

◆ Capítulo 6

Mirando con otros ojos: memoria, justicia y cine en un filme uruguayo¹

Mariana Achugar

Introducción

La paradoja de quienes vivieron la dictadura en el momento vital de la niñez es no haber tenido voz en el momento y no tener reconocimiento como actores legitimados actualmente. La memoria hegemónica ha silenciado a otros actores como las mujeres o lxs afrodescendientes.² Estas narrativas sobre los significados de la dictadura pueden contribuir a comprender por qué todavía hoy en día este pasado sigue estando presente.

El relato del pasado desde el lugar de enunciación de quienes eran niñxs en dictadura abre otras lecturas posibles del pasado en conexión con el presente. Permite ir más allá del lugar del hijx, y reclamar reconocimiento como sujeto directamente afectado con derecho a justicia y reparación.

En sociedades donde se construye a la niñez como dependiente de las personas adultas, se producen patrones culturales y emocionales distintos que son invisibilizados al conceptualizar la transmisión de la memoria desde una perspectiva adultocéntrica. La conceptualización tradicional de la transmisión de la memoria se caracteriza por una diferencia de información y un legado de una generación a otra. Las voces de lxs niñxs han sido mayormente olvidadas o dejadas de lado al construir las memorias sociales sobre el pasado dictatorial. Este diferente estatus de estos actores se manifiesta también a nivel social y legal.

En el caso uruguayo, la justicia transicional ha sido lenta y los pocos resultados que se han obtenido han sido gracias al trabajo de movimientos sociales por derechos humanos (Burt, Fried y Lessa). A diferencia de lo ocurrido en otros países de la región como Argentina y Chile, los testimonios y la reparación de quienes fueron afectadxs por la dictadura cuando eran niñxs no

Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina

Hispanic Issues On Line 30 (2023)

constituye parte de la agenda legal ni del debate político. Aunque las historias de niños apropiados en dictadura han sido incorporadas al imaginario social —reconociendo la vulneración de sus derechos de conocer su identidad y su familia—, no se ha generado una reflexión pública sobre los demás derechos humanos vulnerados de quienes eran niños en dictadura como víctimas directas del terrorismo de Estado. Las personas que vivieron los acontecimientos de la dictadura durante su niñez no se reconocen todavía como sujetos de derecho, actores políticos o como agentes de memoria.

A nivel social la experiencia del terrorismo de Estado en Uruguay de aquellos niños ha comenzado a procesarse a través de novelas, obras de teatro y películas. En este ensayo investigo la elaboración artística del pasado reciente construida por un miembro de la generación de hijos de militantes, que representa la experiencia de la dictadura desde el punto de vista de quienes eran niños en ese momento. El filme permite explorar cómo ese relato reconfigura el significado de ese pasado, así como los horizontes de expectativas de cómo asumir ese pasado a nivel colectivo. Se examinan las huellas de esta experiencia en la subjetividad de un niño del exilio a través de una de sus obras artísticas, el cortometraje *El ojo en la nuca* (Plá, 2000). Esta película permite considerar este punto de vista en dos niveles: por un lado, desde la trayectoria de vida del artista y, por el otro, como representación de esa experiencia a nivel ficcional. ¿Qué significa la última dictadura para quienes eran niños en ese momento?

Más allá de generaciones: el punto de vista de quienes eran niños en dictadura

Explorar el punto de vista de los niños en dictadura permite comprender la experiencia de sujetos escindidos que vivieron una historia plural. Por una parte, como hijos, nietos, sobrinos de los adultos directamente afectados por la dictadura experimentan indirectamente la violencia del Estado y la impunidad. Por otra parte, como personas jóvenes sufrieron directamente los allanamientos, ver cómo torturaban o secuestraban a miembros de su familia, otros sufrieron ellos mismos el secuestro, la cárcel y el exilio. La singularidad de estos actores sociales no es solo por su lugar de “hijos”, “nietos” o “sobrinos” de los afectados, sino como afectados directos de una situación en la que no tuvieron poder de decisión pero que ha condicionado totalmente sus vidas. La violencia del Estado atraviesa su historia doblemente: como testigos y como víctimas.

Pertenecer a una generación quiere decir estar sujeto a influencias comunes (Mannheim). Los miembros de una generación están ubicados con relación a procesos sociales colectivos de forma similar; sin embargo, eso no significa que compartan una orientación intelectual o práctica hacia ellos. Por

ejemplo, no es igual ser hijo de los perpetradores que de las víctimas (Guglielmucci).

La memoria de una experiencia traumática afecta la relación de un individuo con el tiempo, lo cual puede dificultar distinguir una generación de otra (Fried; Prager; Welzer). Asimismo, las memorias de las generaciones más jóvenes de familias que vivieron acontecimientos como el Holocausto se conceptualizan como una elaboración del trauma heredado de sus mayores, es decir, como posmemorias (Hirsch). Estas conceptualizaciones ponen énfasis en la sobredeterminación de las memorias de las generaciones previas. Por otro lado, hay investigadores que se refieren a una “generación posdictadura” (Levey; Ros) para caracterizar la memoria de quienes crecieron en dictadura como una experiencia compartida por un grupo de personas nacidas en cierto período. El foco en esta conceptualización del lugar de los jóvenes en la construcción de la memoria destaca la distancia y tipo de conexión con los hechos como un aspecto distintivo de la memoria social construida por estos actores.

Desde otra perspectiva, se conceptualiza la memoria de quienes eran niños en dictadura como una experiencia mnemónica distinta a la de los adultos por su grado de poder de decisión y agentividad en ese momento. El reconocimiento de la particularidad de la experiencia y la memoria de los niños durante la dictadura abre espacios de significación que aportan una nueva mirada testimonial (Basile; Dutrenit; Llobet; Peller). ¿Cómo dar cuenta de las diferentes maneras en que esta experiencia biográfica afecta su memoria del pasado dictatorial y su interpretación del presente? ¿Cómo dan sentido al pasado hoy “aquellos niños” a la experiencia biográfica de la dictadura?

La condición de niños en el momento en que ocurrieron los acontecimientos los convierte en afectados directos, pero sin poder de decisión. En sociedades donde los derechos políticos no se extienden a los más jóvenes, sus derechos se limitan a ser protegidos por otros. Son objetos, no sujetos de derecho. Reconocer a los niños como ciudadanos implica que ellos puedan participar y luchar por sus derechos. Es decir que integrar estas miradas a la construcción del pasado también contribuye a la reconceptualización del lugar de los niños y sus derechos en la sociedad contemporánea.

Desde estos planteos, emergen preguntas sobre la legitimidad de voces para la transmisión de la memoria, los derechos que pueden reclamar y los grados de afectación que se reconocen como válidos para recibir reparación. Optar por reconocer a quienes eran niños como agentes mnemónicos habilita el acceso a voces previamente invisibilizadas en la construcción de la memoria del pasado dictatorial y permite superar distinciones entre primera y segunda generación que han sido usadas para otorgar legitimidad a ciertos actores a nivel político, económico y cultural.

¿Cuáles son las acentuaciones y particularidades de la memoria de lxs niñxs en dictadura? ¿Qué lugar tienen estas memorias de aquellxs niñxs en la construcción de la memoria social del pasado reciente? ¿Cómo se demanda el derecho a imponer recepción por parte del grupo que comparte esta experiencia en un momento vital?

El arte parece ser un espacio donde se dirimen estas disputas de poder para quienes vivieron la dictadura en su niñez (Badilla; Ros, “El documental”). Esta producción artística permite pensarse no solo como sujeto de una herencia, sino como actor directamente afectado por esos acontecimientos. El arte permite explorar los límites de lo decible y lo posible construyendo otros mundos y representaciones sobre un pasado traumático que parece no ser superable. Según María Laura Lattanzi, el hecho artístico es “una producción que se produce siempre a partir de lo imposible, de lo no dado, de alguna clase de silencio, alineándonos con la teoría estética adorniana, para la cual la experiencia estética es un acontecimiento negativo, porque es una experiencia de la negación (fracaso, subversión) de la comprensión que, sin embargo, está obligada a intentar” (102). Superar el pasado traumático requiere de un nuevo lenguaje, ir más allá de las palabras y problematizar el papel ético y político del arte.

Confrontar públicamente un pasado incómodo, inconveniente y su legado en el presente a través del arte habilita a generar socialmente un espacio para discutir lo que las promesas de la modernidad implican a nivel ético. Los discursos que promueven dejar el pasado atrás y olvidar, como buscaban las políticas de memoria y justicia transicional en el caso uruguayo, cerraron las posibilidades de debatir sobre lo que la salida de la dictadura demandaba de la nueva democracia. Sin embargo, saldar cuentas con el pasado, como plantea Adorno, requiere enfrentar los restos de la dictadura que perviven en la sociedad.

En este estudio de caso se analizan la película *El ojo en la nuca*, entrevistas al director y documentos que registran la recepción del filme para indagar sobre las particularidades de las memorias de la generación hijxs. Explicamos qué relato del pasado se construye y qué procesos de transformación o no-transformación afectan el pasado transmitido desde esta perspectiva experiencial y por esta generación, ahondando en las disputas por darle sentido al pasado y conseguir justicia que se hacen visibles a través de esta producción mnemónica.

La mirada de niñxs en dictadura en el cine

La memoria colectiva funciona como mediación en la construcción de una memoria cultural (Assmann) que sirve de marco interpretativo común para darle sentido al pasado en el presente. El cine es un vehículo de transmisión de la memoria cultural que tiene una doble función: por un lado, permite la

circulación de significados del pasado y, por otro, genera un espacio para la reflexión sobre ese pasado. En un contexto de impunidad donde las políticas de memoria buscan borrar los crímenes del terrorismo de Estado, estas memorias (re)emergen en el arte contemporáneo.

El arte posdictatorial en el Cono Sur ha representado la desaparición y también a lxs hijxs con estrategias de memoria y tópicos que relacionan la historia y el presente. La narrativa en primera persona ha sido dominante en las producciones de hijxs (Blejmar, Mandolessi y Pérez). Estas producciones culturales incorporan la voz de un nuevo actor en la esfera pública a través de la autoficción, los cómics, las novelas y películas, problematizando memorias sociales que estaban establecidas. En otros países de la región estas producciones cuestionan narrativas establecidas (por ejemplo, *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010), parodian o buscan nuevos medios para interpelar ese pasado (por ejemplo, *Los rubios*, de Albertina Carri, 2003 y *M*, de Nicolás Prividera, 2007). En Uruguay, la producción cinematográfica sobre el pasado reciente que explora la experiencia de niñxs en dictadura —producida por quienes eran niñxs en esa época— ha sido más tradicional en cuanto a sus temáticas y formas.

El cine posdictadura en Uruguay ha realizado un gran número de películas sobre el pasado reciente con relación al presente. Documentales como *Por esos ojos* (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997) sobre el robo de niñxs en dictadura ofrece una investigación que denuncia las violaciones a los derechos humanos en ese periodo y muestra su continuado impacto en el presente a través del caso de Mariana Zaffaroni. Otros documentales más recientes sobre la experiencia de lxs niñxs en dictadura, por ejemplo, *Trazos familiares* (José Pedro Charlo, 2017), tratan sobre la huella de ese pasado traumático en las vidas de aquellxs niñxs.³ Estos documentales problematizan las políticas de memoria y brindan la posibilidad de comprender la experiencia de lxs más jóvenes y los procesos de transmisión de memorias subterráneas (Pollak).

Estudios sobre el cine producido en Uruguay en posdictadura, por quienes eran niñxs en ella, muestran un predominio del género documental y de temáticas relacionadas con recuperar la verdad y la historia de actores o acontecimientos claves para el período. Este cine ha producido una memoria contrahegemónica que ofrece otras versiones del pasado que no han tenido reconocimiento público. Muchas de estas películas fueron hechas por jóvenes radicadx en el exterior o con financiamiento internacional. La temática de estas películas, como *La verdad soterrada* (Miguel Vassy, 2009), *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) o *Siete instantes* (Diana Cardozo, 2008), se enfoca en la búsqueda de sentido del pasado y la recuperación de la historia de quienes eran adultxs en ese período.

Muchas de estas películas ofrecen una mirada que busca reconstruir el vínculo filial y la historia familiar al mismo tiempo que genera sentidos del pasado a nivel afectivo y político (por ejemplo, *D.F. Destino final*, de Mateo Gutiérrez, 2008). Los documentales producidos por estos individuos buscan recuperar un período que no vivieron o narrar la historia desde su perspectiva (Forcinito; Tadeo Fuica, “Memory”). Sin embargo, en estos trabajos también se resalta que la voz de estas generaciones que no experimentaron el terrorismo de Estado como adultxs es limitada (Ros). A nivel formal, estos documentales utilizan distintas estrategias que incluyen testimonios, fotografías y reactuaciones para construir representaciones del pasado dictatorial (Tadeo Fuica, “Presencias”). Estas diferentes formas de construir el pasado del terrorismo de Estado en documentales desde la perspectiva de quienes eran niñxs hacen visibles los procesos de justicia transicional en Uruguay, donde siguen existiendo dificultades para lidiar con el pasado.

El testimonial-documental no es el único género cinematográfico que permite acceder al pasado y construir memoria colectiva. El cine de ficción también aporta al conocimiento de la historia y a la construcción de memorias. Como plantea Visconti, el cine de ficción sobre la dictadura tiene el valor de abrir espacios de reflexión e imágenes filmicas del horror vivido en nuestros países en esa época.

El cine permite intervenir en la historia ante el Estado terrorista e impune, y construir un contrapunto al relato dominante sobre el pasado y el presente.

El mayor impulso transformador en las representaciones sobre el pasado reciente provino de las hijas y los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado. Las obras producidas por esos jóvenes buscaban conocer en profundidad a sus padres, comprender sus decisiones políticas y existenciales y comprenderse y ubicarse a ellos mismos en una historia quebrada por la represión ilegal. (Aguilar, Amado, Pittaluga y Oberti en Laino Sanchís 76)

El cine realizado por esta generación ha sido analizado no solo como testimonio con un nuevo punto de vista, sino también como obras que aportan una estética para representar el horror, la pérdida y la indignación producidos por esta experiencia personal y colectiva.

El cine permite transformar lo que se vivió originalmente como una experiencia individual en una experiencia colectiva. Las películas uruguayas de ficción sobre la dictadura realizadas por quienes eran niñxs en ese período no son muchas. Solo unas pocas tienen como protagonistas a niñxs o jóvenes víctimas del terrorismo de Estado en dictadura, por ejemplo: *El ojo en la*

nuca de Rodrigo Plá (2000). Esta película corta de ficción se destaca por ser la primera que toma este punto de vista y se centra no solo en denunciar los crímenes del pasado, sino en cuestionar la manera en que la sociedad encara ese pasado en el presente.

El cortometraje *El ojo en la nuca*

El ojo en la nuca es una producción mexicana-uruguaya filmada en Uruguay en 1999. Narra lo que significa el pasado de la dictadura en el presente desde el punto de vista de alguien que era niño en la dictadura y regresa a Uruguay del exilio en México después del referéndum para anular la Ley 15.848, por la que el Estado no juzgaba los crímenes de violación a los derechos humanos cometidos por las Fuerzas Armadas y la Policía en dictadura. Esta película recorta un espacio para construir una memoria y problematizar el legado de la dictadura en el presente desde el punto de vista de un joven exiliado.

Rodrigo Plá, director y guionista del filme, nació en Uruguay y fue exiliado a México junto con su familia en 1977. A pesar de residir en México, en algunas entrevistas Plá ha mencionado que ese pasado de la dictadura atraviesa su vida y afecta su mirada. Esto se observa en su obra en opciones como la de adaptar un cuento de Francisco Espínola en su primer cortometraje (*Novia mía*, 1995). Y también en la temática relacionada con la dictadura uruguaya de *El ojo en la nuca*, que además se filmó en Uruguay.⁴

A diferencia de otras películas uruguayas sobre la dictadura, *El ojo en la nuca* no focaliza en develar qué pasó, haciendo una denuncia de los crímenes del terrorismo de Estado, sino que nos hace reflexionar sobre cómo respondemos como sociedad ante la impunidad. *El ojo en la nuca* aborda la historia reciente descentrándose de la narrativa de búsqueda personal y poniendo el foco en la búsqueda de justicia. Es una propuesta que mira al futuro e invita a la reflexión porque plantea como centro de la narrativa cómo lidiar con las violaciones a los derechos humanos en dictadura en el presente.

El tema de la impunidad y la política de justicia transicional implementada en Uruguay desde la vuelta a la democracia legitimó el no hacer justicia por crímenes de lesa humanidad como una forma de “pacificación”. Las denuncias por crímenes de lesa humanidad cometidos por las Fuerzas Armadas y la Policía en dictadura fueron ignoradas por los acusados, quienes no se presentaron a las citaciones de la justicia durante el primer gobierno de transición. Las causas y denuncias presentadas cuando se restableció la democracia en 1985 quedaron congeladas. Los partidos políticos con representación en esa época apelaron a la “ética de la responsabilidad” para proponer una solución a este *impasse* que legitimó dejar de lado la justicia y la defensa de los derechos

humanos. A través de la sanción de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (15.848) en 1986, el Estado declaró que renunciaba a la acción penal contra delitos de lesa humanidad. Se planteó que era una ley de amnistía que funcionó como contraparte de la amnistía a los presos políticos en 1985. En respuesta a esa ley, se conformó la Comisión Nacional Pro-Referéndum que utilizó un mecanismo constitucional para anular la ley mediante el voto directo de la ciudadanía. Desde el gobierno y las autoridades militares, se planteó que lo que puede permitir superar ese pasado se encapsula en la metáfora de “dar vuelta la página” en oposición a quienes “tienen ojos en la nuca”. Esta última frase, que da título a la película, fue utilizada varias veces por Julio María Sanguinetti, presidente en el momento de transición en 1985, quien dijo que nadie quería mantener vivo “un enfrentamiento que nos va a retrotraer a épocas que no deseamos”, y también por otros políticos referentes de otros partidos de la época.⁵ La búsqueda por justicia y la defensa de derechos humanos era equiparada a nivel público y político por algunos actores sociales como una continuación de conflictos internos de otra época y como una estrategia política de la izquierda.

El referéndum contra la Ley de Caducidad se llevó a cabo el dieciséis de abril de 1989 y el resultado fue que más de un cuarenta y tres por ciento votó por la anulación de la ley, pero no fueron suficientes votos para cambiar la situación. En el tránsito de la dictadura a la democracia, Uruguay sacrificó la justicia por la política.

El ojo en la nuca fue filmada en 1999 en Uruguay cuando, luego de años de impunidad y silencio —a través de leyes que impidieron la búsqueda de justicia— se realizan denuncias a nivel internacional que tienen impacto local.⁶ En 1999 Juan Gelman, poeta argentino que buscaba a sus familiares desaparecidos en Uruguay y había realizado una campaña internacional para presionar al gobierno uruguayo a investigar el paradero de su nieta, la encontró en una familia de policías. La identidad de la joven fue confirmada en 2000 luego de hacerle un test de ADN. En 1999, también un grupo de mujeres uruguayas y argentinas presentaron una demanda judicial por el Plan Cóndor en Roma, denunciando los asesinatos y crímenes políticos perpetrados contra cinco ítalo-uruguayos y un ítalo-argentino. Estos casos utilizaron la doble ciudadanía de las víctimas para buscar justicia fuera de fronteras, ya que no habían logrado justicia en sus países. Recién en 2006 se requirió el arresto de cientos de civiles y militares de alto rango de Uruguay y otros países de la región. El juicio terminó sentenciando a todos los acusados (excepto uno) a prisión de por vida y demostró la existencia del Plan Cóndor (Lessa). Las primeras señales de justicia se lograron por presiones internacionales.

A nivel local, la justicia había evitado tratar estos crímenes invocando el principio de no retroactividad criminal y aplicando estatutos de limitaciones a

los crímenes de la dictadura. Esto, sumado a la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (1985), por la cual no se podían juzgar los crímenes cometidos por militares o policías durante la dictadura, y el referéndum en 1989 que ratificó la voluntad de la población de mantener la ley, construyeron un cerco a la justicia. Sin embargo, el artículo cuatro de esa ley no impedía la investigación de las desapariciones forzadas. Recién en 2005, el gobierno progresista habilitó la investigación de casos de desaparición y de civiles involucrados en crímenes en el marco de esa ley. En 2009, hubo un segundo plebiscito para derogar los artículos de la Ley de Caducidad que no permitían la investigación y juicio de crímenes cometidos en dictadura; nuevamente el intento falló.⁷ Después de reiteradas intervenciones de organismos internacionales, como la Corte Interamericana de Derechos Humanos, y la movilización de organizaciones sociales, en 2011 se derogó la Ley de Caducidad. Sin embargo, la mayoría de las causas y denuncias presentadas todavía está en proceso, solo ha habido unos pocos procesados por crímenes en ese período. El reclamo por verdad y justicia continúa vigente.

La película *El ojo en la nuca* problematiza este manto de impunidad que caracteriza a la sociedad uruguaya a través de la historia de un joven hijo de desaparecidos que busca justicia. El filme cuestiona a la sociedad y al Estado que eligieron no ver la impunidad y no hacer justicia.

La película nos acerca a Pablo, el joven hijo de desaparecidos exiliado en México, a través de una cámara con un punto de vista exhaustivo, anónimo y omnipresente. Usando ángulos en picado, medios planos y planos panorámicos nos aproximamos a los eventos a través del personaje. Estas opciones del director permiten que nos identifiquemos con el personaje como espectadores, pero, a la vez, que nos quede cierta distancia que nos habilita a reflexionar sobre sus acciones y decisiones.

Pablo es representado por Gael García Bernal quien ocupa efectivamente el papel de un personaje que está fuera de lugar. La doble condición de Pablo, como víctima y como exiliado, construye la posibilidad de desafiar el orden vigente que parece ser aceptado por toda la comunidad. Pablo tiene acento mexicano y se mueve en la cultura cómodamente, aunque desafiando las normas establecidas. El venir de otro país le da la posibilidad de poder enunciar y hacer lo inimaginable para quienes están en Uruguay.

El cortometraje dura veintitrés minutos y puede dividirse en siete secuencias que construyen la historia con movimientos en el tiempo a través de *flashbacks* entre el pasado y el presente. Se relata la historia de Pablo, no se trata de recuperar la identidad o entender la desaparición de su padre, ya que ni siquiera sabemos su nombre.

En la secuencia inicial, aparece Pablo de niño mirando desde debajo de un armario cómo un grupo de hombres golpean y secuestran a su padre. Los

lentes rotos del padre quedan en el piso luego de que se lo llevan y Pablo los recoge. Aparece un letrero que indica que hubo un plebiscito en 1989 para derogar la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. El texto explicita claramente el posicionamiento de la película en torno a los hechos:

En Uruguay, la ley de Caducidad que otorgaba amnistía a los militares acusados de cometer violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar (1973–1984) fue sometida a referéndum el 16 de abril de 1989. . . . Por un escaso margen de votos los militares conservaron la impunidad. (Plá)

Se reivindica la defensa de los derechos humanos y se explicita el contexto de impunidad que ha imperado y no ha sido roto. Los militares aparecen directamente identificados como perpetradores de crímenes de lesa humanidad.

La segunda secuencia nos ubica en México en el presente, una semana después del referéndum. Pablo adulto se despide de su compañera, Laura. Ella no quiere que él viaje porque no cree que exista posibilidad de tener justicia en ese contexto. Laura le dice: “Los desaparecidos están muertos, no vuelven”. Pablo, por su parte, no elabora sus motivos, solo responde: “Esto es algo que tengo que hacer”. En el guion, sus razones son más claramente expresadas: “Tengo que encontrarle un final a todo esto”. Pablo decide actuar, considerando que tiene el poder de incidir en una situación no acabada. No es la obligación o el mandato de lo heredado lo que lo motiva, sino un problema que tiene que buscar resolver para cerrar una etapa.

En la secuencia tres, Pablo llega a Uruguay el veinticuatro de abril de 1989, unas semanas después del referéndum. Entra a la ciudad por el puerto de Montevideo, donde hay una serie de barcos militares. Tiene los lentes rotos de su padre en su mano. A su llegada se encuentra con su primo, Diego. Este encuentro marca nuevamente una instancia en la que Pablo es cuestionado por su decisión de buscar justicia. El primo le dice: “Tenés que darte cuenta [de] que esto tampoco es justicia. Por más bronca que tengas. Yo también quería mucho a tu viejo”. Pablo le responde: “Ese hijo de puta es un asesino y merece la muerte”. Este intercambio muestra que Diego intenta validar los sentimientos de su primo y su vulneración indirecta como hijo de desaparecidos. La contestación de Pablo explicita que sus acciones no están relacionadas directamente con su dolor, sino con la búsqueda de justicia. Su indignación y su acción responden a la impunidad imperante. Pablo busca restablecer el orden de la justicia basada en el reconocimiento de derechos.

En la secuencia cuatro, Pablo y su primo se encuentran en la azotea de un edificio donde se va a batir en un duelo con el general Díaz. Hay un grupo de observadores que organiza el evento y explica las reglas. Díaz dispara y luego se cae. Llega la policía e interrumpe el duelo antes de que Pablo pueda dar su disparo. Llevan detenidos a todos los involucrados en el duelo. En ese momento, Pablo le pide a su primo que demande que le den su derecho a completar el duelo. Pablo dice: “Diego, diles que me falta mi tiro”; pero Diego no hace nada.

La quinta secuencia ocurre en un juzgado donde una jueza les dice que no pueden hacer el duelo. La jueza plantea que es una locura “en plena democracia dos hombres haciéndose justicia por su propia mano”. Pablo exige su derecho a terminar el duelo y conseguir justicia, dice: “Tiene que dejarme acabar el duelo, estoy en mi derecho”. La jueza le dice que “la ley de duelo existe, pero es anacrónica. Está ahí porque con el tiempo fue olvidada por los legisladores”. Este intercambio resalta la oposición entre el derecho a la justicia y la normativa legal que permita garantizarla. Los agentes del Estado cambian las leyes sin que el ciudadano tenga recursos para hacer cumplir sus derechos.

En la sexta secuencia, Pablo aparece bajo la lluvia frente a la casa donde vivió con su familia. Un vecino le dice que la familia que vivía ahí se fue a México hace diez años. En ese momento llegan Diego y Laura en un auto y recogen a Pablo. Van a un restaurante donde se escucha que en la televisión están dando información sobre los crímenes imputados al general Díaz y una entrevista en la que el general dice: “No hay que seguir viviendo con un ojo en la nuca, hay que mirar hacia adelante y olvidar rencores.” Este momento permite escuchar los argumentos de quienes defienden la impunidad como forma de pacificación.

En el restaurante, hay un intercambio entre Laura y Pablo en el que ella reitera que no hay nada que hacer y se refuerza la idea de que la búsqueda de justicia es algo inútil e inapropiado. Laura dice: “Tu padre ya está muerto Pablo. Tienes que dejarlo ir. Ni siquiera estás seguro de que fuera Díaz”. Pablo le responde: “Cállate. De esto tú nunca entendiste nada”. Este intercambio marca la falta de escucha y comprensión que siente Pablo cuando su reclamo de justicia es solo entendido como una manera de restaurar lo roto por el crimen contra su padre. Acá emerge nuevamente el argumento de quienes consideran que no es posible superar la herida porque no se puede reparar el daño.

Pablo regresa a la casa de su infancia, entra y pone los lentes de su padre en el mismo lugar donde ocurrió el secuestro. Recuerda nuevamente el incidente, esta vez podemos ver un poco más sobre lo ocurrido en esa instancia. Pablo llora solo tirado en el piso. En ese momento Laura llega y lo consuela. Él dice: “Solo sé que tengo que odiar”. Ella le dice que no encontrará paz matando al militar. Esta conversación visibiliza el significado de este dilema

a nivel afectivo. La búsqueda de justicia tiene también efectos que desestabilizan emocionalmente.

Al otro día, caminan al lado del Río de la Plata y Pablo tira los lentes de su padre al agua. Acá parece haber una resolución del conflicto que permite restablecer el orden y dejar todo como está. Pablo logra en este instante encontrar el cierre controlando sus impulsos y valores éticos. Sin embargo, hay un giro de tuerca, por lo que el final permite que Pablo siga el camino que había elegido de buscar justicia y demandar reconocimiento.

En la secuencia final, Pablo, su primo y el general Díaz con sus acompañantes están en el juzgado. La prensa también está presente cuando la jueza decreta prohibido el duelo. En ese momento hay otro *flashback* mediante el que Pablo recuerda lo que ocurrió en el secuestro de su padre, pero en esta versión podemos ver la cara del victimario: el general Díaz. El desenlace es inesperado, la justicia del ojo por ojo parece ser la que resuelve el conflicto. Pero la escena final es un nuevo *flashback* donde vemos una mano que sale debajo del armario para recoger nuevamente los lentes rotos del padre.

El periplo de Pablo es una búsqueda de su lugar en el mundo, desafiando prácticas, normas y expectativas. En vez de olvidar y enfocarse en el futuro con su pareja en México, decide volver para buscar justicia y reparación en un lugar donde eso no parece viable. Empuja los límites de lo posible y desobedece los mandatos de un sistema que promueve el “hacer la tuya”. Pablo escoge una opción que lo pone en riesgo y que tiene pocas posibilidades de éxito.

Su lógica y su motivación responden a una perspectiva según la cual el compromiso social y la justicia son más importantes que el bienestar individual. Esos valores son los que lo impulsan a presionar y buscar algo que parece imposible: la justicia en la tierra de la impunidad.

El resultado de esta rebeldía y desobediencia parece ser trágico, pero puede también interpretarse como una forma de recuperar su lugar como agente en una sociedad que no ha reconocido su vulneración como víctima directa de la violencia del Estado. El dolor por la pérdida de su padre y la disrupción de su vida por el exilio no lo inmovilizan. Superar ese pasado y el dolor implica reclamar la justicia y tomar un rol activo para alcanzarla, obligando a quienes no lo reconocen a verlo.

Este deseo de ser reconocido queda claro al elegir quedarse a enfrentar a quienes lo han vulnerado antes que irse de nuevo a México —lo cual permitiría que la impunidad pasada y presente quedara encubierta. En este relato, Pablo fuerza la materialización del crimen del Estado previamente invisibilizado y así obtiene reconocimiento como protagonista en la historia, aunque sea como daño colateral del terrorismo de Estado en el presente. Sin embargo, a pesar de este trágico desenlace, el niño directamente afectado por la dictadura no

desaparece, su espectro vuelve al final de la película en un *flashback* donde vemos que recoge los lentes de su padre, símbolo de que la lucha por la justicia continúa. Estas imágenes de cierre proporcionan un final abierto a lo que parecía ya terminado y de cierta manera interpelan a la audiencia a tomar su lugar en la lucha por verdad y justicia.

Algo interesante en esta mirada sobre el significado del pasado dictatorial es que la familia no es el centro de la historia y la generación de adultos que tomaron decisiones no aparecen más allá de las imágenes del padre en los *flashbacks*. Los adultos no tienen nombre ni se desarrollan sus personajes. Esta puesta en trasfondo de la historia de los padres cuestiona el familismo como centro de legitimidad en las luchas por el pasado (Jelin).

De la familia solo conocemos con algo más de profundidad al primo que lo asiste en su periplo, pero su vínculo se basa en una relación de pares. Diego, al igual que Laura, la pareja, son los que acompañan a Pablo afectivamente, pero no lo entienden. Pablo expresa directamente este distanciamiento cuando se cuestiona su opción por parte de la compañera, que le dice que no se puede hacer ya nada, que “los desaparecidos están muertos”. Acá se puede observar un punto clave de la mirada desde este nuevo lugar de enunciación, ya que otros no pueden entender que lo que busca Pablo no es venganza por la muerte de su padre, sino reconocimiento como víctima directa del terrorismo de Estado afectada por la impunidad.

La falta de reconocimiento de su condición de víctima y de su derecho a la justicia y reparación extienden su vulneración, más allá del evento concreto, hasta el presente. El derecho a ser escuchado y visto en su particular condición es por lo que él lucha. El duelo puede, entonces, ser leído no solo como un símbolo del proceso de aceptar la pérdida de su padre y la pérdida política (Ruffinelli), sino también como una búsqueda de la confrontación directa para obligar a los perpetradores a hacerse cargo de sus acciones contra quienes eran niños en dictadura.

La búsqueda de reconocimiento y justicia de Pablo es castigada nuevamente por instituciones sociales disciplinarias que tratan de controlar su rebeldía y desobediencia. No tiene verdaderos aliados en esta lucha y parece estar casi solo, porque ni sus acompañantes (el primo y la compañera) se suman a la causa. Lo asisten a cierta distancia, lo cual muestra lo difícil que es superar estos obstáculos sociales cuando no hay con quién hacerlo. La historia de Pablo plantea indirectamente la importancia de la solidaridad y el sumar a otros a la lucha por la justicia.

La impunidad es una experiencia compartida por el protagonista y por los espectadores (una experiencia colectiva). La entrada en escena de nuevos actores, como quienes fueron niños en dictadura, permite extender esta lucha más allá de generaciones y sin construir jerarquías de vulneración

que invisibilizan ciertas violencias porque hay otras “peores”. La violencia del Estado impactó de formas distintas a diferentes actores y la cultura de impunidad imperante en Uruguay ha permitido que todavía hoy continúe afectando a quienes no vivieron esos acontecimientos.

El ojo en la nuca muestra cómo la impotencia, indignación e inacción a nivel individual se relacionan con la invisibilización, injusticia e impunidad a nivel social. Pablo es quien nos permite ver cómo se conectan estos sentimientos con prácticas sociales y abre la posibilidad de romper este sistema que nos mantiene atrapados en una situación de injusticia. Irrumpe en la escena cuestionando la inevitabilidad del relato hegemónico sobre cómo lidiar con el pasado y con una cultura de impunidad. A su vez, desde su lugar como exiliado y víctima, visibiliza experiencias borradas, excluidas e ignoradas en la comunidad en las cuales el pasado busca ser olvidado. Pablo no solo viene a saldar cuentas con el pasado para finalizar el duelo personal, sino a plantear una alternativa a nivel ético y político.

Conclusiones

El lugar de enunciación de quienes fueron niñxs en dictadura, sumado a la experiencia del exilio, ofrece una perspectiva que subvierte relatos sobre el pasado y genera nuevos espacios políticos donde se interpela al Estado y la sociedad reivindicando el derecho a la justicia. Esta experiencia desarticula formas de mirar el pasado y trasciende el género testimonial, complejizando el significado de la vivencia personal en términos sociales. El cine de ficción, producido por quienes eran niñxs en dictadura, se convierte así en un espacio donde conseguir justicia, reconocimiento y voz.

En un estado de excepción permanente producido por una justicia transicional que no permite completar el proceso y cerrar las heridas del pasado, el arte permite procesar ese pasado traumático. El *flashback* opera como un espectro del pasado que permite establecer una relación ética con el presente y, además de ser un síntoma del trauma y metáfora de la herida abierta, funciona como una demanda a quienes estamos vivos de seguir la lucha por la justicia. La ficción permite integrar la necesidad de llegar a procesar ese pasado a nivel individual y a nivel colectivo. La búsqueda de cierre y el duelo no se centran, en el caso de *El ojo en la nuca*, en conocer la verdad sobre el crimen de desaparición, sino en conseguir justicia por la violencia sufrida. El foco es, entonces, marcar la necesidad a nivel social de reparar el daño para organizar socialmente un nuevo tipo de vínculo basado en el respeto de derechos.

El pasado autobiográfico de la historia del director y el personaje operan como metáfora de la experiencia colectiva de quienes demandan verdad, justicia y reparación. En *El ojo en la nuca*, la violencia del terrorismo de Estado y la impunidad contextualizan una historia que permite ser leída en varios niveles, como una experiencia personal, pero también como una colectiva. Abordar el tema a través de la ficción genera la posibilidad de identificarse y empatizar con un personaje, Pablo, que corporaliza distintos niveles de vulneración sufridos por quienes no tuvieron poder de decisión en los acontecimientos.

La historia contada por estos nuevos actores evidencia la violencia del Estado ante lxs más vulnerables: lxs niñxs. También demuestra cómo socialmente se cierran espacios de participación democrática en el presente a través de instituciones del Estado que legitiman una justicia del ojo por ojo en oposición a una basada en derechos y el respeto a las minorías.

Esta mirada de un nuevo actor problematiza usos del pasado para justificar acciones en el presente que limitan derechos en democracia. El discurso de la impunidad se sostiene, en parte, sobre la narrativa de *los dos demonios*, que explica el terrorismo de Estado como respuesta a la guerrilla armada en un contexto de guerra en el que la violencia se justifica por la situación. Sin embargo, en la narrativa construida desde el punto de vista de quienes eran niñxs y hoy son adultxs se visibiliza cómo la violencia de Estado recae sobre todxs. El pasado se usa para justificar decisiones que construyen una versión del pasado en la que actores con diferente tipo de poder son equiparados y sus acciones evaluadas como igualmente negativas.

La película *El ojo en la nuca* da acceso a este contrapunto de narrativas que coexisten a nivel social, mostrando el discurso militar y el del Estado, que reproducen la teoría de *los dos demonios* para legitimar la falta de justicia, en oposición a la narrativa del *terrorismo de Estado*, que pone los derechos humanos en el centro del debate. El filme abre una oportunidad de reflexión crítica, generando un espacio deliberativo que invita a la audiencia a cuestionar los argumentos que sostienen la cultura de la impunidad ofreciendo otros sentidos y nuevos argumentos para definir qué pasó y qué debemos hacer.

El lugar de enunciación del joven que fue vulnerado cuando era niño devuelve al campo de la ética lo que se ha dirimido hasta ahora en lo político. El arte permite mostrar ese ángel exterminador y nos da herramientas para rastrear la historia a contrapelo. Como plantea Walter Benjamin, todo monumento de la civilización es un monumento de la barbarie (256). El Estado y sus instrumentos legitiman la vulneración de derechos como si fuera progreso no garantizar el derecho a la justicia y a la reparación por quienes fueron vulneradxs por el terrorismo de Estado. Es decir, esta nueva mirada saca al testimonio como lugar privilegiado para transmitir y procesar el pasado

traumático, poniendo en evidencia que no hay propiedad en esa experiencia de vulneración de derechos. Nos pertenece a todxs.

El cine como herramienta de transmisión de memorias prostéticas (Landsberg) produce una vivencia que reduce la distancia entre la experiencia de otrxs y la propia. Las memorias prostéticas circulan públicamente y hacen que memorias individuales se conviertan en sociales. Ese potencial político del cine de hacer visibles aspectos de nuestra experiencia que parecen únicos dándoles un significado social es lo que logra *El ojo en la nuca*.

Las memorias del secuestro del padre y la impotencia ante la búsqueda de justicia de una víctima invisibilizada interpelan a la audiencia. Según Alison Landsberg, a través de los recursos cinematográficos, una película puede hacernos mirar una situación a través de los ojos de otra persona diferente a nosotros, interpelándonos a nivel intelectual y afectivo. Como audiencia podemos llegar a llorar e indignarnos junto con Pablo ante la situación que vive. El cine permite ir más allá de la denuncia del testimonio como memoria personal o familiar, haciendo significativas narrativas sobre el pasado no vivido. Poder comprender la experiencia y el sufrimiento de otrxs permite actuar de forma solidaria.

Mi lectura de esta película veinte años después de realizada se hace desde el lugar de alguien que fue niña en dictadura, exiliada y que hoy milita por los derechos humanos en Uruguay. Desde este lugar, el filme ofrece todavía un lugar de enunciación y un reconocimiento que socialmente no se ha encontrado.

En la lucha por justicia se han conformado organizaciones que integran a diferentes generaciones. Hace años existió un grupo de la organización HIJOS (que en Uruguay incluyó a hijxs de desaparecidxs, exiliadxs y presxs políticos) centrado principalmente en la búsqueda de la identidad de sus padres.⁸ Hoy en día siguen activos grupos nucleados en torno a la experiencia vital de la dictadura en la niñez: “Niños en cautiverio político”, que reúne a quienes sufrieron la experiencia carcelaria, y “Memorias en libertad”, un colectivo de niñxs y jóvenes víctimas del terrorismo de Estado. Estas nuevas agrupaciones han comenzado a reclamar su lugar en la historia y en el debate público sobre la dictadura.⁹ Sin embargo, a nivel del discurso social y legal no ha habido todavía reconocimiento de sus derechos como actores con una perspectiva única y una experiencia singular.

En Uruguay, la organización Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos logró instalar un eslogan que ha permitido expandir la causa más allá de los directamente afectados: “Todos somos familiares”. Esta es una frase con la que gran parte de la población se identifica, como lo revela el creciente número de personas que participa en la Marcha del Silencio cada veinte de mayo en la que se demanda al Estado verdad y justicia. La historia de Pablo en *El ojo en la nuca* nos presenta la necesidad de expandir esta idea

a “todos somos víctimas del terrorismo de Estado” y de reconocer que quienes eran niñxs en ese momento también fueron afectadxs directamente y merecen escucha y reparación. También implica superar las formas de demanda y alianza basadas en la sangre, la familia o la afinidad (Landsberg), poniendo como eje de organización colectiva la responsabilidad ética y la defensa de los derechos como forma de organización de nuestras comunidades.

La mirada de un extranjero en su tierra permite abrir nuevos espacios de interpretación y posibilidades de acción. La memoria de quienes eran niñxs en dictadura ofrece otra perspectiva, la cual cuestiona y problematiza los relatos establecidos sobre el pasado reciente y las formas en que la sociedad lo procesa artísticamente.

La búsqueda de justicia es la expresión de amor a nivel público, dice Cornel West. Abrir el espacio a otras voces a través del cine permite reconocer el impacto de estos acontecimientos y la violencia de Estado en quienes eran niñxs y, simultáneamente, expandir el horizonte de sentidos y acciones que pueden ayudarnos a superar ese pasado traumático a quienes somos miembros de esta comunidad. Más allá de su valor político local, la película como memoria prostética opera como vehículo para darle sentido a esta búsqueda de justicia más allá de fronteras.

El ojo en la nuca, como proyecto que integró personas de diferentes lugares y se dirige a una audiencia internacional, abre la posibilidad de un horizonte colectivo para darle sentido a esta experiencia que permite tejer redes y alianzas políticas con organizaciones internacionales de derechos humanos. El cine, entonces, habilita la construcción de alianzas políticas, solidarias transnacionales y generacionales como las que han sido necesarias en estos últimos años para demandar justicia del Estado y poder lograr algo de justicia. Esta película muestra la particularidad de esta mirada que, además de elaborar traumas colectivos del pasado a través del arte, restablece la capacidad de imaginar otros futuros posibles en el presente que incluyan otras voces sociales en clave de derechos.

Notas

1. Agradezco la colaboración de Rodrigo Plá, quien facilitó el acceso a materiales sobre la película, y las correcciones al manuscrito de Miranda Carpenter.
2. Mi criterio para usar la *x* es el siguiente: se utiliza la *x* como forma de subvertir el sexismo en el lenguaje. La *x* permite incorporar un signo que problematiza el binarismo y, al mismo tiempo, visibiliza la naturalización de formas que reproducen el sistema jerárquico de género en el lenguaje. Como estrategia de lucha, la *x* sirve su

propósito de interrumpir la lectura y hace que tengamos que parar y reflexionar sobre lo que significa esa marca.

3. Ver Achugar, donde se hace un análisis comparativo de los documentales *Por esos ojos* y *Trazos familiares* como vehículos de transmisión intergeneracional y de la representación de la generación de niñas víctimas del terrorismo de Estado.
4. El corto ganó el Foreign Student Academy Award de la Academia y el premio Ariel, entre otros. El equipo que trabajó en la película incluye a importantes actores y equipo técnico de Uruguay y México que luego desarrollaron sólidas carreras. Ver ficha técnica completa en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Web.
5. Entrevista a Julio María Sanguinetti en el programa de televisión *Prioridad*, del veintinueve de diciembre de 1986 en el Canal 10 de Uruguay.
6. En 1999 también se filmó el documental *El recurso de la memoria*, dirigido por Mario Jacob, que trata sobre la Ley de Caducidad y los efectos del plebiscito de 1989.
7. El documental *Nos sobra una ley*, dirigido por Daiana Di Candia y Denisse Legrand en 2011, explora las razones por las que el plebiscito del 2009 no tuvo éxito en anular la Ley de Caducidad. Este documental, producido por jóvenes nacidas en el período posdemocracia, registra cómo el tema de la impunidad del terrorismo de Estado sigue presente en generaciones que no vivieron la dictadura.
8. Ver artículo de Diego Sempol sobre la organización uruguaya HIJOS como una experiencia de memoria generacional.
9. También existe una agrupación de jóvenes que nacieron después de la dictadura, *Jóvenes por la memoria*, que reivindican su derecho a saber y militan contra la impunidad por verdad, memoria y justicia.

Obras citadas

- Achugar, Mariana. “Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente: entre la denuncia y la reflexión”. *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay)*. Ed. Paola Margulis. Buenos Aires: Librería, 2020. 253–275.
- Adorno, Theodor. “What Does Coming to Terms With the Past Mean?” *Bitburg in moral and political perspective*. Ed. Geoffrey Hartman. Bloomington: Indiana University Press, 1959. 114–129.
- Aguiló, Macarena y Susana Foxley (dirs.). *El edificio de los chilenos*. Bélgica, Chile, Francia, Cuba: coproducción Aplaplac, Les Films d’Ici, ICAIC, 2010.
- Arijón, Gonzalo y Virginia Martínez (dirs.). *Por esos ojos*. Uruguay, Francia: coproducción Point du Jour, TV Ciudad, 1997.
- Assmann, Aleida. “To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?”. *Memory and Political Change*. Eds. Aleida Assmann y Linda Shortt. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 53–71.

- Badilla, Manuela. "The Day of the Young Combatant, Generational Struggles in the Memory Field of Post-dictatorship Chile". *Memory Studies* 13.2 (2020): 191–207.
- Basile, Teresa. Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as, 2018. Manuscrito.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books. 2007.
- Bidegain, Maiana (dir.). *Secretos de lucha*. Francia: coproducción SMAC, France 3 Aquitaine y ETB 2007.
- Blejmar, Jordana, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez. "Introducción". *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Eds. Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Pérez. Buenos Aires: Eudeba, 2017. 13–31.
- Burt, Jo Marie, Gabriela Fried Amilivia y Francesca Lessa. "Civil Society and the Resurgent Struggle against Impunity in Uruguay". *International Journal of Transitional Justice* 7 (2013): 306–327.
- Cardozo, Diana (dir.). *Siete instantes*. México, Uruguay: producción IMCINE, 2008.
- Carri, Albertina (dir.). *Los rubios*. Argentina, Estados Unidos: producción Albertina Carri y Barry Ellsworth, 2003.
- Charlo, José Pedro (dir.). *Trazos familiares*. Uruguay, Alemania, España: coproducción Guazú Media, SUR Films y Toca Sons Producciones, 2017.
- Di Candia, Daiana y Denisse Legrand (dirs.). *Nos sobra una ley*. Uruguay: producción Casa Bertolt Brecht y Heinrich Böll Stiftung América Latina, 2011.
- Dutrenit, Silvia. *Aquellos niños del exilio. Cotidianidades entre el Cono Sur y México*. México D. F.: Instituto Mora, 2015.
- Forcinito, Ana. *Intermittences: Memory, Justice, and the Poetics of the Visible in Uruguay*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.
- Fried, Gabriela. *State Terrorism and the Politics of Memory in Latin America: Transmissions across the Generations of Post-dictatorship Uruguay, 1984–2004*. Amherst, Nueva York: Cambria Press, 2016.
- Guglielmucci, Ana. "Historias Desobedientes. Memorias de hijos y nietos de perpetradores de crímenes de lesa humanidad en Argentina". *Revista Colombiana de Antropología* 56.1 (2020): 15–44.
- Gutiérrez, Mateo (dir.). *D.F. Destino final*. Uruguay: producción Taxi Films, 2008.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1 (2008): 103–128.
- Jacob, Mario (dir.). *El recurso de la memoria*. Uruguay: producción Imágenes, 1999.
- Jelin, Elizabeth. "¿Víctimas, familiares o ciudadanos? Las luchas por la legitimidad de la palabra". *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Eds. Ludmila Da Silva Catela, Marcela Cerrutti y Sebastián Pereyra. Buenos Aires: CLACSO, 2020. 1069–1091.
- Laino Sanchís, Fabricio. "Dos generaciones en busca del sentido: lecturas del documental *Nietos* (identidad y memoria)". *Cine Documental* 19 (2019): 69–93.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture". *Memory and Popular Film*. Ed. Paul Grainge. Manchester: Manchester University Press, 2003. 144–161.

- Lattanzi, María Laura. “Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino”. *Aisthesis* 49 (2011): 101–112.
- Lessa, Francesca. “Remnants of Truth: The Role of Archives in Human Rights Trials for Operation Condor”. *Latin American Research Review* 56.1 (2021): 186–199.
- Levey, Cara. “Of Hijos and Niños: Revisiting Postmemory in Post-Dictatorship Uruguay”. *History & Memory* 26.2 (otoño/invierno 2014): 5–39.
- Llobet, Valeria. “¿Y vos qué sabés si no lo viviste?” Infancia y dictadura en un pueblo de provincia”. *A Contracorriente* 12:3 (2015): 1–41.
- Mannheim, Karl. “The Problem of Generations”. *Karl Mannheim: Essays*. Ed. Paul Kecskemeti. Londres: Routledge, 1952. 276–322.
- Peller, Mariela. “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina”. *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Eds. Roberto Pittaluga, Juan Pablo Giordano y Luis Escobar. Santa Fe: María Muratore Ediciones, 2016. 115–141.
- Plá, Rodrigo (dir.). *El ojo en la nuca*. México: coproducción Centro de Capacitación Cinematográfica, Conaculta, Estudios Churubusco Azteca, 2000.
- . *Novia mía*. Centro de Capacitación Cinematográfica, 1995.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2006.
- Prager, Jeffrey. “Lost Childhood, Lost Generations: The Intergenerational Transmission of Trauma”. *Journal of Human Rights* 2 (2003): 173–81.
- Prividera, Nicolás (dir.). *M*. Trivial Media, 2007.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.
- . “El documental político y la generación posdictadura en Uruguay”. *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Eds. Antonio Traverso y Tomás Crowder-Taraborrelli. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2015. 163–183.
- Ruffinelli, Jorge. *Para verte mejor: el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce, 2015.
- Sempol, Diego. “HIJOS Uruguay. A 20 años de un ensayo de memoria generacional”. *Aletheia* 2 (2016): 53–60.
- Tadeo Fuica, Beatriz. “Memory or Postmemory? Documentaries Directed by Uruguay’s Second Generation”. *Memory Studies* 8.3 (2015a): 298–312.
- . “Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des) aparecidos”. *Cine Documental* 12 (2015b): 152–179.
- Vassy, Miguel (dir.). *La verdad soterrada*. Uruguay: coproducción Voces de América, Crisantempo, Panorámica, 2009.
- Visconti, Marcela. “Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina”. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural* 7.12 (2012): 1–18.
- Welzer, Harald. “Re-narrations: How Past Change in Conversational Remembering”. *Memory Studies*, 3.10 (2010): 5–17.

West, Cornel. "Justice Is What Love Looks Like in Public". 17 de Abril de 2011. Washington: Howard University, Washington DC.

Achugar, Mariana. "Mirando con otros ojos: memoria, justicia y cine en un filme uruguayo." *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*. Eds. Carolina Añón Suárez y Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 30 (2023): 104–124.
