (Taylor, 2006). Por lo tanto, no deben ser concebidos como estructuras homogéneas ni estáticas, sino como configuraciones dinámicas que se producen y disputan en múltiples espacios discursivos. En el caso de la migración en Uruguay, estos imaginarios se articulan a través de discursos políticos, coberturas mediáticas y producciones culturales que, en distintos momentos, han tendido a construir una imagen del país como territorio de acogida, integración y excepcionalidad democrática (Uriarte y Montealegre, 2018). Sin embargo, dicha imagen no constituye un consenso pleno ni unívoco, sino un campo de tensiones donde coexisten representaciones divergentes.

Jacques Rancière (2009) propone pensar el arte y el cine a partir de la noción de *reparto de lo sensible*,[2] entendida como el sistema de evidencias que determina qué puede ser visto, dicho y pensado dentro de una comunidad. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas tienen una dimensión política en la medida en que reconfiguran esa distribución de lo visible y lo decible, habilitando la aparición de sujetos y experiencias que antes permanecían invisibilizados o relegados a posiciones subordinadas dentro del orden social. Estas reflexiones dialogan con la tradición de los estudios sobre subalternidad, término elaborado en primer lugar por Antonio Gramsci (1981) y posteriormente desarrollado por autores como Gayatri Chakravorty Spivak (1998) o Ranahit Guha (2002), quienes han problematizado las formas en que determinados grupos sociales quedan históricamente excluidos de los espacios de representación y de producción de discurso. Analizar las representaciones cinematográficas de sujetos migrantes supone entonces atender no solo las imágenes que se construyen sobre ellos, sino también las condiciones en que sus experiencias y voces pueden emerger dentro del dispositivo cinematográfico y circular en el espacio público.

Para Jean-Louis Comolli (2002, 2007), el cine documental constituye un espacio privilegiado para disputar los regímenes de visibilidad dominantes, en tanto el dispositivo cinematográfico

2 El término original —en francés—, *partage du sensible*, puede traducirse tanto como 'reparto' o como 'distribución', incluyendo el doble sentido de *compartir* y a la vez *partir* o *dividir*.

puede revelar aquello que el orden social tiende a ocultar o simplificar. El documental no se limita a registrar lo real, sino que construye una relación ética y política con los sujetos filmados, en la que la puesta en escena, la duración de los planos y las condiciones de encuentro entre cámara y protagonistas inciden en la posibilidad de que emerjan voces y experiencias habitualmente marginalizadas. Sobre las particularidades del cine documental para pensar la representación, Carl Plantinga (2014) propone entender el discurso cinematográfico como la organización intencionada de los materiales fílmicos —sonidos e imágenes— mediante la cual una película proyecta un determinado modelo del mundo. Sostiene que el discurso fílmico opera a través de distintos procedimientos: selecciona información sobre el mundo representado, la ordena narrativamente, enfatiza ciertos aspectos por sobre otros y adopta un punto de vista o *voz* respecto a aquello que muestra (Plantinga, 2014, pp. 124-125). De este modo, el análisis del discurso documental implica examinar cómo estas operaciones configuran una interpretación particular de la realidad.

A diferencia de la ficción, donde los personajes son construcciones imaginadas, el documental trabaja con personas que existen en el mundo histórico, lo que introduce una dimensión ética específica en la práctica de representación. Como señala Plantinga (2008), aunque el documental establece una relación referencial con el mundo real, ello no implica que las representaciones sean transparentes o neutrales. El autor propone el término *caracterización* para referirse al proceso mediante el cual las personas son retratadas a partir del dispositivo cinematográfico, y subraya que toda representación implica una construcción discursiva. En esta línea, Michael Chanan (2003) destaca que el cine documental posee un potencial significativo para visibilizar las condiciones de vida de sectores subalternos e incluso para amplificar sus voces en el espacio público, aunque ello depende de la posición que adopta el realizador frente a los sujetos filmados. El documental no solo revela aspectos del mundo histórico, sino también la subjetividad del cineasta, ya que toda obra expresa una determinada perspectiva ética, política e ideológica sobre la realidad que representa (Nichols, 2013, p. 119).

En este trabajo, las tres películas son analizadas a partir del enfoque semiopragmático desarrollado por Roger Odin (1983, 1994), que plantea que el sentido de una obra audiovisual no se encuentra únicamente en el texto fílmico en sí mismo, sino en la interacción entre el dispositivo cinematográfico, los modos de lectura que habilita y los contextos institucionales y sociales en los que circula. Odin propone pensar el análisis del cine a partir de distintos *modos de lectura* que orientan la relación del espectador con la obra (entre ellos, el *modo documental*) y que permiten comprender cómo un film construye determinados efectos de realidad y posicionamientos frente al mundo representado. El enfoque semiopragmático resulta especialmente útil para examinar cómo los documentales organizan en el discurso las experiencias de sujetos migrantes y refugiados, qué tipo de punto de vista construyen sobre esas trayectorias y de qué manera esos discursos dialogan o tensionan los imaginarios sociales dominantes sobre la migración en Uruguay. Más

que buscar una supuesta transparencia de lo real, este enfoque permite analizar cómo las películas elaboran determinadas configuraciones de sentido que intervienen en la esfera pública al proponer modos específicos de ver, comprender y sentir la experiencia migrante.

El análisis de los documentales se orienta a identificar cómo estas obras dialogan con los imaginarios sociales sobre migrantes y refugiados ya sea retomando, cuestionando o desplazando las narrativas predominantes. Interesa observar de qué modo el cine documental, a través de sus estrategias formales y narrativas, interviene en la configuración de lo visible y lo decible sobre la experiencia migrante y contribuye a complejizar o fracturar las representaciones dominantes que circulan en la esfera pública.

Los estudios del grupo de investigación Migramedios (2023), basados en el relevamiento sistemático de la cobertura de prensa sobre movilidad humana en Uruguay, permiten caracterizar algunos rasgos de los discursos mediáticos dominantes. Estos trabajos muestran que la migración suele ser abordada a partir de acontecimientos puntuales, con escasa contextualización y mediante marcos interpretativos relativamente homogéneos entre los distintos medios. Asimismo, el análisis de titulares y estrategias discursivas evidencia la construcción de marcos cognitivos que orientan la percepción pública del fenómeno migratorio y refuerza representaciones simplificadas o estereotipadas. En este sentido, los medios no solo informan sobre la migración, sino que contribuyen activamente a la producción de imaginarios sociales en torno a ella (Olivera y Uriarte, 2021; Uriarte Bálsamo y Olivera, 2024).

El análisis de los discursos documentales se articula entonces con un corpus secundario proveniente de dichos trabajos: en lugar de relevar y analizar directamente piezas periodísticas, se opta por retomar los resultados ya sistematizados por estas investigaciones, que permiten identificar regularidades discursivas, estrategias argumentativas y marcos interpretativos predominantes en la prensa. Por otra parte, se analiza el enfoque de la prensa presente en los propios documentales, en particular en *El gran viaje al país pequeño* y *La libertad es una palabra grande*, en donde los discursos de la prensa y actores políticos aparecen como parte de ambas películas y generan contrapuntos con la experiencia de sus protagonistas. Este enfoque habilita a construir una caracterización fundada de las narrativas mediáticas hegemónicas, que operan como horizonte de sentido frente al cual los documentales analizados pueden ser leídos en términos de continuidad, desplazamiento o tensión.

## El gesto humanitario y sus tensiones: los refugiados sirios del gobierno de Mujica

El programa de reasentamiento de familias sirias en Uruguay fue impulsado en 2014, durante el último año de presidencia de José Mujica, en el marco del conflicto armado y crisis humanitaria

atravesada por el país de Medio Oriente. En octubre de ese año se concretó la llegada de cinco familias —que sumaban 42 integrantes en total— que estaban viviendo en campamentos de refugiados en Líbano. El programa incluyó un acompañamiento por parte del Estado con el objetivo de favorecer el proceso de integración, junto a un apoyo económico y subsidio de alquiler durante dos años. Se preveía una segunda etapa de acogida de familias para el siguiente año, que finalmente fue cancelada (Uriarte y Montealegre, 2018).

*El gran viaje al país pequeño* (Viñoles, 2019) se centra en una de esas familias, la de Sanaa, Ibrahim y sus dos hijos (que serían tres a los pocos meses de llegar a Uruguay). El documental comienza en el Líbano, cuando la directora, Mariana Viñoles, conversa con la familia protagonista —con la mediación de una traductora— mientras opera la cámara. La pareja relata los problemas que sufren actualmente en el Líbano, el maltrato por su procedencia y las dificultades de acceso a trabajo.[3]

*Imagen 1. Mariana conversa desde la cámara con Sanaa e Ibrahim junto a sus dos hijos en su primer encuentro en Líbano*



Fuente: fotograma de *El gran viaje al país pequeño* (Viñoles, 2019)

La película acompaña a la familia en su viaje desde Líbano a Uruguay. Conocemos las expectativas y miedos que les genera esta mudanza. Vemos su llegada al Aeropuerto Internacional de Carrasco, en la que son recibidos —junto a las demás familias— por el presidente Mujica, ante la

3 Esta filmación coincidió con una misión diplomática de un equipo de Cancillería que viajó a entrevistar a las potenciales familias que serían reasentadas en Uruguay.

cobertura de numerosos medios de prensa. Vemos sus primeros días en el país, atravesados por el estudio del español como primera barrera fundamental en el comienzo de esta nueva etapa y la posibilidad de integrarse a la sociedad.

Pero el filme da un giro cuando Viñoles se vuelve a contactar con la familia unos meses después: la ilusión inicial da lugar a las adversidades respecto a la adaptación de la vida en Uruguay y la decepción de que muchas cosas no resultaron como se proyectaban cuando tomaron la decisión de mudarse a nuestro país. De pronto, el tono optimista y humanitario que parecía ofrecer el programa de reasentamientos choca ante las dificultades de integración cultural y económica que sufren las familias sirias.

Viñoles visita una familia asentada en un predio rural, y el padre de familia se muestra sumamente ofuscado por las limitaciones que le impone la regulación que hay en Uruguay respecto a la cría de ganado y los impuestos que rigen las actividades económicas.

> ¿Cómo puedo vivir en este país? ¡Me cago en este país! […] Ahora no quiero ni trabajar. Quiero ir la semana que viene a la casa de Mujica y decirle «tú me trajiste acá, tú me sacas». Quiero volver a Siria. […] Hablaron mucho. Nos hicieron creer que Uruguay era el paraíso. Y al final era una basura. ¡Uruguay es basura! […] Mujica dijo que nos trajo del infierno al paraíso. El infierno es aquí, no allá (Viñoles, 2019, 00:27:00-00:29:30).

Un año después de su llegada a Uruguay, las familias sirias se manifiestan en la Plaza Independencia, frente a la Torre Ejecutiva (sede de Presidencia). La prensa hace una cobertura de este episodio y dialoga a través de un intérprete, quien transmite el malestar que esta comunidad quiere hacer visible. Las familias plantean que el país es muy caro y no pueden vivir con la cantidad de hijos que tienen. Una periodista interviene y pregunta:

> Viendo la situación que están viviendo otros sirios en el mundo, que se están ahogando en el Mediterráneo, que están sufriendo las penas de un éxodo importante hacia Europa, ¿piensan que el mundo se puede interesar por lo que está pasando aquí? (Viñoles, 2019, 00:29:57-00:31:08).

Las familias plantean —a través del intérprete— que habían entendido que el acceso a la vivienda que gestionó el gobierno sería permanente; sin embargo, finaliza a los dos años. Afirman que de concretarse ese plazo su futuro será terminar en la calle, ya que no logran insertarse ni obtener ingresos que permitan sustentar a sus numerosas familias. Uno de ellos señala que no entiende cómo teniendo en Uruguay gente durmiendo en la calle pensaron que sería una buena idea traerlos como refugiados. Esta reflexión golpea en el centro de este cruce de miradas: Uruguay tiene problemas estructurales que no ha logrado resolver e impulsa un programa para recibir refugiados que necesitan otro tipo de apoyo, complejizado además por las barreras culturales que dificultan aún más el proceso de adaptación.

*Imagen 2. Los medios de prensa dialogan con las familias sirias a través de su intérprete mientras acampan frente a la Torre Ejecutiva como acción de protesta*




Fuente: fotograma de *El gran viaje al país pequeño* (Viñoles, 2019)

La actitud de la prensa en esta escena es de asombro ante el planteo, de cierto ninguneo o, por lo menos, falta de empatía. Sobrevuela de cierta forma una mirada sobre los reclamos de las familias como pretenciosos. Hay una suerte de herida al ego nacionalista de Uruguay como país en tiempos de prosperidad y a su identidad solidaria que termina decantando en la negación de la problemática real que viven estas personas y de lo difícil que es sobrevivir en Uruguay sin una red de contención y un trabajo estable, más allá de la ausencia de guerras.

Este posicionamiento de la prensa retratada en el documental está en línea con el análisis que Pilar Uriarte y Natalia Montealegre (2018) han hecho sobre el tratamiento de los medios en la etapa inicial de la llegada de las familias sirias, que caracterizan como muy vinculada a la idea del Uruguay como país solidario y de puertas abiertas (p. 108). Para las autoras, la intensa cobertura mediática inicial fue seguida de un «profundo silencio» que solamente fue interrumpido por noticias vinculadas a acusaciones de violencia familiar o problemas de asistencia a los centros educativos (Uriarte y Montealegre, 2018, p. 107). El programa de reasentamiento volvería a colocarse fuertemente en la agenda de los medios a partir de la polémica que suscitó el uso de velos por parte de adolescentes que asistían al liceo, pero en particular tras el episodio de protesta de las familias sirias frente al edificio de Presidencia.

> El debate se reabrió, esta vez signado por la incomprensión de las motivaciones que podrían llegar a impulsar a esas familias a retornar al «inferno»

> y las nuevas acusaciones, ahora de ingratitud hacia los uruguayos. No solo por haberlos rescatado de allí, sino por lo ofrecido, que al final de cuentas, superaba los montos de ayuda social para sus propios ciudadanos (Uriarte y Montealegre, 2018, p. 109)

Mauricio Nihil Olivera y Pilar Uriarte (2021) analizan los discursos sobre refugio y asilo en la prensa escrita uruguaya entre 2014 y 2018 centrándose en editoriales y cartas de lectores. Identifican cómo estos géneros periodísticos operan en la construcción de marcos interpretativos sobre la migración, en un contexto marcado por el arribo de familias sirias y exdetenidos de Guantánamo. El estudio muestra que los discursos mediáticos tienden a representar la migración como un fenómeno conflictivo, asociado a problemas de gestión estatal, riesgos culturales o cargas económicas. Los medios construyen narrativas que deslegitiman las políticas migratorias del gobierno y refuerzan imaginarios sociales preexistentes.

Los reclamos de las familias sirias representan de alguna manera un golpe al orgullo identitario nacional, que es puesto de manifiesto por la propia Viñoles en el documental: tras acompañar a Sanaa a una feria vecinal de venta de frutas y verduras, reflexiona —en *off*— sobre el desfasaje entre el Uruguay proyectado en nuestro imaginario colectivo y el Uruguay real.

> Es cierto que esa imagen del país que le presentaron a las familias en la Embajada estaba cargada de esa utopía que nos caracteriza a los uruguayos, al sentir que vivimos en el mejor país del mundo. El gesto humanitario de traer a las familias sirias también fue motivado por la ilusión de ser el país que deseamos ser, pero que no siempre nos sale (Viñoles, 2019, 00:36:15-00:36:40).

La protesta de las familias sirias produce una fractura en el relato humanitario que había acompañado su llegada al país. Sin embargo, el documental continúa tras este episodio su acercamiento a la familia de Sanaa e Ibrahim a lo largo de los siguientes años, y los acontecimientos que desarrolla el relato complejizan esa polarización entre la utopía y el desencanto. Vemos escenas en las que conviven las nuevas oportunidades que obtienen en Uruguay con la nostalgia y el desarraigo por haber sido expulsados de su país. Mientras Ibrahim pinta su apartamento, se da una conversación con la directora sobre la canción —en árabe— que suena en la radio, que habla de Siria y la belleza del agua de su mar. Esto dispara un intercambio sobre su experiencia en las playas de Montevideo, que termina con pizcas de humor tras la crítica hacia el color marrón característico del Río de la Plata.

Un elemento a destacar del tratamiento documental es el vínculo afectivo que sostiene Viñoles con sus protagonistas a lo largo de la película. Siempre detrás de la cámara, en todo momento la directora está presente y en diálogo con los sujetos que filma. La apuesta a filmar durante largos períodos sostenidos en el tiempo también permite una mirada sobre los procesos a mediano y largo plazo de estas familias, además de consolidar la confianza. A medida que transcurren los meses y los años, los protagonistas empiezan a dominar el idioma y el intercambio

se vuelve aún más fluido. Hay una apuesta a un esquema de producción básico: Viñoles trabaja como realizadora solitaria en las escenas, encargada de dirigir, fotografiar y registrar el sonido.

> Yo filmo sola: mi equipo de rodaje soy yo y eso me ubica en un lugar del que es difícil salirme porque tengo que tener todo controlado. Tengo que estar atenta a lo afectivo, a lo vincular y filmar la película (Viñoles como se cita en Cisnero, 2020).

Ese contexto de producción, sumado a su actitud empática y sensible, permite un clima de intimidad que se trasluce en momentos emotivos, donde se entrecruzan la nostalgia por su país de origen, la incertidumbre de su futuro en Uruguay y las pequeñas conquistas que parecen ir rearmando su proyecto de vida a pesar de las barreras.

> Mi interés en esta película no pasaba solo por la situación puntual de la llegada [a Uruguay]: me importaba mucho filmar en el tiempo. Y filmé cuatro años. Quería terminar hablando en español con ellos, y es lo que ocurrió. Si vos dedicás el tiempo para dejar registrado un trozo de vida de una persona, tenés una historia, porque a todos nos ocurren cosas. Lo que importa es el tiempo, la escucha y la observación (Viñoles como se cita en Castro Lazaroff y Amieva, 2020).

*Imagen 3. Viñoles —desde la cámara— conversa con Ibrahim mientras él pinta su apartamento*



Fuente: fotograma de *El gran viaje al país pequeño* (Viñoles, 2019)

De forma progresiva, la desazón presentada en la secuencia de protesta frente a Torre Ejecutiva empieza a mostrar otros colores. Ibrahim admite que no siente tantas barreras por las diferencias culturales con Uruguay, pero sí las dificultades económicas de trabajar y que el dinero no alcance. De regreso al predio rural donde vive el patriarca otrora furioso con la situación —Abu—, ahora le da la bienvenida a la directora vistiendo una gorra de lana de Peñarol,

notablemente de mejor humor. Cuenta que ya tiene 45 ovejas y que corta leña para vender, aunque como hay mucha oferta no logra vender demasiada.

El documental también muestra cambios que las protagonistas identifican como positivos. Las dos hijas mayores de Abu —Nadia y Fátima— deciden mudarse a la ciudad a pesar de la resistencia de su padre. Quieren estudiar, trabajar e independizarse. Sanaa, por su parte, conversa con Viñoles sobre cómo han cambiado las cosas desde su llegada a Uruguay y cómo ha cambiado ella. Cuenta que antes se preocupaba solo por la comida y la casa y ahora siente que amplió su horizonte: «Hay muchas cosas que yo no las pude hacer allá. Yo tengo 23 años. Hay muchas cosas, por ejemplo, yo estudiar no podía. No terminé. Allá las mujeres somos libres, pero no como acá» (Viñoles, 2019, 01:36:20-01:37:20).

Cuenta que días atrás hizo una videollamada con su madre y su tía, y la primera se sorprendió cuando vio que estaba en la calle sola con sus hijos. Esa escena continúa con la llegada de Ibrahim, que vuelve de trabajar y se suma a la conversación con la directora. Cuando esta le pregunta por el trabajo, Ibrahim contesta «llevandolá, como dicen los uruguayos» (Viñoles, 2019). La pareja, sentada en el sillón, hace una videollamada con el hermano de Ibrahim, desde Siria. Sanaa muestra su mechón de pelo dorado muy orgullosa. La conversación fluye muy animada hasta que se corta repentinamente. Ibrahim aclara a Viñoles que están sin luz en su país, que solo tienen dos horas por día. El ánimo cambia y los dos se quedan mandando mensajes por celular. A continuación, la escena corta a negro y emerge la siguiente placa:

> Unos días después de esta llamada, el hermano de Ibrahim, Omar Almohammad, perdió su vida en un atentado en Siria. Esta película se la dedicamos a él, y en su nombre, a todas las personas que han perdido su lugar en el mundo por causa de la guerra (Viñoles, 2019).

*Imagen 4. Sanaa e Ibrahim hacen una videollamada con familiares en Siria hasta que se corta repentinamente*



Fuente: fotogramas de *El gran viaje al país pequeño* (Viñoles, 2019)

La placa nos golpea en la frente y recuerda que más allá de la añoranza de su país, la situación en Siria es brutal. El entusiasmo creciente de la pareja por su adaptación a la vida en

Uruguay contrasta con la vida que llevan sus familiares y amigos que se han quedado en Siria. La aproximación del documental a la pareja a lo largo de más de tres años permite dar cuenta de procesos de adaptación y nos acerca a la intimidad de su experiencia como refugiados, lo que aporta un nivel más complejo y sensible respecto al abordaje mediático recuperado de los análisis de Migramedios. El discurso del filme propone un arco que nos lleva de la ilusión por un nuevo comienzo a las dificultades, decepciones y preocupaciones por su futuro en Uruguay, y luego a la progresiva adaptación, con el sabor agridulce de empezar a construir su vida al tiempo que sufren el desarraigo de sus tierras y afectos que quedaron en un territorio atravesado por la guerra. Viñoles construye un vínculo afectivo y cómplice con sus protagonistas, que aporta una mirada sensible y compleja alrededor de una experiencia atravesada por una política pública y su mediatización.

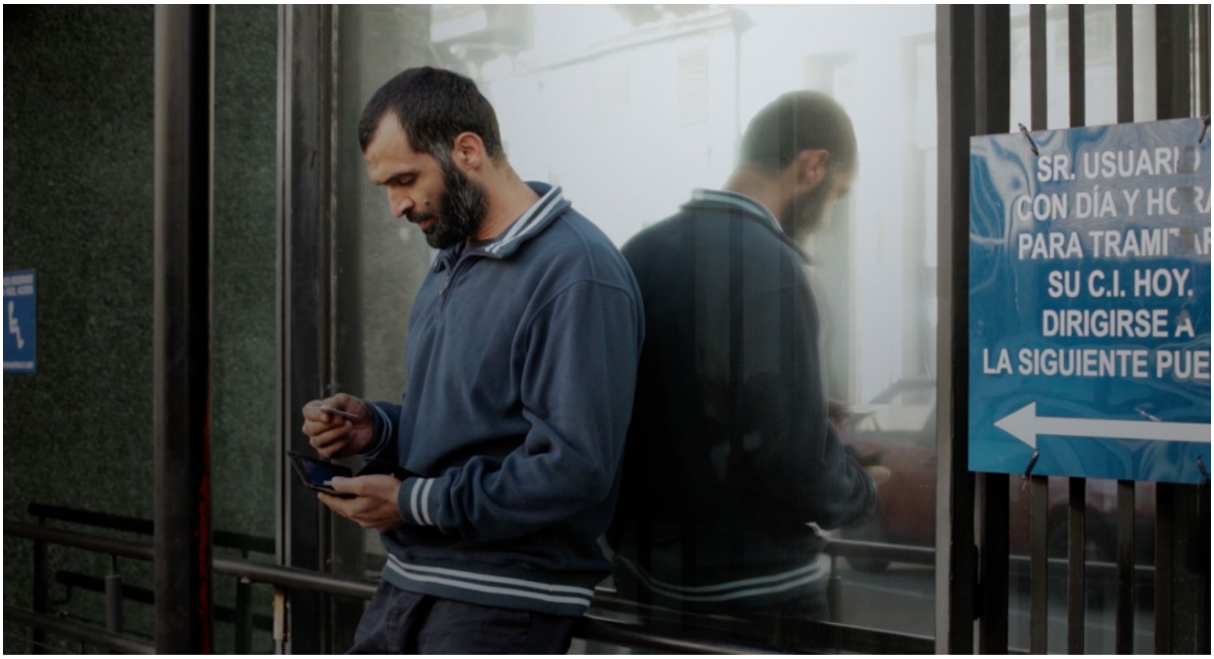
## La libertad después de Guantánamo: vulnerabilidad y burocracia

En *La libertad es una palabra grande* (2019), Guillermo Rocamora filma la llegada y adaptación a Uruguay de Mohamed tras ser liberado de la cárcel de máxima seguridad de Guantánamo a partir de un acuerdo entre el gobierno uruguayo y el estadounidense, presididos en aquel entonces por José Mujica y Barack Obama, respectivamente. En ese contexto, a fines de 2014 llegaron a Uruguay seis refugiados que habían estado presos durante más de una década en ese centro, inaugurado por George W. Bush tras los atentados del 11 de setiembre de 2001.

A diferencia de *El gran viaje al país pequeño*, en la que Viñoles comenzó a filmar a la familia protagonista antes del viaje a Uruguay, esta película comienza con Mohammed ya en nuestro país. La secuencia inicial nos acerca al protagonista con planos suyos cerrados y contemplativos, mientras se alternan las placas de presentación con planos de un escáner junto a su documentación, y escuchamos —en *off*— fragmentos de notas periodísticas y comentarios de Mujica que contextualizan el marco de llegada de los presos de Guantánamo a Uruguay, mezclados con música y efectos sonoros que le aportan un tono de tensión.

Hay una diferencia notoria en el tratamiento documental respecto al anterior filme analizado: en este caso se apuesta por planos fijos y un registro observacional, sin ningún tipo de interacción visible entre director y protagonista. Pero el foco temático que plantea la narración cuenta con algunas similitudes, por ejemplo, establecer un punto de vista que surge de la experiencia vivida por el protagonista, sostenida en el tiempo, y las adversidades que enfrenta en su nueva etapa de vida como refugiado, las limitaciones de la ayuda estatal para poder proyectarse, las barreras culturales y la burocracia como espacio que oprime.

*Imagen 5. Mohamed mira su nuevo documento de identidad uruguayo*




Fuente: fotograma de *La libertad es una palabra grande* (Rocamora, 2019)

Mohamed se casa con una mujer uruguaya a los meses de haber llegado, con la que esperan un hijo. Vemos cómo intentan gestionar con la mutualista para que en el momento del parto sea atendida por una mujer, lo cual resulta de relevancia para su religión, pero estos pedidos son incomprendidos o minimizados por las instituciones. Le informan que no le pueden asegurar que se cumpla su solicitud, a menos que pague específicamente. Ella denuncia discriminación. Esto nos muestra una sociedad que no parece ni acostumbrada ni muy predispuesta a adaptarse a la inclusión a partir de particularidades religiosas o culturales.

Otro elemento a destacar en el tratamiento del documental es la construcción de contrapuntos entre el discurso de la prensa y jerarcas políticos insertado a través de fragmentos en *off* y la experiencia de vulnerabilidad del refugiado. En una de las escenas, se monta un primer plano de Mohamed mirando contemplativo con rostro serio por la ventana de un ómnibus, con música dramática de fondo, mientras escuchamos en *off* frases de algún periodista opinando seguidas de las palabras del propio presidente Mujica, que defiende la actitud solidaria de Uruguay al acoger a ex presos de Guantánamo. Sobre ese audio vemos a Mohamed bostezar, cansado y abatido. La trascendencia y tono luminoso que el discurso de Mujica construye sobre la política del gobierno contrasta con la fragilidad de la existencia de Mohamed transitando su vida en Uruguay.

*Imagen 6. Mohamed viaja en ómnibus mientras escuchamos en* off *fragmentos de opiniones de periodistas y del presidente Mujica en torno a la política de acogida a ex presos de Guantánamo*



Fuente: fotograma de *La libertad es una palabra grande* (Rocamora, 2019)

Tras meses intentando sin éxito conseguir empleo, Mohamed busca alternativas en Rivera, donde se contacta con la comunidad árabe, que no le da demasiadas esperanzas sobre la situación económica del país.

> Hazme caso: olvídalo. Este país, la verdad… Hace poco que llegué. Te recomiendo sinceramente, aunque no sé cuál es tu situación… Uno siempre depende de la voluntad de Dios, pero te esperan muchas dificultades. De verdad te sugiero que te vayas a EE. UU., o que te devuelvas a tu país, te conviene (Rocamora, 2019, 00:27:30-00:28:06).

Hay en este aspecto un tema que se repite respecto a la adaptación al Uruguay de las familias sirias de *El gran viaje al país pequeño*: las dificultades económicas por el alto costo de vida, el desempleo o el subempleo con salarios que no alcanzan para cubrir los gastos básicos, y los apoyos estatales que resultan insuficientes para su integración en condición de refugiados.

Nuevamente se acude al recurso de los fragmentos de prensa en *off* sobre plano cerrado con gesto introspectivo de Mohamed: escuchamos a periodistas que dan cuenta de que es necesario que haya un puente para hacer efectiva la inclusión de los presos refugiados, y luego a Mujica, que pareciera querer quitarle relevancia al asunto:

> Déjenlos vivir. Que hagan un poco de tierra, que aprendan el idioma, y después decidan su destino. Si quieren trabajar acá, que trabajen acá, que tengan hijos, que sean laburantes, y que, si se quieren ir, que se vayan. […] Nosotros

> dimos un gesto humanitario y abierto. Pero no podemos dar lo que no le estamos dando a los uruguayos.

Mientras que *El gran viaje al país pequeño* mostraba a la prensa en acción mientras las familias protestaban en reclamo de mejores condiciones, en *La libertad es una palabra grande* la prensa se hace presente a través del recurso repetido en diferentes momentos de incluir fragmentos de informes periodísticos y entrevistas al presidente, generalmente sobre imágenes del protagonista callado y contemplativo.

*Imagen 7. Las rejas del ascensor de la oficina estatal como metáfora de la prisión simbólica en la que se encuentra Mohamed en su vida en Uruguay*



Fuente: fotograma de *La libertad es una palabra grande* (Rocamora, 2019).

Las rejas del ascensor que llevan a la oficina a la que asiste Mohamed en repetidas ocasiones a lo largo de la película cobran el simbolismo de encontrarse privado de su libertad desde otras formas: la de la imposibilidad de desarrollar su vida en Uruguay, la cual le fue impuesta como única alternativa para salir de Guantánamo. Mohamed está muy molesto con la falta de respuestas que obtiene para cada pedido o reclamo que hace. Aunque mantiene en todo momento la calma y una actitud serena, su gestualidad da cuenta de un enojo contenido. Expresa que no ha recibido las ayudas prometidas, que fue llevado a Uruguay sin más opciones, con la promesa de poder llevar adelante una vida normal. Sin embargo, afirma que por momentos siente que tenía más calma en la cárcel, donde al menos tenía la comida y la ropa aseguradas. Ante sus reclamos, el funcionario de la oficina deja en claro su postura: «Tú eres muy de pedir, estuviste siempre muy recto, muy correcto, pero siempre está presente la queja, el pedir, el estar enojado. Pero no es bueno» (Rocamora, 2019). Se repite en el discurso una forma similar a *El gran viaje al país*

*pequeño*: de la ilusión del gesto humanitario a la decepción por las adversidades, el reclamo de mejores condiciones y la reacción (en el primer caso de la prensa; en este caso de la oficina estatal) contra la «queja», considerada desmedida.

*Imagen 8. La oficina estatal de apoyo a los ex presos de Guantánamo en Uruguay se construye con el recurso del fuera de campo de sus funcionarios, ante la presencia de Mohamed que no suele recibir las respuestas que busca a sus reclamos*



Fuente: fotograma de *La libertad es una palabra grande* (Rocamora, 2019).

La reiteración visual de las rejas del ascensor funciona como una metáfora del pasaje de una prisión física a una forma más difusa de confinamiento social. Aunque Mohamed ha sido liberado de Guantánamo, su experiencia en Uruguay aparece atravesada por nuevas formas de restricción vinculadas a la precariedad económica, la dependencia institucional y las barreras culturales. Por otra parte, las escenas filmadas en la oficina estatal encargada de apoyar a los expresos, nos muestran siempre a Mohamed en cuadro, pero a los funcionarios fuera de campo. Según ha declarado el director del filme, Guillermo Rocamora, en un principio este recurso respondió a las condiciones que la ONG que gestionaba ese apoyo a nivel de la política pública puso: que ningún funcionario podía aparecer. Pero luego se entendió que ese posible límite ofrecía una oportunidad para el tratamiento, que derivó en una forma de mostrar al Estado sin rostro (LAC FIC UDELAR, 2024).

## Migración errante: precariedad y movilidad global

Si los dos primeros documentales abordan políticas de reasentamiento impulsadas por el Estado uruguayo, el tercero desplaza la mirada hacia formas contemporáneas de migración laboral que exceden ese marco institucional. *El gran viaje al país pequeño* y *La libertad es una palabra grande*

coincidieron en su año de estreno[4] y en abordar la experiencia de refugiados sirios y ex presos de Guantánamo. Pero recién en 2025 se estrenaría un documental que aborda la migración como temática más allá del foco particular de los dos filmes recién mencionados. Se trata de *Un sueño errante* (Betarte, 2025). Su protagonista, Yoaris, migró desde Cuba a Uruguay, donde trabaja como *delivery* de una plataforma de reparto de comidas mientras gestiona la llegada de su hija preadolescente, a la que no ve desde hace tres años.

La película aborda —a través de la experiencia de Yoaris— la peripecia de las personas migrantes que llegan a Uruguay en busca de mejores condiciones de vida. Como presentamos antes, los datos muestran que en la segunda mitad de la década de 2010 se dio una fuerte inmigración desde el Caribe (República Dominicana y Cuba) y el norte de Sudamérica (Venezuela, y en menor medida Colombia y Perú). El trabajo en las plataformas de *delivery* es una actividad frecuente entre la población migrante, y en mayor medida es realizada por varones. En ese sentido, Yoaris representa una peculiaridad como mujer en ese rubro, lo cual va en línea con su retrato como mujer fuerte, líder de su familia, emprendedora.

*Imagen 9. Yoaris con su moto mientras entrega pedidos como* delivery




Fuente: fotograma de *Un sueño errante* (Betarte, 2025)

4 A nivel de festivales, aunque no coincidieron con el año en que se estrenaron en Uruguay. *La libertad es una palabra grande* se estrenó en agosto de 2019, mientras que *El gran viaje al país pequeño* fue un caso bastante peculiar: se preestrenó el 12 de marzo de 2020, pero su estreno —previsto para el 19 de ese mes— quedó suspendido debido a las medidas sanitarias decretadas por Presidencia en el contexto de la pandemia de covid-19. Se terminó estrenando a fines de agosto en la Sala B del Sodre y a principios de setiembre en Cinemateca, con cupos limitados por las restricciones impuestas por las medidas sanitarias en el contexto de reapertura de los espectáculos públicos ese año. Fue el primer filme uruguayo estrenado en ese marco (Desayunos Informales, 2020).

El documental se inscribe en este nuevo escenario migratorio caracterizado por flujos laborales regionales y por la expansión de formas de trabajo precarizado vinculadas a plataformas digitales. La protagonista condensa múltiples dimensiones de vulnerabilidad, marcada por su condición migrante, de trabajadora informal y precarizada, y como mujer jefa de hogar, subalternidades que se entrecruzan en su experiencia cotidiana.

El modo documental (Nichols, 1997, 2013) es predominantemente observacional, aunque tiene momentos en los que se hace visible la interacción de la protagonista con la directora, que no llega a tener el peso que tiene en *El gran viaje al país pequeño*, pero tampoco su invisibilidad como en *La libertad es una palabra grande*.

Una vez cumplido el objetivo de que llegara su hija, la protagonista enfrenta las peripecias de la precarización laboral: varios accidentes, muchas horas de trabajo (que llevan a mayor riesgo de accidentes, además de poco tiempo para acompañar a su hija en una etapa importante). En esa situación es que considera migrar a EE. UU. Vemos a Yoaris en diferentes ocasiones mirando videos sobre migrantes que cruzan la frontera, y otros en los que no lo logran. También la vemos hablar con amigas y familiares que pasaron por la experiencia, estudiar bien las estrategias y cuidados que tal emprendimiento implica. El documental muestra a una Yoaris siempre activa y pensando en sus proyectos a futuro, gestionando lo cotidiano y el destino de la familia. Esta actitud contrasta con el retrato de su pareja, construido en muchos momentos a partir de la ausencia, o con contrapuntos visuales donde vemos sus pies acostados en una cama, mientras Yoaris resuelve cuestiones del hogar.

*Imagen 10. El recurso del fundido encadenado entre las calles que transita Yoaris en Montevideo con imágenes y sonidos selváticos nos acerca de forma onírica a la dimensión del deseo de la protagonista*



Fuentes: fotogramas de *Un sueño errante* (Betarte, 2025)

En varios momentos, a partir de la decisión de Yoaris de concretar su emigración a EE. UU., aparecen escenas de transición en tono onírico: se funden imágenes de las calles transitadas por la protagonista en su moto con imágenes y sonidos selváticos que invocan la futura travesía que deberá afrontar. Este recurso nos propone un acercamiento a la dimensión del deseo de la

protagonista, al unir su trajinar cotidiano en moto por las calles hostiles de Montevideo con su proyección de encontrar nuevas posibilidades en EE. UU. La película culmina con la llegada al aeropuerto para partir rumbo a EE. UU. tras vender todas sus pertenencias y hacer las gestiones pertinentes con los coyotes que les guiarán entre fronteras con altos riesgos.

A nivel de los discursos que propone el documental, por un lado, se repite respecto a las dos películas ya analizadas en este trabajo una mirada desencantada del Uruguay: una disociación entre la imagen del país proyectado y el real. Las oportunidades de mejor calidad de vida buscada por Yoaris no aparecen en este país, y debe recurrir a volver a migrar. Como ha señalado Federico Medina (2025) en su crítica publicada en *La Diaria*, «la película devuelve una imagen de una Montevideo ajena a las postales turísticas y a otros retazos de nostalgia chauvinista que, enfrentados a este espejo de pantalla, quedan muy mal parados».

## Conclusiones. Reconfiguraciones de lo visible en torno a la migración

El análisis de *El gran viaje al país pequeño*, *La libertad es una palabra grande* y *Un sueño errante* da cuenta de cómo el cine documental uruguayo reciente interviene en la construcción pública de sentidos en torno a la migración y refugio en nuestro país. Si bien las tres películas abordan experiencias distintas —refugiados sirios, ex presos de Guantánamo y migración laboral latinoamericana—, en conjunto configuran un campo discursivo que tensiona la imagen de Uruguay como país solidario y de oportunidades: así, revelan las contradicciones entre ese imaginario y las condiciones materiales que atraviesan las trayectorias de los migrantes.

Según un estudio sobre la cobertura de los medios de prensa en torno a movilidad humana entre 2014 y 2020 (Migramedios, 2020), la temática suele ser abordada a partir de acontecimientos puntuales más que a través de investigaciones de mayor profundidad, se observa falta de contextualización y simplificaciones, con discursos bastante homogéneos entre los diferentes medios. Por otra parte, concluyen que el tratamiento de la prensa sobre los migrantes suele centrarse o bien en un registro paternalista a través de historias de vida de superación, o bien centrados en conflictos. Estos dos polos, según analizan, hace que las personas migrantes

> no son protagonistas de la normalidad, teniendo en cuenta que la normalidad no es noticia en los medios. Tanto cuando «funcionan bien» *como cuando son centro de conflictos, el lugar de los inmigrantes en las noticias refiere a distorsiones con la normalidad* (Migramedios, 2020).

En torno a ese estudio, Uriarte Bálsamo y Olivera (2024) concluyen que la prensa tiende a construir la migración como problema social; más allá de posiciones ideológicas diversas, tiende a enmarcar la migración en términos de costos y beneficios para el país o de deberes morales hacia los migrantes, pero deja de lado enfoques centrados en derechos. Estas representaciones priorizan una mirada nacional-estatal que desatiende el carácter transnacional del fenómeno

migratorio. Los autores sostienen que la ausencia de un enfoque basado en el derecho a migrar revela los límites de la cobertura mediática y su papel en la reproducción de imaginarios excluyentes (Uriarte Bálsamo y Olivera, 2024, p. 25).

El tratamiento documental en los casos analizados permite, justamente, un abordaje que presenta matices y complejiza desde las experiencias individuales los procesos colectivos en su contexto sociopolítico. En las tres se muestran logros y adversidades a lo largo de un proceso de varios años. Se tensionan los objetivos de las políticas estatales con las necesidades cotidianas de los sujetos involucrados. Se brinda una dimensión afectiva al colocarnos desde el punto de vista de los refugiados y migrantes, como sujetos con sus trayectorias de vida más que como números dentro de un programa gubernamental.

Esto dialoga con el cuestionamiento de Andrea Soto Calderón (2020) a la idea instalada de que vivimos en un mundo con exceso de imágenes. La autora sostiene que en todo caso se trata de una saturación de las imágenes hegemónicas, mientras «el mayor problema tal vez sean todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas» (p. 13). Es así que considera que es necesario crear imágenes nuevas, que puedan disputar el espacio con las hegemónicas y visibilizar los márgenes.

Retomando la idea de *partición/reparto de lo sensible* propuesta por Rancière (2009), estos documentales pueden entenderse como intervenciones que reorganizan el campo de lo visible y lo decible respecto a la migración. En el discurso mediático dominante, los migrantes suelen aparecer como figuras abstractas asociadas a la política pública, la seguridad o la asistencia social (Migramedios, 2023; Uriarte Bálsamo y Olivera, 2024). En cambio, las tres películas desplazan esa mirada al situar la experiencia migrante en el terreno de las biografías, los afectos y la vida cotidiana. Al hacerlo, permiten que sujetos frecuentemente representados desde posiciones externas o institucionales emerjan como protagonistas de sus propias historias, mediadas —claro está— por la mirada de la directora o director de la película.

Este desplazamiento se articula con lo que Comolli (2007) identifica como una dimensión política del documental vinculada a la puesta en escena del encuentro entre cámara y sujeto filmado. En los tres casos analizados, las estrategias formales adoptadas por los realizadores construyen diferentes modalidades de relación con sus protagonistas, que inciden en la forma en que sus experiencias se vuelven visibles.

En *El gran viaje al país pequeño*, la presencia explícita de la directora en diálogo con la familia siria construye una relación de proximidad que permite registrar procesos de adaptación a lo largo del tiempo y muestra tanto el entusiasmo inicial como el desencanto posterior y las transformaciones graduales en la vida de los protagonistas. En *La libertad es una palabra grande*, en cambio, el registro observacional y el uso del fuera de campo para representar a las instituciones generan una puesta en escena que subraya el aislamiento del protagonista frente a una estructura

burocrática que permanece sin rostro. Por su parte, *Un sueño errante* combina momentos observacionales con recursos más expresivos —como las secuencias oníricas que anticipan la travesía migratoria— para acercarse a la dimensión subjetiva del deseo y la proyección hacia el futuro.

A pesar de estas diferencias, los tres relatos convergen en la construcción de un arco narrativo similar: la llegada a Uruguay aparece inicialmente asociada a expectativas de estabilidad o libertad, que luego se enfrentan a una serie de obstáculos vinculados al costo de vida, la precariedad laboral, las barreras culturales o la dependencia institucional. Este patrón narrativo produce un efecto de desencanto progresivo que cuestiona la representación idealizada del país como espacio de acogida sin conflictos.

En este sentido, los documentales dialogan de manera crítica con los discursos mediáticos que acompañaron estas políticas y procesos migratorios. Tanto en *El gran viaje al país pequeño* como en *La libertad es una palabra grande*, la inclusión de fragmentos de prensa o registros de cobertura periodística evidencia la distancia entre la retórica humanitaria de la política exterior uruguaya y la experiencia concreta de los sujetos involucrados. En *Un sueño errante*, esa tensión no se expresa a través de la confrontación directa con el discurso mediático, sino mediante la representación de una ciudad que aparece hostil y precarizada.

Estas obras sugieren que la migración contemporánea en Uruguay no puede comprenderse únicamente como un fenómeno humanitario o como una política estatal, sino como parte de dinámicas globales más amplias que articulan desplazamientos forzados, mercados laborales precarizados y aspiraciones de movilidad social. Los refugiados sirios, el ex preso de Guantánamo y la trabajadora cubana aparecen así conectados por una experiencia común de vulnerabilidad estructural, aunque sus trayectorias estén atravesadas por contextos y motivaciones diferentes.

El análisis de estos documentales permite observar el papel del cine en la ampliación de los marcos de representación de los sujetos subalternos. Al privilegiar la duración, la escucha y la proximidad con los protagonistas, estas películas habilitan la emergencia de relatos que rara vez encuentran espacio en el discurso mediático dominante. En ese sentido, el cine documental se configura como un ámbito donde las experiencias migrantes pueden inscribirse en la esfera pública desde una perspectiva más compleja y sensible; así, contribuye a reconfigurar las formas en que la sociedad uruguaya se piensa a sí misma frente a los procesos contemporáneos de movilidad humana.

## Referencias

Bengochea, J., Fernández Soto, M., Grande, R. y Márquez, C. (2023). Patrones de migración familiar de personas migrantes nacidas en Venezuela, Cuba, Perú y República Dominicana que llegan a Uruguay. relap. *Revista Latinoamericana de Población*, *17*, e202312, 1-29. http://doi.org/10.31406/relap2023.v17.e202312

Beretta Curi, A. (2014). *Inmigración europea e industria. Uruguay en la región (1870-1915)*. Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República.

Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.

Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, (18), 22-32. http://hdl.handle.net/10486/3894

Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Simurg.

Comolli, J. L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, ficción, televisión y documental*. Aurelia Rivera.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.

Duno-Gottberg, L. (Ed.). (2008). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Rice University.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 2). Era.

Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Crítica.

Medina, F. (2025, 7 de julio). Cuando las calles de Montevideo (casi) te matan: se estrena el documental «Un sueño errante». *La Diaria*. https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2025/7/cuando-las-calles-de-montevideo-casi-te-matan-se-estrena-el-documental-un-sueno-errante/

Migramedios. (2020). Características generales de la cobertura de medios sobre movilidad humana 2014-2020. *Migramedios*. https://www.migramedios.com.uy/2020/12/01/analisis-de-la-agenda-de-los-medios/

Migramedios. (2023). Las dinámicas de movilidad humana en y a través de Uruguay. *Migramedios*. https://www.migramedios.com.uy/2023/10/29/las-dinamicas-de-movilidad-humana-en-y-a-traves-de-uruguay/

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Universidad Nacional Autónoma de México.

Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*, *1*(1), 67-82.

Odin, R. (1994). Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions. En J. M. Müller, *Towards a Pragmatic of the Audiovisual: Theory and History* (pp. 33-47). Nodus.

Olivera M. N. y Uriarte, P. (2021). «Sirios y presos de Guantánamo». Análisis de la cobertura sobre refugio y asilo en editoriales y cartas de lectores en la prensa escrita de Uruguay (2014/18). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *27*(1), 191-203. https://doi.org/10.5209/esmp.71642

Plantinga, C. (2008). Caracterización y ética en el género documental. En J. M. Català y J. Cerdán (Eds.), *Archivos de la Filmoteca: nº 57. Después de lo real* (Vol. I). Filmoteca de la Generalitat Valenciana. https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Autónoma de México.

Pritsch, F. (2025). *Miradas otras. Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. Universidad de la República.

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. lom Ediciones.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, *3*(6), 175-235. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Taks, J. (2006). Migraciones internacionales en Uruguay: de pueblo trasplantado a diáspora vinculada. *Revista Theomai*, (14), 139-156. https://www.redalyc.org/pdf/124/12401412.pdf

Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Paidós.

Uriarte, P. (2020). «Cada uno puede tener la opinión que quiera». Disputas sobre la definición de una política migratoria en Uruguay. *Runa. Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *41*(1), 17-36. https://doi.org/10.34096/runa.v41i1.7992

Uriarte, P. y Montealegre, N. (2018). «Al menos un puñado de gurises». Una experiencia de reasentamiento de niños sirios en Uruguay. *Athenea Digital*, *18*(1), 91-112. https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2217

Uriarte Bálsamo, P. y Olivera, M. (2024). Reelaborando nacionalismos a partir de la migración: un análisis de los discursos de prensa en Uruguay. *Diarios del Terruño*, (18), 12-29. https://diariosdelterruno.cua.uam.mx/revista/es/article/view/148/156

## Filmografía

Betarte, S. (Directora). (2025). *Un sueño errante* [Documental]. Montelona; Anavilhana Films.

Rocamora, G. (Director). (2019). *La libertad es una palabra grande* [Documental]. Oriental Features; Primo Films; Mano Negra Films.

Viñoles, M. (Directora). (2019). *El gran viaje al país pequeño* [Documental]. Cordón Films; La Piscina Films.

## Entrevistas

Castro Lazaroff, S. y Amieva, M. (2020, 4 de setiembre). Un trabajo interior. Con Mariana Viñoles, sobre «El gran viaje al país pequeño». *Brecha*. https://brecha.com.uy/un-trabajo-interior/

Cisnero, F. (2020, 1 de setiembre). Un documental que cuenta la llegada de los refugiados sirios a Uruguay. *El País*. https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/un-documental-que-cuenta-la-llegada-de-los-refugiados-sirios-a-uruguay

Desayunos Informales. (2020, 25 de agosto). *«El gran viaje al país pequeño», la historia de dos familias sirias en Uruguay* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sW9anibaC1M

LAC FIC UDELAR. (2024, 17 de setiembre). la madeja Ciclo Documentalistas. «La libertad es una palabra grande» de Guillermo Rocamora [Video]. YouTube. https://youtu.be/c2V9bneakzg?si=rdwvfsumaxkewaa9