

«A LAS MUJERES QUE RESISTIERON»: LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y RECONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA OLVIDADA A TRAVÉS DE MEMORIAS DE MUJERES (VIRGINIA MARTÍNEZ, 2005)

"TO THE WOMEN WHO RESISTED": CINEMATIC LANGUAGE AND RECONSTRUCTION OF A FORGOTTEN MEMORY THROUGH *MEMORIES OF WOMEN* (VIRGINIA MARTÍNEZ, 2005)

"ÀS MULHERES QUE RESISTIRAM": LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E RECONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA ESQUECIDA ATRAVÉS DE *MEMÓRIAS DE MULHERES* (VIRGINIA MARTÍNEZ, 2005)

Inti Davyt Larrobla¹

Universidad de la República, Uruguay. intidavyt@gmail.com

Recibido: 30/03/2026 | Aceptado: 20/05/2026

¹ ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2532-2967>,

«A las mujeres que resistieron»: lenguaje cinematográfico y reconstrucción de una memoria olvidada...

Inti Davyt Larrobla

<https://doi.org/10.59842/19.1.2875>

Resumen: A partir de 1996, 11 años después de la salida de la dictadura en Uruguay, se observa un creciente interés por el pasado reciente y las violaciones a los derechos humanos. Pero tanto las historias personales como las producciones académicas integraron relatos esencialmente masculinos, con lo que se invisibiliza la experiencia de las mujeres. El cine, agente activo en este campo de disputas por la memoria, fue aliado para un grupo de ex presas políticas que para 2005 contaban con una importante tradición organizativa. Me propongo indagar en *Memorias de mujeres* de Virginia Martínez (2005) no para dar cuenta de la veracidad o no de los hechos representados, sino de la forma en que lo están. Me interesa acercarme a los recursos cinematográficos que son utilizados, sus sentidos y su contribución a la reconstrucción de la memoria de las ex presas políticas de la dictadura, un relato que ha hecho frente al olvido.

Palabras clave: cine y audiovisual, memoria, mujeres, dictadura.

Abstract: From 1996 onward, eleven years after the end of the dictatorship in Uruguay, a growing interest in the recent past and human rights violations emerged. However, both personal histories and academic Works incorporated essentially male narratives, rendering women's experiences invisible. Cinema, an active agent in this arena of disputes over memory, became an ally for a group of women former political prisoners who by 2005 had a significant organizational tradition. I intend to examine Virginia Martínez's *Memorias de mujeres* (2005), not to assess the veracity of the events depicted, but rather how they are presented. I am interested in exploring the cinematic techniques employed, their meanings, and their contribution to reconstructing the memory of the women former political prisoners of the dictatorship, a narrative that has defied oblivion.

Keywords: cinema and audiovisual, memory, women, dictatorship.

Resumo: A partir de 1996, onze anos após o fim da ditadura no Uruguai, surgiu um crescente interesse pelo passado recente e pelas violações dos direitos humanos. No entanto, tanto as histórias pessoais quanto os trabalhos acadêmicos incorporaram narrativas essencialmente masculinas, tornando invisíveis as experiências das mulheres. O cinema, um agente ativo nesse campo de disputas sobre a memória, tornou-se um aliado para um grupo de ex-presas políticas que, em 2005, já possuía uma significativa tradição organizacional. Proponho examinar *Memorias de mujeres* (2005), de Virginia Martínez, não para avaliar a veracidade dos eventos retratados, mas sim a forma como são apresentados. Interessa-me explorar os recursos cinematográficos empregados, seus significados e sua contribuição para a reconstrução da memória das ex-presas políticas da ditadura – uma narrativa que desafiou o esquecimento.

Palavras-chave: cinema e mídia audiovisual, memória, mulheres, ditadura.

Introducción

El pasado es parte de nuestro presente y nos remitimos a él de forma constante con distintas motivaciones y por distintas vías. Según Elizabeth Jelin (2002), los pasados traumáticos, como lo es el de las dictaduras del Cono Sur en la década de los setenta, se encuentran presentes por no haber sido procesados. Una de las maneras de ser procesados es a través de la memoria. Esta es un proceso de construcción social de sentidos sobre el pasado, un proceso tanto individual como colectivo, enmarcado socialmente y potencialmente disputable (Halbwachs, 2004b; Jelin, 2019).

El actual tiempo histórico nos encuentra ante una era de la conmemoración (Cambra Badii, 2017), con una gran proliferación de manifestaciones, reproducciones y transmisiones de memoria, a través de múltiples medios. Entre ellos se encuentra el cine y el audiovisual, con una participación activa en el esfuerzo (Lusnich y Morettin, 2020), tanto de los individuos como de las sociedades, de construir memoria, de ser vehículo y lugar de memoria (Achugar, 2020).

En el caso uruguayo, a partir del fin de la dictadura en 1985, la memoria del terrorismo de Estado atravesó distintas etapas, pero los primeros acercamientos a ese pasado, desde las historias personales y testimonios de los protagonistas hasta las líneas de investigación, integraron memorias exclusivamente biográficas y basadas sobre todo en relatos masculinos y heroicos. De esta forma, la misma experiencia sufrida por las mujeres ha sido silenciada de forma sistemática, con lo que se ha logrado un efecto de invisibilización incluso por ellas mismas (Alonso y Larrobla, 2014; Sapriza, 2010, 2012; Verrua, 2024).

Ante la preocupación por recuperar la experiencia de las mujeres, se encuentra una serie de hitos organizativos y de productos memorialísticos elaborados por un conjunto de ex presas políticas (Verrua, 2021). En un contexto de auge memorialístico y testimonial, por un lado, y de políticas públicas en el campo de la memoria y cinematográfico, por otro, es que surge en 2005 el documental *Memorias de mujeres*, dirigido por Virginia Martínez a partir de la idea de tres ex presas políticas: Rosario Caticha, Charna Furman e Isabel Trivelli, quienes la asesoraron en el proceso.

Memorias de mujeres intenta reconstruir la vida en el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2, conocido como Penal de Punta de Rieles, en donde estuvieron detenidas la mayoría de las presas políticas de la dictadura uruguaya. Esto lo hace a través de los recuerdos y testimonios de algunas de los cientos de mujeres que allí estuvieron y resistieron a la pretensión de los militares de destruirlas física, psíquica e ideológicamente.

Me propongo realizar un acercamiento histórico a este documental. Un primer acercamiento, no solo al tema y las herramientas analíticas para abordar al cine y el audiovisual, sino y en especial a la fuente elegida. Me gustaría destacar primero que, a grandes rasgos, y es de lo que intenté dar cuenta brevemente, me nutro de dos campos de estudios. Por un lado, el de la memoria, en

particular de las mujeres durante el terrorismo de Estado; por otro, el del cine y el audiovisual, ambos campos en creciente expansión.

En cuanto al primero, me baso en la trayectoria que actualmente reconoce que «las imágenes, fijas o en movimiento, ni ilustran ni reproducen la realidad, la reconstruyen a partir de un lenguaje propio producido en un contexto histórico particular» (Alvira, 2022, p. 127). Además, el análisis de las fuentes iconográficas es un tipo de análisis que es reciente para la disciplina histórica, por lo que es un verdadero desafío, sobre todo en lo que respecta a entender su lenguaje. Serán fundamentales entonces los aportes de la teoría del cine, principalmente de la mano de Vicente Benet (2004), y en particular del campo del género documental con autores como Bill Nichols (1997, 2013), marcada referencia teórica, que intenta definir el género, sus características, los recursos y temáticas a las que recurre, a pesar de que es un campo en constante debate.

Respecto a los estudios de la memoria, desde distintas perspectivas y con distintos énfasis, identifico tres referentes: Maurice Halbwachs (2004a, 2004b), Pierre Nora (2008) y Elizabeth Jelin (2002, 2019). Mientras los dos primeros abordan la temática desde una dimensión quizás mayoritariamente teórica, afirmando que se trata de un proceso social y colectivo y que tiene «lugares» y mecanismos a través de los cuales se construye, Jelin se enfoca, aunque también con un importante tinte teórico, en los contextos de violaciones a los derechos humanos y el rol que juega la o las memorias allí.

Al encontrarse estas dos dimensiones, la del cine y la de la memoria, se observa que el género documental ha sido el género cinematográfico por excelencia para abordar la memoria vinculada a los períodos autoritarios y de terrorismo de Estado. Esto ha consolidado un importante grupo de investigadores dedicados al tema, los cuales también serán muy útiles para este estudio (de uno y otro lado del Río de la Plata, alguno de los que usaré son Achugar, 2020; Amado, 2005; Amaro Carbone, 2022; Cassariego, 2023 y Tadeo Fuica, 2015).

Me aproximaré a un documental vinculado a la memoria de las ex presas políticas de la dictadura uruguaya, en el cual algunas de ellas mismas fueron protagonistas, incluso en su proceso de creación. Esto para dar cuenta no de la veracidad o no de los hechos representados, sino de la forma en la que lo están. Me pregunto cómo es que los recursos del género documental dialogan y qué posibilidades brindan para con la construcción de memoria, especialmente una poco visible, a través del filme *Memorias de mujeres* (Virginia Martínez, 2005). Indagaré en los recursos cinematográficos que son utilizados, sus sentidos y contribución en el marco de la construcción de la memoria de estas mujeres, en lo que se podría considerar un relato particular de la dictadura: el relato femenino.

Por último, considero que este trabajo aporta a los dos campos de estudio mencionados. Es un aporte importante por abordar temáticas en general relegadas y un producto cinematográfico no estudiado aún, pero además es parte de un compromiso social, desde lo académico y lo

disciplinario, por la reconstrucción de esa memoria olvidada dentro de un período particularmente sensible. El análisis de *Memorias de mujeres* desde la perspectiva explicitada resulta relevante y especialmente interesante también por tratarse en sí mismo de un intento de reconstrucción de la memoria de las mujeres que atravesaron la experiencia carcelaria durante la dictadura.

«La lucha por el pasado»:² la memoria y sus distintos vehículos de transmisión

Para comenzar, es ineludible reconocer el hecho de que el pasado es parte de nuestro presente: cotidianamente nos remitimos a él y de distintas maneras, con distintos fines, en especial cuando forma parte de un pasado traumático como el que constituyen las dictaduras del Cono Sur de la década de los setenta.³

Pero esto no implica que el pasado se conserva de forma estática, sino que atraviesa una serie de procesos de reconstrucción y de aplicación de sentidos desde las necesidades del presente. La memoria, entonces, es definida como este proceso de construcción social de sentidos sobre el pasado (Jelin, 2019), que no es ni biológico ni individual, sino que se hace utilizando marcos sociales: las estructuras y puntos de referencia que la sociedad ofrece (Halbwachs, 2004b).

Esto permite hacer dialogar la memoria individual con la memoria colectiva (Halbwachs, 2004a). Por ejemplo, cuando hablamos de testimonios sobre un pasado (como forma de hacerlo presente), podemos pensar que, así como hay momentos que evocan o silencian la memoria, el silencio de una víctima puede responder a una sordera social: no se dice lo que se supone que no se quiere escuchar, pero tampoco se reciben estímulos para hablar. Si nadie pregunta, no hay qué responder.

Jimena Alonso y Carla Larrobla (2014) recurren a Pollak y Ricœur y afirman que, para poder relatar su experiencia, una persona precisa primero encontrar una escucha, por lo que las formas individuales del olvido se confunden con las formas colectivas. Habría olvidos que responden a un mandato social de lo que debe olvidarse o no debe decirse. Por el contrario, cuando hay testimonios estos responden a una serie de necesidades impuestas, entre otras cosas, pero sustancialmente, por el entorno. Y es por eso que ese testimonio va a estar determinado por el lugar de producción, así como por los potenciales destinatarios.

Jelin (2002, 2019) toma estas bases para afirmar que estos marcos no son estructuras dadas, sino que son escenarios de disputa política, cultural y simbólica. Esto es reconocer la memoria como objeto de conflicto atendiendo al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas y a historizarlas, a entenderlas como producto de su contexto histórico particular

2 En referencia al emblemático título de Jelin (2019).

3 Según Jelin (2002), estos pasados traumáticos están presentes porque no han sido procesados.

abandonando la idea de una memoria universal y unívoca. La autora, entonces, hablará de *las memorias*, siempre en plural.

Si se piensa en esos emprendedores de la memoria, al decir de Jelin, debemos pensar los modos de reproducción y transmisión de la memoria. Es útil entonces revisar lo que propone Nora (2008), acerca de los *lugares de la memoria*. Estos serían los productos culturales, simbólicos o materiales, fruto de los trabajos que los emprendedores llevarían a cabo para dar sentido al pasado en el presente, para construir esa o esas memorias.

Siguiendo a Jelin, son múltiples los autores que se remiten al tiempo histórico en el que nos encontramos y cómo está actuando el campo de disputa de la memoria. Cambra Badii (2017), por ejemplo, afirma que desde la segunda mitad del siglo xx vivimos en una era de la conmemoración, en la que proliferan manifestaciones de distinto tipo a partir de la necesidad de crear archivos y organizar celebraciones o conmemoraciones en torno a hechos que nuclea los recuerdos sociales. Estas manifestaciones, a modo de reproducción y transmisión de memoria, son muchas y variadas, pero la que me interesa en este artículo es el cine.

Entre la memoria y la Historia: el pasado reciente a través del cine documental

Ana Laura Lusnich y Eduardo Morettin (2020) destacan que el cine participa de forma activa en el esfuerzo, tanto de los individuos como de las sociedades, de construir memoria, y lo hace desde sus distintos géneros. Al encapsular el proceso de construcción intergeneracional de la memoria, además de ser vehículo de transmisión, el cine se vuelve un *lugar de memoria* que reconstruye también una narrativa histórica (Achugar, 2020).⁴

Como reconstrucción del pasado, el cine tiene la capacidad de contar con un complejo dispositivo que habilita tanto decir como mostrar (Amado, 2005), destacándose además el importante poder de las imágenes a nivel cognitivo, emocional y mental, y su incidencia en las construcciones mentales y en los procesos psico-sociales. En este caso, se aplica para evocar, entre otras cosas y, por ejemplo, el horror.

Pensar el cine de esta forma me obliga a hacer algunas consideraciones metodológicas a la hora de utilizarlo como una fuente de investigación. Desde la década de los sesenta, distintos historiadores han indagado en el vínculo entre historia y cine y se ha consolidado una trayectoria, en la cual me baso, que actualmente reconoce (al menos en algunas áreas de la disciplina, no en todas) que «las imágenes, fijas o en movimiento, ni ilustran ni reproducen la realidad, la reconstruyen a partir de un lenguaje propio producido en un contexto histórico particular» (Alvira, 2022, p. 127).⁵

4 En diálogo con la obra de Nora, Lusnich y Morettin (2020) definen el cine como la «machine mémorielle» del siglo xx.

5 Tránsito que no fue lineal. Véase Alvira (2011).

El análisis de una fuente cinematográfica, entonces, es considerado un verdadero desafío para los historiadores, en particular en lo que respecta a entender su lenguaje, un aspecto clave del estudio. Serán fundamentales los aportes de la teoría del cine, principalmente de la mano de Benet (2004) que, aunque más apoyado en la vertiente estética y estilística del cine, pensándolo como un objeto artístico, nos orienta de forma útil en el análisis de un filme.

Además, si se considera que a la efervescencia testimonial se le suma un auge del documental como género fílmico por excelencia destinado a registrar imágenes, testimonios y documentos de las víctimas del terrorismo de Estado, debo también remitirme a teóricos específicos como Nichols (1997, 2013), marcada referencia teórica, que intenta definir el género, sus características, los recursos y temáticas a las que recurre, a pesar de que es un campo en constante debate.

Ahora, en este abordaje del pasado reciente por el cine documental se pueden encontrar una serie de mecanismos, postulados y elementos recurrentes, hasta característicos. Si bien es cierto que al documental como género se lo ha abordado teóricamente desde diversas perspectivas, tiende a primar su vínculo con el «hecho real», y con el potencial de producir en el espectador un «sentimiento de realidad» (Martin, como se cita en Achugar, 2020, p. 253), en este caso sobre las violaciones a los derechos humanos. Sin dudas desde la Historia como disciplina podemos tener nuestros reparos a la hora de hablar de «hechos», «verdades» y «pruebas», pero a lo que esto apunta lo vemos en Amado (2005, p. 222) cuando afirma que «en lugar de organizar trabajosamente lo “real” dentro de las ficciones», este tipo de cine «elige acercarse directamente a los hechos desde el dato que atestigua su existencia». Nichols (1997, p. 32) habla del estatuto de «discurso de sobriedad» propio de estos filmes, el cual les tiende a imprimir el valor de «prueba».

También es importante lo que desarrolla Nichols (1997) acerca de este género como opción privilegiada para transmitir este tipo de experiencias por considerarlo el género más explícitamente político por ocuparse del mundo histórico no a través de su recreación, sino mostrándonos problemáticas sociales y en vínculo con el presente. Así, puede funcionar como invitación a la reflexión y suscitar en el público preguntas sobre el pasado (Achugar, 2020). En simultáneo, invita a la audiencia a reconstruir ese pasado, un pasado colectivo del cual ella también es parte. Al posibilitar la conexión con la experiencia de otros, el documental funcionaría como vehículo para transformar la memoria privada en pública, lo personal en social, al mismo tiempo que la vuelve personal para el espectador (Achugar, 2020).

Según Amado (2005), el cine documental admite una paradoja en cuanto a los mecanismos que tiene para reconstruir ese pasado: los modos íntimos y personales de representación y la conexión emotiva, cuyos contenidos exceden lo privado y pueden ser capital histórico. Entre esos modos y elementos se encuentran el carácter autobiográfico, de historias de actores con nombre

y apellido; los testimonios y la puesta en escena de archivos personales.⁶ Es común también que el arco narrativo presente historias trágicas que llevan a que la audiencia sienta lo injusto de la experiencia traumática. Ciertamente, estos parecen ser recursos utilizados de manera frecuente en el género documental, pero que en el contexto de revisión del pasado reciente adquieren un sentido distinto. Retomaré estos elementos más adelante en el análisis del filme.

Uruguay, las mujeres y sus luchas por las memorias de la dictadura

A partir del fin de la dictadura en Uruguay, en 1985, la memoria del terrorismo de Estado atravesó distintas etapas. Luego de 1989, con la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y hasta 1996 con el surgimiento de las Marchas del Silencio, se produjo un aplacamiento de la memoria, así como de la movilización social. A partir de entonces se observa un creciente interés por los temas del pasado reciente y las violaciones a los derechos humanos, y han emergido memorias desde los espacios que se iban habilitando. Tanto las historias personales y testimonios de los protagonistas como las líneas de investigación (que integraron memorias exclusivamente biográficas) fueron relatos en esencia masculinos, basados en lo heroico. Así, la misma experiencia sufrida por las mujeres ha sido silenciada de manera sistemática, con lo que se ha logrado un efecto de invisibilización, incluso por ellas mismas (Alonso y Larrobla, 2014; Sapriza, 2010, 2012; Verrua, 2024).

Ante la preocupación por recuperar las experiencias de las mujeres, Romina Verrua (2023) hablará de «encadenamiento de silencios» e identificará también instancias en las cuales se contó públicamente y se resistió de manera colectiva a ese silencio. Podemos acercarnos a distintas reconstrucciones de estas trayectorias de lucha por memoria, verdad y justicia luego de la dictadura, pero el trabajo de Verrua (2024) es particularmente útil para el caso de este artículo.

Según la autora, estas acciones de resistencia se estructuraron en torno a hitos organizativos que permitieron a las mujeres transitar de la vivencia privada a la enunciación pública. Si bien antes de 1997 hubo acciones de resistencia,⁷ fue recién con el Encuentrazo del 31 de julio de dicho año que se inició un ciclo de encuentros masivos que dieron lugar a crecimiento organizativo y una gran variedad de proyectos específicos. Bajo la consigna «Porque fuimos y somos parte de la historia», un conjunto de ex presas políticas se reunió con la «necesidad de hablar por ellas mismas a fin de reconstruir su peripecia y aportar su visión de la historia del pasado reciente» (Sapriza, 2010, p. 96).

6 Según Amaro Carbone (2022), Margulis (2012) y Tadeo Fuica (2015), las dos principales herramientas probatorias del documental son los archivos y los testimonios.

7 Encontramos tanto la participación en el movimiento feminista y de mujeres, en general, como también producciones pioneras: Ivonne Trías en *Cotidiano Mujer* (1986) y Celiberti y Garrido (1988).

A partir de este primer Encuentrazo se organizaron seis talleres en los cuales las ex presas políticas conversaban sobre diferentes temas: testimonios, vivencias, género y familias, cronología, salud y cine. De algunos de los grupos resultaron publicaciones, mientras otros fueron espacios de intercambio que aportaron a producciones no directamente vinculadas.

Si bien algunas fueron a título individual, en su mayoría fueron creaciones colectivas. La primera de estas fue la colección de *Memoria para armar* (en 2001, 2002 y 2003, como iniciativa del Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas), en paralelo de los libros *De la desmemoria al desolvido* (en 2002, del Taller Vivencias ex presas políticas), *Memoria de Punta de Rieles en los tiempos del Penal de Mujeres* (en 2004, del Espacio Memoria para la Paz) y *Palabras Cruzadas* (en 2005, del Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas). Es en este momento, 2005, que aparece también el documental *Memorias de mujeres*, dirigido por Virginia Martínez a partir de la idea de tres ex presas políticas: Rosario Caticha, Charna Furman e Isabel Trivelli, quienes la asesoraron en el proceso.

Que los relatos hayan sido producidos principalmente de manera colectiva habla de que los relatos de las mujeres han hecho mucho énfasis en la solidaridad entre las compañeras, lo que ha dejado poco lugar a la individualidad (Forné, como se cita en De Giorgi, 2015). Sería interesante indagar, por ejemplo, en qué medida esto constituye un tipo de relato particular de la dictadura: el relato femenino.⁸

Si retomamos las ideas de Halbwachs (2004b) acerca de los marcos sociales que habilitan la memoria como reconstrucción del pasado, y si bien ya mencioné el auge memorialístico como característica de la época, no hay que descuidar que los cambios que se dieron en el campo popular fueron acompañados, en mayor o menor medida, por cambios en la esfera estatal. En este sentido, identifiqué la creación de la Comisión para la Paz en el 2000, así como movimientos políticos a raíz de la asunción del Frente Amplio en el gobierno: la reinterpretación de la Ley de Caducidad que permitió el juicio de algunos militares implicados en la dictadura; el acuerdo firmado por la Universidad de la República con Presidencia que dio lugar al primer libro oficial producto de una ardua investigación sobre el período; y el impulso a la búsqueda de restos de detenidos desaparecidos de la mano de antropólogos forenses.

Un último aspecto relevante para mi estudio es la dimensión tecnológica, también abordada por Verrua (2024). La autora desarrolla cómo los cambios tecnológicos fueron definiendo también los modos de organización, encuentro y presencia en el ámbito público. La aparición y masificación de internet fue fundamental en lo que tuvo que ver con el uso del correo electrónico para comunicarse entre las ex presas políticas, así como con la posibilidad de realizar un documental

8 Vale la pena revisar lo que Alejandra Oberti (2010) desarrolló sobre el vínculo entre género y memoria, o las preguntas que se hizo Graciela Sapriza (2012, p. 38) sobre si las mujeres somos portadoras de una memoria específica. Si bien leer el pasado reciente *desde el género* no es el foco de este estudio, sino el énfasis en la herramienta cinematográfica, es una dimensión y un análisis a no descuidar.

y disponibilizarlo en YouTube. Para entenderlo mejor, profundizaré en la siguiente sección en los cambios específicos del ámbito cinematográfico.

Sobre el caso uruguayo y el ámbito cinematográfico

En Uruguay, el cine posdictadura ha realizado un gran número de películas sobre el pasado reciente con relación al presente (Achugar, 2023).⁹ Al recorrer esta producción puede comprobarse que el cine acompañó los silencios, ruidos, idas y venidas de la memoria. Esto ya que las «mudanzas» evidenciadas, que forman parte de los marcos sociales a los que refiere Halbwachs (2004b), son movimientos de diferentes normas socioculturales, normas éticas y políticas, acompañadas de modificaciones en las diferentes visiones del pasado (Amaro Carbone, 2022).

En la reapertura democrática comenzaron a producirse documentales que revisaron desde distintas perspectivas el período dictatorial, hasta el silencio producto de la derrota del voto verde en 1989.¹⁰ Por más de una década, el accionar de las fuerzas militares en la dictadura no fue abordado ni discutido en el ámbito público en general, y menos lo fue en el campo cinematográfico. El renacimiento de la movilización social en 1996, entonces, se vio acompañado de un «renacimiento» en el ámbito del cine (Amaro Carbone, 2022).

Particularmente a partir de 2005, también con el cambio de gobierno, las políticas audiovisuales experimentaron un gran impulso, sumado al auge del género documental. Contábamos con el antecedente de 1995 de la creación del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional por la Intendencia de Montevideo, pero recién a partir del 2005 la producción se reactivó de manera significativa, entre otras razones gracias al apoyo económico gubernamental que recibió el Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (Amaro Carbone, 2022; Cassariego, 2023; Tadeo Fuica, 2015).

Esto sirvió como puntapié para que muchos se abocaran a indagar el pasado, entre ellos numerosos medios de comunicación. Cassariego (2023) da cuenta de que del total de películas realizadas en Uruguay (1980-2020) sobre la temática, un 24,6 % se estrenaron en 2007 y 2008. En la producción audiovisual de este período se puede observar una gran variedad de miradas centradas en distintos temas específicos dentro del paraguas del pasado reciente.¹¹

9 Para un estado de la cuestión más completo sobre el cine posdictadura uruguayo véase Cassariego (2023).

10 Por ejemplo, *Y cuando sea grande* (Charlone, 1980), *Elecciones generales* (De Ferrari, 1985), *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1987), *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988), *Uruguay: las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989).

11 Al ser un cine marcado por el relato de los protagonistas, las experiencias a abordar son múltiples. Encontramos filmes de figuras destacadas (*Raúl Sendic - Tupamaro*, Figueroa, 2005), la cárcel y las torturas (*El círculo*, Charlo y Garay, 2008), el exilio (*Asilados*, Rodríguez y Seimanas, 2007 y *Secretos de lucha*, Bidegain, 2007), la búsqueda de detenidos desaparecidos (*Es esa foto*, Peralta Techera, 2007), los niños apropiados (*Los huérfanos del Cóndor*, Pacull, 2003), e incluso sobre hechos históricos puntuales. Además, encontramos diversas estrategias cinematográficas y enfoques. Para más exhaustividad, véase Cassariego (2023).

Además, como características de las narrativas cinematográficas de la época, haré algunas consideraciones. Al recorrer los abordajes hechos por el documental político desde los sesenta, se hacen visibles considerables cambios. Si al principio los protagonistas eran los propios militantes denunciando injusticias sociales y dando cuenta de la necesidad urgente de movilizarse y tomar acción, en la década de los ochenta los actores principales eran los familiares, en especial las madres y abuelas, de las víctimas desaparecidas, que daban a conocer su lucha y denunciaban, nacional e internacionalmente, el desconocimiento del paradero de sus familiares.¹² Con el cambio de siglo, el foco se trasladó a los sobrevivientes y las llamadas víctimas de segunda y tercera generación: la militancia y la experiencia durante el período dictatorial se revisaron (Amado, 2005).

Entre los títulos y autores cada vez más numerosos sobresale la producción de un conjunto de artistas y cineastas mujeres, y en este contexto cinematográfico es que emerge el documental *Memorias de mujeres* de Virginia Martínez (2005).¹³

Las presas políticas de Punta de Rieles a través del cine: *Memorias de mujeres*

Dentro de las experiencias que unieron a las mujeres durante la dictadura, una parte sustancial se define por el pasaje carcelario del Penal de Punta de Rieles. El Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2 está ubicado a 14 km de Montevideo sobre la avenida Punta de Rieles y fue adquirido en el 1968 por el Ministerio del Interior para instalar el penal homónimo. En un primer momento fue utilizado para albergar presos políticos varones que esperaban ser juzgados para ser trasladados al Penal de Libertad, pero a partir de enero de 1973 comienza a ser utilizado para recluir a las presas políticas mujeres que se encontraban en distintos cuarteles del país junto con las llamadas presas sociales (Alonso, 2016). El primer aluvión de presas políticas llegó el 16 de enero con 175 mujeres, y se calcula que hasta 1985 (cuando las últimas presas políticas fueron liberadas) pasaron por allí cerca de 700 (Alonso, 2016).

En el mismo sentido de solidaridad de la convocatoria a relatos de *Memoria para armar*, los testimonios de la experiencia carcelaria dan cuenta de que las mujeres se enfrentaron a una experiencia novedosa: el compartir solo entre mujeres. Esto les permitió conversar y compartir perspectivas como nunca lo habían hecho, especialmente en cuanto a pensarse a sí mismas y

12 En Uruguay vemos, por un lado, el cine «militante» en *Me gustan los estudiantes* (1968, Handler), *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969, Handler), *Refusila* (1969, GEG), *La Rosca* (1971) y *La bandera que levantamos* (1971). Por otro lado, las narrativas humanitarias, de derechos humanos y de búsqueda de memoria, verdad y justicia en *Y cuando sea grande...* (1980, Charlone), *Elecciones generales* (1985, Di Ferrari), *El cordón de la vereda* (1987, Schroeder), *Los ojos en la nuca* (1988, Grupo Hacedor), *Uruguay: las cuentas pendientes* (1989, Schroeder).

13 Sobre esto, Achugar (2020) afirma que la obra de Martínez es un ejemplo emblemático del cine documental uruguayo en torno a la memoria traumática.

como mujeres. Empujadas a la soledad y al aislamiento, y sometidas a situaciones de tensión y conflicto entre ellas por parte de los represores, buscaron y encontraron diferentes estrategias de sostén colectivo, redes de solidaridad y contención afectiva (Verrua, 2023).

Como ya mencioné, si bien el taller de cine del Encuentrazo de 1997 no continuó su curso, fue un hito organizativo que dio lugar a intercambios y acciones como el encuentro de las ex presas políticas Rosario Caticha, Charna Furman e Isabel Trivelli en torno a la idea realizar un documental sobre la experiencia en Punta de Rieles, de la mano de Virginia Martínez como directora.

Virginia Martínez es una investigadora y realizadora audiovisual uruguaya. Es docente de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, profesora de Historia, magíster en género y políticas de igualdad con una tesis sobre las políticas públicas de verdad, justicia y reparación desde una perspectiva de género, y desde 2023 doctoranda en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, con un proyecto de tesis titulado «El sistema de comunicación de la dictadura (1973-1980)». Este interés y compromiso por la temática está también en el ámbito no académico, ya que es, por un lado, coordinadora del Sitio de Memoria que funciona en la sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo, la casa ex sede del Servicio de Información y Defensa que funcionó durante la dictadura, y también fue presidenta de la Comisión Nacional Honoraria de Sitios de Memoria. Como realizadora audiovisual, se destaca por haber dirigido y haber sido parte fundamental de la producción de documentales como *Por esos ojos* (1998), *Ácratas* (2000), *Los huérfanos del Cóndor* (2003), *El plan Cóndor* (2004), *Palabras verdaderas* (2004), *Historias de militantes* (2007), *La sociedad de la nieve* (2007) y *El Círculo* (2008), entre otros.

Memorias de mujeres (2005) intenta reconstruir entonces la vida en el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2 (Penal de Punta de Rieles), donde estuvieron detenidas la mayoría de las presas políticas de la dictadura uruguaya. Esto lo hace a través de los recuerdos y testimonios de algunas de los cientos de mujeres que allí estuvieron y resistieron a la pretensión represiva de los militares.

Como mencioné anteriormente, para analizar un filme lo primero que debemos hacer, luego de enfrentarnos varias veces a la película, es identificar una estructura, los mecanismos formales y narrativos que la conducen (Benet, 2004). Para luego pasar a una descripción por secuencias (más o menos exhaustiva) para desentrañar los mecanismos de la puesta en escena. En paralelo se deben poner estos aspectos en relación con el contexto del que son producto. En este caso lo que me interesa es cómo esos mecanismos dialogan con la construcción de memoria sobre el pasado reciente.

Respecto a la estructura del documental, lo considero tradicional: sigue un orden cronológico en torno a las figuras de las presas políticas y el penal. Identifico al menos cinco momentos en el filme: la vida de las ex presas políticas antes del penal y su incorporación a la militancia; el traslado de los cuarteles a Punta de Rieles; la estadía (en donde se abordan distintas dimensiones); la salida del penal, y la etapa posterior a la salida.

El filme se abre con un material de archivo, unas grabaciones caseras del Encuentrazo de noviembre de 2004, en el que se observa un ambiente festivo, de risas y charlas entre las ex presas políticas. Ellas se miran con alegría, se saludan, se abrazan, celebran y cantan mientras comparten regalos, comida y bebida. Luego de unos segundos, los sonidos de este evento quedan de fondo mientras una *voice-over*,¹⁴ a modo de narrador omnisciente, introduce la temática describiendo el traslado de las presas políticas de los cuarteles al Penal de Punta de Rieles en enero de 1973 y el funcionamiento que tuvo durante la dictadura. Para cerrar esta introducción, nos encontramos ante un cuadro negro en el que aparece la dedicatoria «A las mujeres que resistieron en Punta de Rieles» y el título del filme, así como la explicitación de la financiación por parte de la organización alemana Missionszentrale der Franziskaner (Centro de Misiones Franciscanas, la organización de ayuda internacional de la Orden Franciscana).

Comienza así la primera etapa de este recorrido, con relatos en primera persona, a modo de entrevista en plano medio, de ex presas políticas que se dedican a describir sus vidas antes de la experiencia carcelaria. Sus recuerdos se ven acompañados por fotografías personales previas a la cárcel. Las primeras mujeres en aparecer son las hermanas Brenda y Reina Peña, seguidas de Beatriz Benzano, Lía Maciel, Marta Valentini y Ángeles Michelena.¹⁵

Estos relatos se ven interrumpidos por planos generales e imágenes panorámicas del Penal de Punta de Rieles, nuevamente con una *voice-over* que explica la llegada de las presas políticas trasladadas al penal en 1975. Esto da lugar a un segundo momento, el de los relatos del traslado. Ellas describen su llegada al penal y destacan sentimientos positivos, de emoción por no estar en los cuarteles y tener la posibilidad de compartir con más personas, no estar aisladas, sino acompañadas y contenidas. En este momento se incorpora al filme Sonia Mosquera.

Lía Maciel inaugura el tercer momento relatando cuando se esfumó la ilusión de que iban a estar poco tiempo en el penal. La escena se termina con el sonido de una reja de cárcel que se cierra; luego, aparecen nuevamente fotografías y grabaciones del penal por fuera, con una *voice-over* que describe la instalación del edificio como cárcel. Este es quizás el momento más largo del filme, y con razón, ya que lo que se buscaba reconstruir principalmente era la experiencia carcelaria. La primera dimensión abordada es la del edificio y su materialidad. Charna Furman, arquitecta de profesión, se encarga de abrir el relato descriptivo del edificio haciendo referencia a las distintas áreas del penal y los usos que podía tener antes, cuando funcionaba uno de los noviciados de la Compañía de Jesús. También se hace una descripción del afuera, en la que se refiere a campos florecidos, jardines, zoológicos, huertas. Junto con esta descripción, se intercalan fragmentos de la entrevista a Furman con videos del penal, con sonidos de pájaros y paisaje de

14 Esta *voice-over* es interpretada por la actriz Margarita Musto. En Forcinito (2018) se puede encontrar un interesante análisis para profundizar en cuanto a lo audible en clave feminista.

15 A pesar de que no destacaré acciones de todas ellas, mencionaré sus apariciones para tener presentes a las 14 ex presas políticas testimoniantes.

fondo. Este momento se interrumpe; los sonidos desaparecen y se vuelve a la figura de Charna cuando el relato vira hacia la dicotomía de esa imagen risueña, con lo que sucedía adentro: la destrucción física y psicológica de las presas.

Inaugurado nuevamente por el sonido de una reja de cárcel que se cierra, en la segunda dimensión se presentan fotos del momento del golpe de Estado del 27 de junio de 1973, en especial de la militarización de las calles, mientras una *voice-over* explica las consecuencias que esto tuvo en la apertura e incremento del gran y prolongado encierro para cientos de mujeres opositoras. Como a esta altura parece previsible, los relatos viran hacia cómo se vivió desde dentro del penal la concreción del golpe de Estado; se narra cómo les sacaban la individualidad y se esforzaban por destruirlas. En este momento se suman Graciela Seoane y su madre Nené Santana a los relatos.

En este sentido, por ejemplo, Seoane hizo referencia al Penal de Punta de Rieles como un «campo de concentración», que incluía la pérdida de la comunicación con el afuera y entre los sectores, así como de la identidad: una vez trasladadas al penal, se les entregaba un uniforme con un número. Por su parte, Valentini relató un acto de resistencia: cuando llegó, la enviaron directo al calabozo, y rápidamente sus compañeras la recibieron al canto de la revolucionaria *La varsoviana*.

La tercera dimensión se vincula al rol que jugaron los militares torturadores, especialmente dos de ellos: los coroneles Julio Barrabino y Jorge Pajarito Silveira. De forma intercalada entre relatos e imágenes de los represores y del penal, se presentan sus dinámicas con las presas, lo duros que eran con ellas y la presencia constante de la tortura. Aquí se incorporan al relato Isabel Trivelli y Paula Laborde. Nené Santana hace también referencia a lo que implicaba haber caído presa junto con una hija.

Como cuarta dimensión, después de una pausa de los ruidos de pájaros y fotos de los alrededores de Punta de Rieles, nos adentramos en el trabajo «de represión», según las palabras de Valentini, un trabajo forzado, con condiciones vejatorias y con el objetivo de desgastarlas y enloquecerlas. Aparecen relatos acompañados de fotos, desde afuera del penal, de las reclusas trabajando y también jugando. Como formas de resistencia, las ex presas mencionan que trabajaban lento, a desgano.

Estos relatos de desobediencia dan lugar a la quinta dimensión, quizás la más relevante del filme: las resistencias y las formas de cuidado y solidaridad entre ellas, que, si bien algunas acciones habían sido mencionadas, aquí se hace mayor énfasis. Desde compartir paquetes, ropa, cartas, visitas, hasta tener siempre un bolso preparado con las mejores frazadas para quien tuviera que ir al calabozo, para quien además entonaban cantos desde los sectores. Se hace referencia a sensaciones de cobijo, cariño y de una hermandad que las une hasta la actualidad: la de haber estado contra el régimen y haber sufrido las consecuencias.

Como contraparte, pero vinculado a esta estrecha relación entre las ex presas, las situaciones que más les preocupaban: ver cómo alguna compañera se aislaba y enloquecía, o incluso fallecía. Refieren al esfuerzo constante que todas hacían para contenerlas, cuidarlas y acompañarlas. Este momento se cierra con el recurrente ruido de una reja y una foto de un vehículo militar sacando a alguien en una camilla del penal. A este último relato se sumó Rosario Caticha.

La sexta dimensión la inaugura Ángeles Michelena, con el recuerdo de la primera visita que tuvo durante el penal. Abordan la emoción de ver familiares, especialmente a sus hijos e hijas, pero también lo humillante que era para ellas el proceso que atravesaban para poder acceder a las visitas, así como lo complejo que podía ser para las infancias enfrentarse a las revisiones por parte de los funcionarios del penal y a la experiencia carcelaria en general. Aun así, intentaban sacar provecho de esa situación y ver el lado positivo.

Para cerrar el momento de experiencia dentro de la cárcel, se presenta una toma filmada desde un vehículo que sale del penal, acompañado de relatos en los que refieren al mecanismo de defensa por excelencia que crearon: el mantenerse en grupo a pesar de todo, destacando el carácter colectivo de todo lo que hacían. Se mencionan también mecanismos específicos que utilizaban para acompañarse y pasar el rato, mecanismos de resistencia y supervivencia, como la risa, el humor, la lectura, la creación de música y obras de teatro, los festejos de fin de año y los cumpleaños. Aquí, hacia el final, se incorpora Marta Callaba.

El cuarto momento, de salida del penal, se abre con una toma del afuera del edificio, pero esta vez filmada desde adentro. La cámara atraviesa una ventana, y acompaña una *voice-over* que relata el proceso de liberación de los presos políticos en 1985. Se describe el momento en el que las mujeres de Punta de Rieles empiezan a ser trasladadas a la Jefatura de Policía de Montevideo. Se relata luego cómo se vivió desde adentro el voto de la Ley de Amnistía, suceso que escucharon todas juntas a través de la radio, y la emoción que se experimentó en los aprontes de la salida: el penal era como un desfile de modelos. Se muestran fotos y videos de la multitud en las puertas de Jefatura esperando por la liberación y la alegría de las mujeres que se asoman por las ventanas de los autos que salían del edificio. Mientras, ellas se dedican a relatar con emoción cómo sintieron y vivieron el momento, y hacen énfasis en que lo que significaba esa liberación era mucho más que la libertad individual: la libertad colectiva, compartida con muchos otros.

En el último minuto del filme, mientras se siguen mostrando videos de la liberación de las presas, nos encontramos nuevamente con una *voice-over* que relata la votación de la Ley de Impunidad de 1987, a través de la que el Estado renunciaba a juzgar a los militares responsables de las violaciones a los derechos humanos. La última escena es una foto del Penal de Punta de Rieles por fuera, mientras se nos explica que, luego de la liberación de las presas, fue clausurado y el Poder Ejecutivo destinó el edificio al Batallón Florida de Infantería N.º 1 y luego a la Escuela

Nacional de Operaciones de Paz del Uruguay. Luego de este final inconcluso, nos encontramos frente a una pantalla en negro por la que circulan los créditos.

Ahora, aunque algunos ya los he nombrado a lo largo de este recorrido por la estructura del filme, pasaré en limpio los elementos más significativos que aportan a la narrativa. De la bibliografía consultada y comentada se desprenden recursos característicos como el uso de historias de actores con nombre y apellido, las narrativas en primera persona a través de testimonios y el uso de archivos. Estos tres elementos se encuentran en los primeros cinco minutos del filme, incluso acompañados de otros recursos sonoros y visuales.

Propongo comenzar por un elemento que va más allá de las narrativas documentales sobre el pasado reciente: el uso de la *voice-over*. Es común que la narrativa esté estructurada mediante esta voz, la cual define un espacio para el narrador en la acción, al darle coherencia y guiar al espectador a través de los hechos, relatos, memorias e insumos que se presentan en el documental (Benet, 2004). En el caso de *Memorias de mujeres*, esta voz se dedica a introducir, explicar y describir las situaciones que luego irán acompañadas de testimonios y archivos, en un esfuerzo de darle autoridad y veracidad al relato (aunque con sentidos distintos cada recurso).

Los testimonios, que parecen ser la principal vía de organización de los relatos vinculados al pasado reciente, usualmente se asocian con la cercanía subjetiva y emocional, con el objetivo también de volver incuestionable esa memoria, por provenir de la experiencia (Campo, 2012). En *Memorias de mujeres* aparecen entrevistas a 14 mujeres, todas con trayectorias diversas, unidas por la oposición al régimen y la experiencia carcelaria en Punta de Rieles. Se focalizan en historias personales, con nombre y apellido, pero que forman parte de un todo colectivo que las trasciende, porque las presas de este penal no fueron solo 14, sino más de setecientas. A esto se refería Achugar (2020) cuando hablaba del paso de lo individual a lo colectivo, de la memoria privada a la pública.

Este paso de lo privado a lo público y de lo individual a lo colectivo es también lo que permite pensar no tanto en el uso del lenguaje cinematográfico como vehículo, sino en el contenido y en la posibilidad de conformar un tipo de relato específico sobre el período de la dictadura: el relato femenino. Este tipo de narración se encarga, en el contexto de *Memorias de mujeres*, de desafiar dos hegemonías vinculadas a los relatos, testimoniales y académicos, del pasado reciente. Por un lado, la primacía de las voces masculinas y, por otro, de las enunciaciones biográficas, individuales y heroicas.¹⁶

Retomando la perspectiva que me propuse hoy, estos relatos no conectan emotivamente solo por su contenido, sino por la forma en la que son presentados.¹⁷ Quienes narran y recuerdan tienen su momento de protagonismo: solo las vemos a ellas, en un plano medio y un fondo

16 Como vimos, Forné (2009, como se cita en De Giorgi, 2015) ya adelanta que sí, las mujeres han dejado poco lugar a la individualidad, haciendo énfasis en los espacios colectivos y la solidaridad grupal.

17 Tadeo Fuica (2015) habla de la importancia de la palabra y la puesta en escena que la enmarca.

negro. Esto las coloca en el centro y aisladas, para el espectador, de cualquier otro estímulo o información que no sea su relato. Esta centralidad de la entrevistada habla del lugar privilegiado de los testimonios en este tipo de narrativas, de la necesidad tanto de hablar como de escuchar, de primera mano, lo vivido en carne propia o por un tercero (Tadeo Fuica, 2015). Tienen centralidad, pero también completa libertad para usar ese tiempo y espacio, hacen gestos y expresan cantidad de emociones para transmitir su experiencia. Por último, cada escena de entrevista contiene un zócalo que las presenta con nombre y apellido, pero también con la cantidad de tiempo que estuvieron recluidas en años y meses.

Esto se puede interpretar, al menos, de dos maneras. Por un lado, como recurso que hace referencia a largas reclusiones, complementa a través de lo escrito las violencias que no se transmiten oralmente (Tadeo Fuica, 2015), lo que ayuda a dimensionarlas. Por otro lado, aunque estrechamente vinculado, da cuenta también de que lo que se quiere mostrar es la relación entre las vidas de estas mujeres y el Penal de Punta de Rieles, por lo que el dato del tiempo de reclusión es tan básico como su nombre y apellido.

En cuanto al uso de archivo y otras imágenes, en *Memorias de mujeres* identifiqué una función principal: la de verificar o validar e ilustrar los hechos a los que refieren los testimonios, pero con al menos cuatro usos distintos. Se presentan grabaciones caseras, fotos familiares y de archivos personales, recortes de prensa y fotografías «icónicas» del período de la dictadura y fragmentos audiovisuales contemporáneos a la grabación del filme.

Empezaré por el primer material de archivo presentado: unas grabaciones caseras del Encuentrazo de noviembre de 2004, donde se observa a múltiples ex presas políticas en un ambiente de fiesta, de risa, de emoción y de encuentro. Sin dudas, la elección de estos fragmentos para inaugurar el filme no es casual: son la representación más gráfica del relato y la memoria basados en la solidaridad y la alegría que se quiere recuperar y transmitir. Que este sea el punto de partida del filme también habla de la importancia que tuvo como hito organizativo, de manera casi contemporánea a la realización del documental.

Cuevas Álvarez (2013) refiere a que el archivo constituye la forma más literal que tiene el cine documental de recordar, en marco de la imbricación del pasado y presente que articula este género cinematográfico. Entonces, el Encuentrazo en sí mismo y la recuperación de estos videos son también una forma de volver a este pasado, ya que se ve cómo, por ejemplo, las ex presas cantan las mismas canciones que entonaban en prisión.

En segundo lugar, las fotos familiares se presentan cuando las testimoniadas relatan sus experiencias de vida previas a la cárcel. El sentido del pasado personal de las ex presas políticas, se evoca a través de imágenes de ese ayer. De la misma forma que los testimonios, presentar estas fotografías también se vincula con un tránsito de lo público a lo privado (Tadeo Fuica, 2015), e incluso también se podría hablar de una evocación a lo emocional por presentar algo tan íntimo y personal.

En cuanto a las fotografías de recortes de prensa, tienen una fuerte función ilustrativa, vinculada a la importancia y lo impactante de lo visual. Se presentan en cada uno de los momentos identificados del filme: fotos del momento del golpe de Estado y la militarización de las calles, de las presas políticas en el penal, de las visitas de familiares y niños y del momento de la liberación. Cassariello (2023) habla de que estas imágenes de archivo son valiosas por posibilitar la apropiación y la construcción de nuevos o actualizados relatos, ya que son los mismos archivos y a la vez son otros, al tratarse de narrativas nuevas. Estos recortes de prensa e imágenes reutilizadas, de momentos muy diversos y con sentidos originales posiblemente muy distintos, en este caso son presentados para ilustrar y dar cohesión al discurso que estas ex presas políticas quieren dar.

Por último, las fotos y audiovisuales del penal, capturados al momento de realización del documental para su incorporación, principalmente son planos generales y panorámicos, incluidos de forma intermitente a lo largo de todo el filme. En algunos casos tienen funciones más específicas, tanto para pensar la estructura edilicia, acompañando la descripción de las testimoniadas, como también para dimensionar el tamaño del penal y la ubicación aislada en la que se encontraban las presas, con énfasis además en la dicotomía entre el afuera y el adentro.

Quiero retomar también la dimensión sonora y su utilización en este filme. Los recursos que considero más impactantes y con una intencionalidad muy clara son, en primer lugar, el sonido de una reja que se cierra con fuerza. Este sonido se vuelve familiar, en tanto no es necesario haber pasado por una experiencia carcelaria para reconocerlo. Es interesante también los momentos en los que se utilizó ese recurso en *Memorias de mujeres*: cuando Lía Maciel refiere cómo cayó en la cuenta de que les esperaba una larga estadía en Punta de Rieles; cuando se inaugura el relato, por la *voice-over*, del golpe de Estado, y cuando se narra la posibilidad de que una integrante del grupo enloqueciera o falleciera. Este uso da cuenta de una evocación emocional, aporta de forma contundente a la narrativa, con una función cohesiva, y marca momentos de quiebre en el relato, momentos difíciles de digerir.

En segundo lugar, quiero mencionar los momentos en los que se presentan planos generales y panorámicos del Penal de Punta de Rieles. Estas imágenes en movimiento, elaboradas para incorporarlas al filme, son acompañadas de una banda sonora, que bien podría ser, por ejemplo, música. En cambio, se recurrió a los sonidos naturales de la escena: el cantar de los pájaros y el silencio de los entornos no urbanos. Aquí hay, considero, dos funciones. Por un lado, aportan a la narrativa y a la atmósfera, al espacio sonoro (Benet, 2004). Por otro lado, dan una sensación de inmersión, transportan al espectador a esa escena, lo que es particularmente importante considerando la dicotomía planteada antes: el afuera y el adentro del penal como dos realidades distintas.

Conclusiones

Partí del marco que establecen algunos autores (Halbwachs, 2004a, 2004b; Jelin, 2002, 2019) al afirmar que no hay una memoria universal, sino memorias sostenidas por distintos colectivos en determinados espacios y tiempos, dando lugar a un terreno abierto, de reinterpretación constante y sujeta a distintos factores. En este entramado de contradicciones, tensiones, silencios y ruidos, el cine y, en particular, el género documental juegan un rol importante a la hora de reconstruir la memoria colectiva, a través de herramientas y mecanismos propios (Lusnich y Morettin, 2020; Nichols, 1997).

En este sentido es que me propuse indagar en el documental *Memorias de mujeres* (2005) de Virginia Martínez, en el entendido de que es una búsqueda por dar luz a una memoria olvidada: la de las mujeres en el período de la dictadura uruguaya. Mi objetivo era abordar los recursos propios del género a los que se recurre para reconstruir la memoria de las mujeres que estuvieron recluidas en el Penal de Punta de Rieles. Para esto fue necesario hacer un breve recuento de la situación de las memorias de la dictadura, así como reconstruir ese contexto en términos memorialísticos, pero también cinematográficos.

A medida que avancé en la estructura del filme y en el análisis de los elementos que lo constituyen, puedo esbozar una conclusión acerca de su finalidad y sentido: reconstruir una trayectoria, una historia y una memoria. En este sentido es que me gustaría retomar la comparación que realicé al comienzo, entre el cine político latinoamericano de las décadas de los sesenta y ochenta, con el de los 2000. La denuncia de las violaciones a los derechos humanos y el llamado a la acción siempre se encuentran de fondo, claro está, pero considero que los elementos presentados dan la pauta de que *Memorias de mujeres* no apunta, principalmente al menos, a eso. Este documental intenta no solo reconstruir esta memoria mencionada, sino instalar en la agenda pública ese relato particular del pasado reciente, en el entendido de que este se encontraba relegado bajo la historia oficial, pero también bajo la memoria masculina sobre las víctimas del terrorismo de Estado.

En esta reconstrucción de una memoria hay una intención de difundir un relato de alguna manera homogéneo o, por lo menos, unificado. A pesar de que es presentado en forma de historias personales e íntimas, busca trascender esa barrera e instalarse en la agenda pública y en el relato sobre la experiencia de las mujeres en la dictadura. Es importante recordar que este documental no se encuentra enmarcado solamente en un contexto general de boom de las narrativas documentales sobre el pasado reciente y un impulso gubernamental sobre el ámbito cinematográfico, sino que cuenta con una estrecha relación con otros movimientos de mujeres que atravesaron la dictadura y trabajaron en difundir su experiencia.

Puedo también adelantar ese relato homogéneo al que me refiero: la experiencia carcelaria de las mujeres estuvo marcada y sostenida con base en el cuidado mutuo, la compañía, la solidaridad

y el trabajo en equipo para hacer frente a los intentos represivos de las fuerzas militares. La asociación es muy clara si se piensa en lo que mencioné anteriormente acerca del comienzo del filme con las grabaciones caseras del Encuentrazo de 2004.

Esto implica hablar del contenido que se intenta transmitir, y que de alguna forma puede responder a esas preguntas que múltiples autoras se han hecho acerca de la memoria de las mujeres y su especificidad, además de las reflexiones en torno al relato femenino de la dictadura.

En términos de formas, considero entonces que *Memorias de mujeres* hace un uso amplio pero también común¹⁸ de los recursos cinematográficos existentes en el campo de los documentales vinculados al pasado reciente, así como de los mecanismos propios de las producciones audiovisuales. A través de este repertorio, da cuenta tanto de una intención por parte de esta memoria de hacerse ver, así como de la posibilidad de hacerlo, ya que para que esta intención se materialice es necesario que exista a nivel social una habilitación, un entorno propicio. De forma dialógica, el cine depende de las condiciones, pero también las crea, ya que interviene socialmente para operar tanto como denuncia de una memoria olvidada/borrada, o como mediación en los procesos de construcción de memoria, exhortando al público que no experimentó los acontecimientos a apropiarse de ellos (Achugar, 2020).

Queda pendiente para próximas ocasiones trabajos que profundicen en dos líneas de investigación. Por un lado, enmarcado en una perspectiva de género, sería valioso indagar en la elección de las ex presas políticas impulsoras del documental de recurrir a una directora mujer. También profundizaría en la dimensión del relato femenino de la dictadura, en atención, por ejemplo, a la nula referencia a la violencia sexual vivida por las mujeres como parte de la represión de la dictadura. En este sentido, sería enriquecedor un análisis más de tipo comparativo o intertextual con otras producciones memorialistas por parte de mujeres, considerando a los distintos contextos de producción. En segundo lugar, sería interesante preguntarse por el proceso mismo de producción y circulación en tanto momentos para también construir memoria. Esto implicaría revisar, por ejemplo, la gira que se realizó por distintos espacios para presentar el documental y las discusiones e intercambios que se daban en esos contextos, como espacios específicos y distintos de construcción de memoria.

18 Común en el sentido de que, como expuse antes, de la bibliografía se desprende que los modos íntimos y personales de representación y la conexión emotiva, a través del carácter autobiográfico, los testimonios y el uso de archivos, son características del cine documental de la temática.

Referencias

- ACHUGAR, M. (2020). Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente. Entre la denuncia y la reflexión. En P. Margulis (Ed.), *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 253-276). Librería.
- ACHUGAR, M. (2023). Mirando con otros ojos: memoria, justicia y cine en un filme uruguayo. *HIOL: Hispanic Issues On Line*, (30), 104-124. <https://hdl.handle.net/11299/253514>
- ALONSO, J. (2016). La prisión masiva y prolongada en perspectiva de género. Mujeres presas durante la dictadura uruguaya (1973-1985). En N. Montealegre Alegría (Coord.), G. Sapriza (Comp.) y M. A. Folle Chavannes (Comp.), *El tiempo quieto. Mujeres privadas de libertad en Uruguay*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- ALONSO, J. LARROBLA, C. (2014). Memorias femeninas en el Uruguay pos-dictadura. *Aletheia*, 5(9), 1-14. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6417/pr.6417.pdf
- ALVIRA, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, 3(4), 135-152. <https://doi.org/10.35305/rp.v3i4.124>
- ALVIRA, P. (2022). La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica. En C. Salomón Tarquini, S. R. Fernández, M. Á. Lanzillotta y P. I. Laguarda, *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica* (pp. 125-133). Prometeo.
- AMADO, A. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar, D. D'Antonio, N. Domínguez, K. Grammatico, F. Gil Lozano, V. Pita, M. I. Rodríguez y A. Vasallo, *Historia, género y política en los '70* (pp. 221-240). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Feminaria.
- AMARO CARBONE, C. (2022). *Aportes del cine documental contemporáneo en la reconstrucción de la memoria sobre la dictadura uruguaya* [Tesis de posgrado, Universidad Federal de Integración Latinoamericana]. Repositório Institucional UNILA. <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/7586>
- BENET, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- CAMBRA BADI, I. (2017). Memoria(s) en el cine, memoria(s) del cine. *Ética & Cine*, 7(3), 7-9. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v7.n3.19617>
- CAMPO, J. (2012). Cine documental argentino de los 80: en defensa de los derechos humanos. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 23(2), 127-139. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/5518>
- CASSARIEGO, F. (2023). *Cine sobre pasado reciente en Uruguay. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)* [Tesis de maestría, Universidad de la República]. Colibrí. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/41387>
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2013). La memoria del cine o el cine que recuerda. En J. M. Catalá, *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 189-203). Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universidad de Valencia.
- DE GIORGI, A. L. (2015). Entre el pasado y el presente. Entre lo personal y lo político: narrativas y apuestas de las expresiones políticas en Uruguay. *Tempo e Argumento*, 7(15), 202-228. <https://doi.org/10.5965/2175180307152015202>
- FORCINITO, A. (2018). *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- HALBWACHS, M. (2004a). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HALBWACHS, M. (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- JELIN, E. (2019). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.

- LUSNICH, A. L. y MORETTIN, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, (20), 3-13. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v20i1.7587>
- MARGULIS, P. J. (2012). El montaje de la transición argentina. Un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiera oír que oiga*. *Culturales*, 8(16), 85-122. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69425813003>
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental* (2.ª ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- NORA, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Trilce.
- OBERTI, A. (2010). ¿Qué le hace el género a la memoria? En J. M. Pedro y C. Scheibe Wolff, *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul* (pp. 13-30). Mulheres.
- SAPRIZA, G. (2010). Memoria y memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). En J. M. Pedro y C. Scheibe Wolff (Orgs.), *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul* (pp. 94-114). Mulheres.
- SAPRIZA, G. (2012). La memoria de las mujeres en la historia reciente del Cono Sur. En I. Piper Shafir y B. Rojas, *Memorias, historia y derechos humanos* (pp. 37-61). Universidad de Chile.
- TADEO FUICA, B. (2015). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (30). <https://doi.org/10.4000/alhim.5357>
- VERRUA, R. (2021). «Porque fuimos y somos parte de la historia». Creaciones colectivas de ex presas políticas (1997-2017). *Intersecciones en Comunicación*, 1(15). <https://doi.org/10.51385/ic.vii15.56>
- VERRUA, R. (2023). Decir para vivir. Relatos de experiencias de represión de mujeres durante el terrorismo de Estado en Uruguay. *Margens: Revista Interdisciplinar*, 17(28), 75-95. <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v17i28.11392>
- VERRUA, R. (2024). *Ahora nosotras. La estrategia de las ex presas políticas uruguayas para contar públicamente cómo vivieron el terrorismo de Estado*. Universidad Nacional de Córdoba; Centro de Estudios Avanzados. <http://hdl.handle.net/11086/554448>

Filmografía

- BIDEGAIN, M. (Director). (2007). *Secretos de lucha*. SMAC.
- CHARLO, J. P. y GARAY, A. (Directores). (2008). *El círculo*. Memoria y Sociedad y SUR Films.
- CHARLONE, C. (Director). (1980). *Y cuando sea grande*.
- DE FERRARI, C. (Director). (1985). *Elecciones generales*. Julio Ferro
- FIGUEROA, A. (Director). (2005). *Raúl Sendic—Tupamaro*. Jaguar Producciones.
- GRUPO AMÉRICA NUEVA (Director). (1971). *La rosca*. Grupo América Nueva.
- GRUPO EXPERIMENTAL DE CINE (Director). (1969). *Refusila*. Grupo Experimental de Cine.
- GRUPO HACEDOR (Director). (1988). *Los ojos en la nuca*.
- HANDLER, M. (Director). (1968). *Me gustan los estudiantes*. Mario Handler
- HANDLER, M. (Director). (1969). *Uruguay 1969: El problema de la carne*. Cinemateca del Tercer Mundo.
- JACOB, M. y TERRA, E. (Directores). (1971). *La bandera que levantamos*. Cinemateca del Tercer Mundo.
- MARTÍNEZ, V. (Director). (2005). *Memorias de mujeres*. Melina Sicalos.
- PACULL, E. (Director). (2003). *Los huérfanos del Cóndor*. Cauri Films.
- PERALTA TECHERA, Á. (Director). (2007). *Es esa foto*. Vanessa Mila Deccia

RODRÍGUEZ, G. y SEIMANAS, I. (Directores). (2007). *Asilados*. LUDO y El apapacho.

SCHROEDER, E. (Director). (1987). *El cordón de la vereda*. Centro de Medios Audiovisuales.

SCHROEDER, E. (Director). (1989). *Uruguay: Las cuentas pendientes*. Centro de Medios Audiovisuales.

Contribución de autoría (Taxonomía CRediT)

Inti Davyt Larrobla: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Validación, Redacción (borrador original) y Redacción (revisión y edición).

Nota: Este artículo fue aprobado por la editora Sandra Pintos Llovet.