

Representaciones de la dictadura uruguaya desde la óptica de cineastas nacidos en democracia

*Representations of the Uruguayan Dictatorship
from the Perspective of Filmmakers Born in Democracy*

*Representações da ditadura uruguaia
a partir da ótica de cineastas nascidos na democracia*

Santiago González-Dambrauskas¹

ORCID: 0000-0002-7201-3121

¹Universidad de la República, Uruguay.

Correspondencia: santiago.gonzalez@fic.edu.uy

Recepción: 25/07/2025

Revisión: 19/08/2025

Aceptación: 11/09/2025

RESUMEN. El artículo explora la forma en la que las nuevas generaciones de cineastas representan la última dictadura uruguaya (1973–1985), a partir de un análisis comparativo de dos documentales dirigidos por realizadores nacidos en democracia: *Ópera prima* (Marcos Banina, 2018) y *Delia* (Victoria Pena, 2022). El trabajo, enmarcado en los debates sobre la memoria, la posmemoria y la transmisión intergeneracional, permite identificar un desplazamiento de los discursos cinematográficos desarrollados sobre la temática por otras generaciones, en general caracterizados por una exposición directa de los hechos históricos y una reivindicación política explícita. En contraste, las producciones recientes evidencian un giro hacia narrativas en primera persona que cuestionan las consecuencias de lo ocurrido desde un punto de vista que privilegia lo íntimo, lo doméstico y lo afectivo.

Palabras clave: Uruguay; cine; documental; posmemoria; dictadura.

ABSTRACT. This article explores how new generations of filmmakers represent the last Uruguayan dictatorship (1973–1985) through a comparative analysis of two documentaries directed by filmmakers born in democracy: *Ópera Prima* (Banina, 2018) and *Delia* (Pena, 2022). Framed within debates on memory, postmemory, and intergenerational transmission, the study identifies a shift from the cinematographic discourses of earlier generations, which were generally characterized by the direct depiction of historical events and explicit political advocacy. In contrast, recent productions adopt first-person narratives that examine the consequences of the past from an intimate, domestic, and affective perspective.

Keywords: Uruguay; cinema; documentary; postmemory; dictatorship.

RESUMO. O artigo explora a forma como as novas gerações de cineastas representam a última ditadura uruguaia (1973–1985), a partir de uma análise comparativa de dois documentários dirigidos por realizadores nascidos na democracia: *Ópera prima* (Marco Banina, 2018) e *Delia* (Victoria Pena, 2022). A pesquisa, situada nos debates sobre memória, pós-memória e transmissão intergeracional, permite identificar um deslocamento dos discursos cinematográficos desenvolvidos sobre a temática por outras gerações, em geral caracterizados por uma exposição direta dos fatos históricos e uma reivindicação política explícita. Em contraste, as produções recentes evidenciam uma mudança para narrativas em primeira pessoa que problematizam as consequências do ocorrido a partir de um ponto de vista que privilegia o íntimo, o doméstico e o afetivo.

Palavras-chave: memória coletiva; consciência histórica; reflexão crítica; narrativa midiática; mídia informativa.

Introducción

Lo que es silenciado en determinada época puede emerger con voz fuerte después; lo que es importante en determinado período histórico puede perder relevancia en el futuro.
Elizabeth Jelin (2017, p. 8)

El artículo se enmarca en un proyecto de investigación mayor que indaga en las nuevas narrativas desarrolladas en el cine documental uruguayo contemporáneo. Una de las líneas narrativas emergentes identificadas al momento refiere al denominado giro subjetivo o cine en primera persona. A su vez, a nivel temático, las obras documentales producidas en el siglo XXI marcan una fuerte presencia cuantitativa de representaciones vinculadas con el pasado reciente. Teniendo en cuenta estos dos elementos, el artículo explora la forma en la que las nuevas generaciones de cineastas representan acontecimientos traumáticos para la historia del país.

Se aborda la memoria como un mecanismo que posibilita la activación del pasado en el presente (Jelin, 2002; Ricoeur, 1999), entendiéndolo, a nivel macro, como la transmisión de conocimiento adquirido por los miembros de una cultura entre distintas generaciones (Aprea, 2015). En específico, se trabaja sobre la base del concepto de *posmemoria*¹ (Hirsch, 1997) para explorar cómo construyen nuevas narrativas de la dictadura aquellos que crecieron dominados por narrativas sobre eventos traumáticos que precedieron su nacimiento.

Para ello, se hizo una sistematización de los largometrajes documentales uruguayos estrenados durante el siglo XXI que abordan la temática y, de ese corpus, se seleccionaron las obras dirigidas por personas que nacieron en democracia.² Al momento, solo cinco casos fueron identificados: *Ópera prima* (Marcos Banina, 2018), *Delia* (Victoria Pena, 2022), *Para no olvidar* (Laura Gabay, 2023), *Memoria común* (Emiliano Grassi, 2024) y *Donde estamos juntas* (Laura Castillo, Nina Azzarini y Manuela López, 2024). En este trabajo se desarrolla un análisis comparativo de los largometrajes *Delia* (2022) y *Ópera prima* (2018).³

El primero es un retrato íntimo de Delia González, cuyo esposo (Jorge Mazzarovich) estuvo preso por motivos políticos durante 11 años de la última dictadura cívico-militar uruguaya. El documental, a partir de unos cuadernos

escritos por su protagonista que incluyen cartas, poemas y notas dispersas a modo de diario, busca narrar el vínculo entre los integrantes de su familia: tres hijos, un padre encarcelado-ausente durante más de una década y una madre que fue el sostén de la familia.

Ópera prima, por su parte, se trata de un documental autobiográfico en el que el director va a la búsqueda de su propia identidad personal e ideológica. A partir de un proceso rizomático e introspectivo, presenta lugares y personas marcadas por eventos traumáticos, y conjuga historias personales con eventos que marcaron la historia colectiva, entre ellos, la dictadura uruguaya. Como se puede apreciar en esta breve descripción, los documentales funcionan para activar distintos procesos de reconstrucción y resignificación de un pasado traumático.⁴

Si la historia, como proponen Rancière (2013) y White (1992), es una forma de discurso basado en una estructura narrativa que incluye la representación de acontecimientos que ocurrieron en tiempos pasados a través de una configuración argumental que une hechos y permite

1:: En términos de Hirsch (1997): "Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded his birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated" (p. 22).

2:: Desde este artículo se adhiere a la postura de los autores que han abordado la temática del pasado reciente uruguayo en el cine, como Cassariego (2023), y se utiliza la terminología de posmemoria para identificar a aquellas personas que nacieron luego de la dictadura. Esta operación deja por fuera del concepto, por ejemplo, a la generación nacida entre los años sesenta o setenta que vivió su infancia en dictadura, muchos de quienes fueron testigos y víctimas de la violencia ejercida por el Estado que algunos autores denominan segunda generación. Este sesgo permite dividir a una generación que vivió personalmente y transitó la dictadura en su infancia, de otra, de posdictadura, que nació ya en democracia y que, por tanto, fue construyendo una idea sobre un pasado traumático previo a su nacimiento a partir del relato y la transmisión de las generaciones que lo vivieron.

3:: Se optó por realizar un análisis comparativo de los dos primeros largometrajes identificados. Por otra parte, *Para no olvidar* (2023), en rigor, es una producción mayoritariamente suiza y tanto *Memoria común* (2024) como *Donde estamos juntas* (2024) no han tenido aún un estreno comercial, aunque se han exhibido en el marco de festivales y muestras.

4:: La ficha técnica de ambas obras objeto de análisis y otro tipo de información anexa sobre las producciones (financiamiento, recorrido por festivales, premios) puede consultarse en la página de la productora Monarca Films: <https://www.monarcafilms.com.uy/peliculas>.

presentarlos como un todo, aquí se explora cómo opera este mecanismo de construcción narrativa y producción de sentido en dos obras documentales dirigidas por realizadores nacidos en democracia y que tienen como tema el pasado reciente.

A los efectos del estudio, se optó por una exploración con base en una metodología convencional vinculada con el análisis cinematográfico, sustentada en la descomposición de elementos visuales, sonoros y narrativos, a partir del visionado de las obras y la desagrupación por secuencias. Para ello, se realizó una escaleta inversa de ambas y un guion técnico *a posteriori*, estructurado con base en la descripción de los elementos audiovisuales.⁵ Para adoptar criterios generales para el análisis de las obras, se utilizaron taxonomías con sesgo en cine documental.

Delia: lo silenciado emerge

Siguiendo las ya clásicas modalidades de Nichols (1997, 2013), *Delia* es una película realizada desde un modo interactivo o participativo, un tipo de cine que puede ser identificado por plantear diversas estrategias de interacción y participación con sus protagonistas. Este tipo de relatos se caracteriza por mostrarnos, por ejemplo, un proceso de investigación y razonamiento más que por presentarnos meramente los resultados. Más que persuadir, busca profundizar en la complejidad de los acontecimientos que se narran desde una perspectiva parcial y no duda en intervenir la realidad registrada o provocarla, en colaboración o confrontación con los sujetos registrados.

Se trata, a su vez, de un documental narrado en primera persona (Piedras, 2014; Renov, 2004). La directora se encuentra presente en el relato desde los primeros minutos de la obra y guía la narración. Es importante destacar que, a diferencia de otros relatos más performativos, en los que la presencia del director suele ser importante incluso en el plano físico (Michael Moore, Agnes Varda, Patricio Guzmán), Pena lo maneja fundamentalmente a través de la intervención de su voz, tanto fuera de campo en las escenas filmadas como a partir de intervenciones en *off*, que por momentos la acercan a un cine de tipo ensayístico en el que la oralidad es esencial para zurcir las imágenes de archivo presentadas.

En este encuadre, la directora se posiciona como una participante más de la obra, pero una participante secun-

daria, que oficia de mediadora interviniendo en la intimidad de un hogar, como una visita que observa y propone situaciones en las que los integrantes de la familia aceptan participar y conversar con ella. La realizadora actúa, siguiendo a Barnow (1996), como un agente catalizador, en el entendido de que su intervención moviliza a los sujetos retratados y, a partir de su interacción con ellos, genera procesos de revelación interior que son registrados.

Piedras (2014) analizó el cine documental argentino en primera persona entre los años noventa y la primera década del actual siglo y propuso una taxonomía que tiene en cuenta los recursos retóricos predominantes y la proximidad entre el objeto del discurso y los realizadores.⁶ Desde este sesgo, *Delia* propone una narrativa que podría incluirse dentro de la taxonomía de Experiencia y Alteridad (EA), ya que organiza los materiales y dirige una narrativa centrada en el diálogo con los otros (Delia y su familia). A su vez, aunque su vínculo con la familia que retrata es longevo, la temática que aborda, en principio, le es ajena y la excede, pero también (en tanto mujer, madre y feminista) la identifica.

La subjetividad dentro del relato se hace presente también a partir del trabajo de cámara, que utiliza ángulos frontales y desde un abordaje que privilegia la distancia corta de planos, cerrados y cercanos (Figura 1, página siguiente). En rigor, toda la obra se construye a partir de primeros planos y planos detalle; los planos medios o generales son muy pocos y se utilizan a modo de situar la escena.

En cuanto a lo sonoro, y a nivel macro, pueden distinguirse dos modos básicos de trabajarlo. En los momentos de conversación-diálogo entre la directora y sus protagonistas se privilegia el sonido directo (sincrónico), sin intervención de efectos ni de música agregada, salvo al iniciar o culminar una conversación. Cuando se trabaja

5:: Se realizaron planillas descriptivas de ambas obras con los siguientes elementos: Tiempo, Secuencia, Escena, Tipo de plano, Fotograma clave, Movimiento de cámara, Descripción de acciones, Descripción sonora, Texto de diálogos (*in/off*), Otro tipo de información. La visualización se realizó gracias al acceso en línea de los documentales brindado por la productora Valentina Baracco Pena, a quien se agradece la gentileza.

6:: La taxonomía incluye tres modos: Autobiográfico (A), Epidérmico (E) y de Experiencia y Alteridad (EA). Piedras (2014) resume el nudo de estas taxonomías en términos de discurso retórico en las siguientes frases: un sujeto que habla sobre sí mismo (A), un sujeto que habla sobre otro (E) y un sujeto que habla con otro (EA).

sobre material de archivo visual iconográfico (videos y fotos), existe una construcción total del paisaje sonoro, que es acompañado por la palabra de la directora, ya sea leyendo o interpretando textos de Delia, a modo de presentar información contextual sobre los documentos o acontecimientos.

Figura 1

Fotograma de Delia (Pena, 2022, 08:57)



En términos de narrativa, la directora comienza el relato presentando una primera secuencia que se conforma íntegramente por material de archivo audiovisual, un registro en el que se puede observar el día que Jorge Mazzarovich recuperó la libertad y regresó a su casa. A él (Jorge) se lo ubica en el centro de la escena, como protagonista histórico, brindando un discurso y luego siendo llevado a su hogar para el reencuentro con sus seres queridos. A ella (Delia) casi no se la ve y, cuando esto ocurre, se encuentra a un costado y al margen hasta que el montaje se detiene en un fotograma en el que se la aprecia en primer plano. La voz en *off* de la directora marca de alguna forma cuál será el tono del relato y su motivación para la realización de un retrato sobre la madre de un amigo de su infancia:

Crecí escuchando la historia de este día. El día que Jorge fue liberado luego de 11 años sin estar en casa. Como también lo que le tocó vivir por ser un preso político. Sin embargo, nunca había pensado en ella (Pena, 2022, 02:56).

Desde allí, la obra se estructura con base en secuencias temáticas que indagan en la relación de Delia con sus hijos y su esposo a partir de un conjunto de cartas y poemas que

ella escribió en el pasado. El recurso principal que utiliza la directora para desarrollar el relato es la presentación, lectura y diálogo con los protagonistas sobre estos textos escritos por Delia, que en su mayoría nunca habían sido leídos por otro lector que no fuera su autora.

Respecto del contexto histórico, es casi nula la información que se brinda al espectador. No hay en la obra referencia alguna a lo ocurrido durante los años de la dictadura uruguaya (1973-1985), ni su transición, ni el presente histórico en el que se desarrolla ni por qué o en qué circunstancias estuvo preso Jorge Mazzarovich. Del mismo modo, tampoco existe referencia a cuestiones biográficas de sus protagonistas. No sabemos cómo fue la niñez de Delia, dónde y en qué contexto nació, si estudió, si fue ama de casa o desarrolló otro tipo de trabajo. No existe el tipo de información que suele brindarse en las historias de vida.

Sin embargo, existe una marcada búsqueda visual y sonora por detenerse en aquello que suele ocultarse tanto en el cine como en la vida: las denominadas actividades domésticas (Figura 2). En este sentido, Pena se detiene por largo tiempo y deliberadamente en lo que suelen ser o denominarse como escenas de transición, que implican una simple acción que sirve para dar paso a otra cosa: cocinar, escuchar la radio, colgar la ropa, lavarse el pelo, hacer crucigramas, escribir la lista de los mandados, fumar un cigarro en el patio. Esos denominados tiempos muertos que atraviesan y tejen la cotidianidad de una vida y que, al igual que Delia, percibimos como intrascendentes: “Esto es medio aburrido igual, Pitoka [el apodo de la directora] para filmar. ¿A quién le va a interesar cómo pico la cebolla?” (Pena, 2022, 15:44).

Figura 2

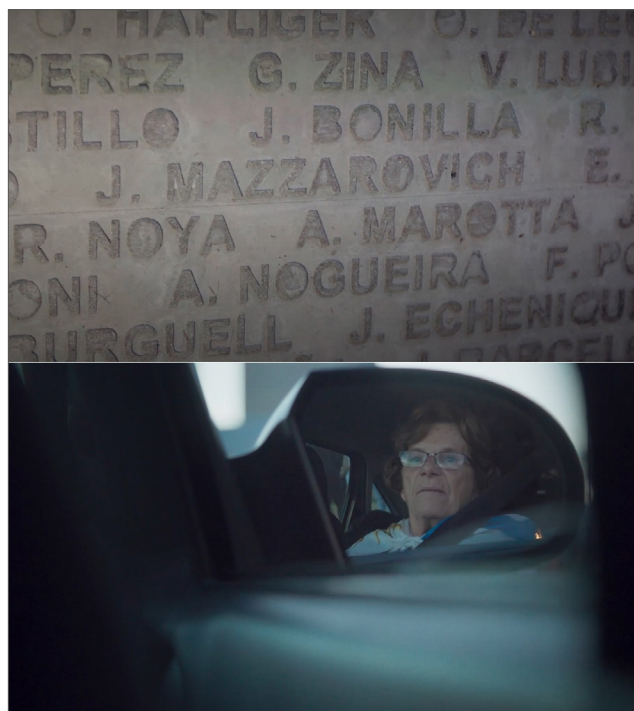
Fotograma de Delia (Pena, 2022, 15:57)



En términos locativos, el documental se desarrolla en su totalidad en el interior del hogar, salvo por cuatro escenas (una al inicio, otra en la mitad y otras dos llegando al final), que fueron registradas en espacios externos a la casa. Las dos primeras fueron filmadas en eventos públicos que vale la pena destacar: uno con motivo de la inauguración del memorial de los detenidos desaparecidos en el Penal de Libertad, cárcel donde estuvo preso Jorge Mazzarovich, y el segundo, en la plaza Primero de Mayo, registrado justamente ese día.⁷

Figura 3

Fotogramas de Delia (Pena, 2022, 07:35 y 07:48)



La escena del memorial se inicia con un primer plano de Delia envuelta en una bandera de Uruguay, mientras fuera de campo escuchamos los motivos y proclamas del evento: la inauguración de un monumento de concreto de 15 metros de altura, que lleva inscripto el nombre de quienes estuvieron presos en el Penal por motivos políticos. Luego, Jorge es saludado por compañeros y finalmente busca su nombre en la obra conmemorativa hasta que lo encuentra y le saca una foto (Figura 3, arriba). Delia, a quien observamos por primera vez en tiempo presente, se limita

a acompañarlo, quedando al margen del sistema discursivo que el memorial en toda su magnitud establece. La secuencia culmina con ella sentada en el lugar del acompañante de un auto. La observamos en primer plano desde el detalle de un espejo retrovisor (Figura 3, abajo). Sin necesidad de un análisis semiótico muy elaborado, entendemos la importancia de los signos que se nos presentan en ese único plano como metáfora visual de lo que trabajará luego la obra.

La presentación de la protagonista en este encuadre resulta por demás elocuente. No es este un retrato sobre las personas que aparecen en los documentos oficiales; su nombre, a diferencia del de su esposo, no quedará allí plasmado para el recuerdo público. Ella es, de alguna forma, la esposa de, y con eso ha tenido que lidiar a lo largo de su trayecto vital, lo que forjó parte importante de su identidad. Las otras dos secuencias registradas en exteriores profundizan en este punto. Una se trata de una visita al médico para hacer sesiones de fisioterapia, a la que es acompañada por Mazzarovich y, estando en la piscina, alguien comenta “¿Mazzarovich? ¿Jorge Mazzarovich? ¿Es tu marido?” (Pena, 2022, 60:43).

La otra secuencia hace explícito el punto de vista de la directora y se desarrolla de forma más poética y no tan descriptiva o etnográfica. Se trata de un acto conmemorativo del Primero de Mayo, en el que la cámara se mantiene fija en Delia y Jorge, que están sentados. En un momento, alguien se detiene y saluda a Jorge. El saludo se extiende, Jorge se para y se ponen a conversar, mientras Delia, al igual que otra mujer, permanecen sentadas. El sonido poco a poco va menguando hasta alcanzar el silencio. Manteniendo el punto de vista del plano (Figura 4), y sin realizar ningún tipo de corte en el montaje, la directora del documental, en *off*, lee el siguiente texto de Delia:

Ahora estoy sola. Cómo quisiera no ser mujer. Y ponerme el saco. Los cigarrillos en el bolsillo. Y salir a caminar por la rambla. Respirar el aire del mar. Sentirlo. Saber que está allí. Que las aguas corren libres. Libres. Y van muy lejos. Pero hoy no hay luna.

⁷ El denominado Penal de Libertad (Unidad de Reclusión N.º 1 durante la dictadura) es una cárcel que fue inaugurada en 1972 para albergar presos políticos. La plaza Primero de Mayo, inaugurada a inicios de los noventa frente al Palacio Legislativo, es uno de los principales espacios públicos utilizados en Uruguay para manifestaciones, protestas y también celebraciones, como el Día Internacional de los Trabajadores.

Ni estrellas. El cielo es gris. Cómo quisiera caminar sin rumbo. Mucho. Hasta sentirme cansada. Pero no. Es tarde, hoy es domingo. Y mañana empieza la semana de trabajo. Una semana más. Saludar. Sonreír. Volver a casa sola (Pena, 2022, 37:55).

Figura 4

Fotograma de Delia (Pena, 2022, 37:40)



La obra puede entenderse, entonces, como una intervención feminista en el sentido que le otorga Pollock (2003; 2010), no por ser dirigida por una mujer ni porque su protagonista sea también una mujer,⁸ sino porque confronta los discursos dominantes sobre el pasado reciente y las nociones aceptadas respecto de su lectura. En ese marco, establece un reconocimiento de las relaciones de poder-género y una relectura de las prácticas denominadas como militantes, estableciendo una nueva mirada en esta construcción.

Aunque toda la película funciona y trabaja sobre este tema, en el momento en que se hace más evidente es en una secuencia de diálogo y confrontación entre Delia y Jorge. La escena se inicia con Jorge ayudando a Delia a sentarse en el patio de su casa. Le busca un lugar al sol y le acomoda el auricular en una oreja. Luego, se sienta a su lado y comienzan a tomar mate y merendar al aire libre. La directora (fuera de campo) comenta que estuvo leyendo con Santiago (uno de los hijos) las cartas que también leyeron con Jorge. Él frena el comentario (Figura 5, página siguiente) y expresa: “Sí, pero eso no tiene validez”. La directora pregunta: “¿Lo qué no tiene validez?”. Jorge remata: “Lo que yo leí. Te acordás que yo les dije. ¿Qué validez puede tener algo que yo no conocía y que me sorprendió mal?” (Pena, 2022, 56:47). A partir de allí, se desata el siguiente diálogo entre Jorge y Delia:

Delia: Pero ¿por qué mal?

Jorge: Porque vos escribiste cosas que viviendo conmigo no me dijiste.

Delia: Y sí.

Jorge: Está mal.

Delia: Y sí.

Jorge: No es obligatorio que me digas todo pero... [Silencio] un estado de ánimo que abarca todo, era conveniente tener una idea.

Victoria [directora, fuera de campo]: Lo que pasa Jorge que a nosotros nos los dio Delia y nos pareció que...

Jorge: No, pero yo no los critico a ustedes. No me atrevo. No, no. A ella. [Silencio]. La gente cuenta su historia con el riesgo de ser criticada.

Delia: Ah, sí. Yo, por mí...

Jorge: No se salvan. [Silencio]. Hay que luchar contra la impunidad, hija. Cuando se dice algo, uno se tiene que hacer cargo (Pena, 2022, 57:10).

Si bien la impunidad, en este caso —siguiendo a Jorge y teniendo en cuenta el contexto de la conversación—, refiere en un sentido lineal a responsabilizarse de lo escrito, expresado y compartido por Delia en el acto de hacer público lo privado y lo sentido a otros y, por tanto, de asumir las “consecuencias” de ese acto de libertad, la impunidad también es imposible disociarla en términos de historia de vida en el marco de un documental que tiene por trasfondo el pasado reciente, la lucha por los derechos

8:: Aunque este no es un dato menor si se tiene en cuenta que la mayor parte de la producción cinematográfica mundial es protagonizada por hombres y narrada desde una perspectiva masculina. Uruguay no escapa a esta realidad y un estudio del colectivo Mujeres Audiovisuales de Uruguay (MAU, 2020) establece que siete de cada diez películas uruguayas entre 2008 y 2018 fueron dirigidas por hombres y tienen una mirada masculinizada sobre los acontecimientos que narran.

Figura 5
Fotograma de *Delia* (Pena, 2022, 56:55)



humanos, la imposibilidad de castigo a los violadores de estos derechos durante la dictadura y, por tanto, la negación a sus víctimas. Cuestión que el documental no aborda, justamente, porque el centro de su discurso gira en torno a otros temas: el rol de la mujer, la familia, la maternidad, la vejez, los traumas no resueltos, los afectos y, fundamentalmente, la represión, no en términos de violencia explícita por parte del Estado para restringir las libertades de sus ciudadanos durante un tiempo histórico determinado, sino en un sentido individual y psicológico.

En ese marco, el “lo mío no tiene validez” de Jorge Mazzarovich plantea una postura de quiebre y distancia en la obra, y de él en tanto sujeto político, respecto del discurso esbozado en el relato de *Delia* a través de la directora. No es esta una obra sobre detenidos desaparecidos, ni sobre su lucha o resistencia ni que plantee un discurso de identificación ideológica con una idea programática o revolucionaria en un momento dado. El documental profundiza en las grietas de las relaciones humanas, en términos de familia y pareja, a partir de textos que documentan un profundo dolor y soledad en momentos de ausencia y distancia de los afectos.

En esta línea de pensamiento, el documental privilegia una dimensión más personal, cotidiana y afectiva, valiéndose del archivo como un punto de unión entre el pasado y el presente, y utilizando la memoria en su matriz más emotiva como un territorio fértil para un escrutinio histórico, ya no sobre la dictadura o la revolución truncada, sino sobre el rol de la esposa de un preso político de primera línea.

Ópera prima: redefinir lo importante

Del mismo modo que *Delia*, la obra de Banina es un documental interactivo (Nichols, 1997), narrado en primera persona (Piedras, 2014; Renov, 2004), en el que el realizador promueve la participación de las personas registradas proponiendo situaciones y acciones que facilitan la emergencia de discursos situados, actuando como un mediador que cataliza a partir de su interacción con el otro (Barnow, 1996). Entre las diversas estrategias utilizadas para lograrlo, destaca lo que suele denominarse como entrevista en acción: armar un árbol genealógico, cortar un cuero como lo hacía alguien cuando estaba preso mientras se conversa sobre ello, visitar el centro clandestino donde fue torturado, recorrer una casa luego de una mudanza para hablar sobre ese espacio, por solo nombrar algunos ejemplos.

La presencia del director en *Ópera prima* se encuentra marcada desde el inicio del documental y toma un acento más performativo y directo que en *Delia*. No se posiciona como un participante secundario, sino que el director es el protagonista principal del relato. En ese marco, partiendo de la taxonomía propuesta por Piedras (2014), es un documental Autobiográfico (A), que presenta un proceso introspectivo y de cuestionamiento sobre la propia identidad, y propone como narrativa un curioso mecanismo de puesta en sentido de personas, lugares y momentos de vida, a los que se cuestiona. Un *yo* que, parafraseando a Ortega (2005), pregunta y se pregunta, interactúa y actúa como un traductor-intérprete que presenta y se representa.

Las citas no son inocentes, y *Ópera prima* dialoga con un modelo narrativo rupturista que busca eco en los propios autores citados por el director en la obra: Agnes Varda, Mario Levrero, Fernando Cabrera, todos ellos artistas caracterizados por creaciones vanguardistas en términos de modo y estilo. De esa intención emerge un relato íntimo, no lineal y fragmentario, que lo aleja de los denominados discursos de sobriedad, anclados en lo informativo, que suelen predominar a la hora de abordar la temática del denominado pasado reciente.

De hecho, desde el inicio del largometraje la narrativa se presenta como un proceso en construcción que acompaña todo el relato y que continúa incluso cuando corren los créditos de cierre. Por tanto, el documental contiene también un esquema de *reflexividad* —en los términos que

propone Nichols (1997, 2013)— al presentar al espectador por momentos el propio proceso de creación cinematográfica de la obra que se está viendo.

En términos de registro visual, al igual que *Delia*, pero de una forma más explícita, la cámara utiliza ángulos frontales con una distancia muy corta, construyendo su fotografía a partir de una predominancia de primeros planos y planos detalle, con muy poca profundidad de campo, a los que se suman planos desenfocados, *travellings* y paneos constantes, con la cámara siempre en la mano, lo que intensifica la idea de búsqueda. Existe también una recurrencia sobre la presencia del director en momentos clave, no solo posicionándose dentro del encuadre, sino también registrando a modo de juego-espejo su propio rostro, figura o reflejo (Figura 6). Tanto en *Delia* como en *Ópera prima*, la fotografía estuvo a cargo de los directores, lo que no solo es coherente con el discurso desarrollado, sino que también intensifica la sensación de subjetividad y de acceso directo a los eventos retratados.

En cuanto a lo sonoro, el documental privilegia el sonido sincrónico y del ambiente, generando un paisaje sonoro en sintonía con las imágenes registradas, que se mantiene incluso cuando el director hilvana el relato a partir de su voz en *off*. En este encuadre, la palabra del realizador es la que sostiene, no solo el argumento, sino parte importante del discurso cinematográfico, brindando información clave que no aparece en las imágenes, además de proporcionar el encuadre de su lectura intentando clausurar otras posibles interpretaciones.

Existen en el largometraje dos momentos en los que hay música. El primero ocurre en un viaje en tren hacia Croacia, a donde Marcos va a encontrarse con sus familiares paternos, y se incorpora en primer plano sonoro el tema “Voy por mí”, de Fernando Cabrera, cuya letra funciona como metáfora resumida de la obra. El otro momento es sobre el final del documental, cuando se incluye música clásica dentro de una secuencia registrada en Marina di Camerota, una pequeña ciudad italiana donde reside la persona que torturó al padre del director y donde el realizador se propone registrar la impunidad con onírica e irónica belleza.

A nivel de estructura, el documental comienza en un viaje en avión hacia Toulouse (Francia), a donde Marcos se dirige a presentar un cortometraje. Sin embargo, una vez allí, lo que se nos muestra son los márgenes: mozos y cocineros durante una ceremonia, un joven inmigrante

Figura 6

Fotogramas de *Ópera prima* (Banina, 2018, 15:52, 57:12 y 72:35)



que vende jugos naturales en la puerta de la sala en la que se proyectan los cortometrajes, la fiesta de cierre del festival. Entretanto, en un raro *collage* se presenta material en bruto del rodaje del corto que lo llevó a Francia, así como otros materiales audiovisuales producidos por el director, mientras se van introduciendo personas e información que el espectador, por el momento, no logra entender del todo.

Otra estrategia narrativa singular de *Ópera prima* se basa en el principio de apertura constante. Presenta una situación y la desarrolla, pero, por lo general, no la cierra o la retoma y la cierra más tarde. Del mismo modo, se trata de un documental caracterizado por la presentación de algunas promesas que luego no se cumplen o se cumplen tangencialmente. A modo de ejemplo, al inicio el director hace explícito que tiene una razón para ir a Toulouse: entregar a Agnes Varda en persona una copia de su corto, que es un homenaje a una de sus obras. De allí deriva a otros temas vinculados, pero su posible encuentro con Varda no se vuelve a mencionar ni se muestra.

El recurso principal que utiliza Banina para desarrollar el relato, y que funciona a su vez como metáfora, es el viaje, con saltos temporales y geográficos que llevan al espectador por Francia, Croacia, Cuba e Italia. Incluso lo registrado en Uruguay se encuentra pauteado también por la movilidad: mudanzas, vacaciones de la infancia, una entrevista a su padre en el mismo espacio locativo y sobre la misma temática en diferentes momentos históricos presentados en continuidad.

Esta estrategia narrativa, coherente con el tema abordado, genera en el espectador cierto grado de inestabilidad, ya que no existe en la obra la continuidad espacio-temporal clásica que ha sido el modelo narrativo privilegiado del cine. En ese encuadre, la incertidumbre y la deriva dialogan muy bien con la cultura audiovisual contemporánea y el presente histórico en el que la obra se presenta.

En términos de contexto histórico, el director comenta y opina sobre eventos de trascendencia, pero no los presenta ni los desarrolla. Al igual que en *Delia*, existe cierto sesgo de dar por hecho que los eventos históricos nacionales –y, en este caso, también mundiales– son conocidos por el espectador o no ameritan su abordaje, aunque parte importante del discurso cinematográfico se sustente en una crítica de los efectos traumáticos de estos.

La obra se desarrolla entonces con base en encuentros con personas con un lazo afectivo con el director y, tanto en términos de montaje como de fotografía, se da tiempo y espacio a que lo cotidiano, lo privado y lo doméstico se ponga en primer plano. Lo mencionado sobre la obra de Pena en términos de detenerse para observar lo que el cine por lo general prefiere ocultar en su narrativa clásica, en la obra de Banina adquiere aún mayor potencia: el momento previo a una entrevista, las interrupciones mientras se desarrolla, un viaje largo en tren experimentado a través de

una ventana. A su vez, el montaje privilegia dejar material en bruto que suele descartarse en otro tipo de narrativa más formal, que coadyuva a la idea de participar en un proceso de investigación y creación cinematográfica.⁹

En ese marco, el antes y el después de una determinada acción cobran igual o mayor importancia que el evento en sí. Un ejemplo de ello ocurre cuando el director registra al primo croata de su padre, Zoran, yendo a dos almacenes a comprar alimentos y luego en un plano secuencia, extenso, lo sigue subiendo por escalera los seis pisos del edificio hasta que llega a su apartamento, sin ningún tipo de corte en el montaje (Figura 7, arriba). Una vez dentro, el realizador filma a la esposa de Zoran preparando la comida, lavando los platos, poniendo la mesa, y registra con rigor cada una de las acciones. Ella no entiende y, al igual que Delia, expresa: “Esto es muy aburrido para ver. Debería estar filmando otra cosa” (Banina, 2018, 25:17). Más adelante, mientras miran televisión (Figura 7, abajo), ante la pregunta del

Figura 7

Fotogramas de *Ópera prima* (Banina, 2018, 18:30 y 26:19)



9:: Ambos largometrajes fueron editados por Magdalena Schinca (en un caso en solitario y en el otro en colaboración con Soledad Castro) y producidos por la misma casa: Monarca Films. Se trata del primer largometraje de ambos realizadores.

director sobre si le gusta la idea de aparecer en la película, responde: “De ninguna manera. Nosotros no somos caras o personalidades dignas de estar en una película. Nosotros no vivimos vidas excitantes. ¿Cómo alguien podría encontrarnos interesantes?” (Banina, 2018, 27:01).

En términos de testimonio sobre la dictadura uruguaya, el documental tiene al menos tres secuencias que ilustran tanto el dispositivo narrativo utilizado por Banina como su mirada respecto del tema. La primera refiere al encuentro con su padre. La secuencia inicia con un viaje en auto rumbo a una talabartería a comprar recortes de cuero. Ya en el local, con un repujador de cuero en la mano, su padre cuenta cómo estando preso se convirtió en dentista y trabajaba con un repujador, un inflador y un pincho. Luego, en la intimidad del hogar, narra con detalles el momento en que lo capturan y después intenta narrar lo inenarrable e intransferible: las sesiones de tortura.

Más allá de la crudeza del relato oral, lo interesante desde el punto de vista cinematográfico es el recurso de editar en continuidad distintas entrevistas realizadas a su padre en el mismo lugar y sobre el mismo tema (Figura 8). Esto genera en el espectador una incomodidad que acompaña la dureza del testimonio, al mismo tiempo que remarca la imposibilidad de asir la historia vivida. En primera persona y en su propia voz, el realizador habla de ello haciendo un paralelismo sutil. Lo ocurrido es intransferible, del mismo modo que intransferible es el momento en que su padre se lo relató por primera vez.

Esta es la tercera vez que lo filmo haciéndole las mismas preguntas [...] Nunca quedo conforme. Siento que su relato se me escurre entre los dedos. Por más que lo filme una y otra vez. Nunca sé bien cómo encuadrar, cómo preguntar, cómo escucharlo. Tendría que haberlo filmado la primera vez que me lo contó. Cuando yo era un niño (Banina, 2018, 39:35).

Otro momento clave en términos de testimonio sobre el pasado reciente refiere al cierre de una extensa secuencia en la que se desarrolla una mudanza. Aquí, cobra vital importancia la distancia generacional que separa a una abuela de su nieto, en la que, a partir de un pequeño intercambio, se trasluce tanto la complicidad como la incomprensión mutua o, al menos, dos formas distintas de interpretar una misma acción.

Figura 8

Fotogramas de Ópera prima (Banina, 2018, 39:51, 40:27 y 42:52)



Mientras un pintor, en segundo plano, arregla la casa, Marcos y su abuela recorren la vivienda vacía a pedido del realizador. Ella va recorriendo la casa y muestra los distintos espacios. En un momento, Marcos le pregunta el año en que su abuelo cayó preso. A partir de allí, la escena se vuelve incómoda. Ella no quiere hablar o no entiende las preguntas. Él no entiende la incomodidad. Ante las preguntas de Marcos, las respuestas de su abuela son muy

básicas, brindando información mínima y descriptiva. En un momento, la cámara se apaga y se da la siguiente conversación en *off* entre abuela y nieto.

Abuela: Esto lo tenemos que planificar antes. Porque yo no sé lo que puedo decir y lo que no puedo decir, ¿viste?

Marcos: ¿Por qué decís vos?

Abuela: Claro, hablar de política, ¿viste? Porque, no sé, digo, vos ahora me preguntabas y yo no sabía qué contestarte. Si puedo decir algo de esto.

Marcos: No pasa nada, abuela.

Abuela: Depende.

Marcos: Bueno...

Abuela: Porque eso es una...

Marcos: Pero es un riesgo mío.

Abuela: Claro.

Marcos: Ta, sí, pero yo lo asumo (Banina, 2018, 71:20).

Esta breve conversación ilustra las distancias generacionales entre dos personas, ambas marcadas por el terrorismo de Estado, pero de forma muy distinta. En el simple acto de una conversación familiar, aparece el miedo que distancia lo que puede ser dicho de lo que no en una conversación registrada, y las distancias de interpretación de una acción y un contexto entre quien vivió la restricción de libertades y quien nació en democracia.

Finalmente, desde la mirada del director, emerge un relato caracterizado por las consecuencias de un proyecto ideológico y familiar, frustrado y fallido, que por momentos se hace explícito en términos de discurso. La presentación de su padre es esclarecedora a estos efectos. La escena previa a su presentación se da en Croacia, en donde el director observa un diario a través de planos detalle que muestran titulares de famosos de Hollywood, ofertas de electrodomésticos, de autos, mujeres desnudas, caricaturas. En *off*, el director reflexiona:

Ojeando el diario que trae Zoran todos los días a la casa, me doy cuenta que lo único que quedó del comunismo son los edificios de seis pisos por escalera. 20 años antes de la caída del comunismo en Yugoslavia, mi padre cayó preso en Uruguay por pertenecer al Partido Comunista (Banina, 2018, 33:56).

Del mismo modo que su caída, se presenta más adelante en la obra el primer período de transición democrática que coincide con el nacimiento de Marcos. Allí, el director opta por realizar una gran secuencia caracterizada por un montaje de material en VHS registrado por él y su familia, que reúne distintos momentos históricos que la locución hilvana a modo de diario audiovisual y que resume desde momentos de “consumo feliz” (reuniones, vacaciones, familia) hasta crisis y despedidas (separaciones, emigración, reencuentros). Al iniciar la secuencia, Marcos resume:

En estas imágenes se encuentran los momentos felices. Casi todos olvidados. Olvidados quizás al igual que la utopía comunista. Podíamos darnos el lujo de comprar la ilusión. Nos llenábamos de electrodomésticos. Entre ellos, la cámara de video (Banina, 2018, 53:14).

En síntesis, si *Delia* constituye una obra que pone foco en las relaciones de poder y género con una relectura de las prácticas denominadas como militantes, *Ópera prima* va más allá y plantea un viaje hacia la búsqueda de la propia identidad del director, tanto a nivel ideológico como afectivo, exponiendo los conflictos existenciales de una persona nacida en el seno de una familia que, en sus palabras, “está signada por las huellas que les dejó haber creído en algo, de haber defendido su ideología”.¹⁰

A modo de cierre: discusión y una hipótesis

El análisis de la memoria, como plantea Jelin (2020), implica reconocer que se trata de un espacio de conflicto y lucha. Existe en este espacio la voluntad de presentar

10:: La sinopsis de *Ópera prima* está disponible en <https://cinemateca.org.uy/peliculas/509> (consultado: 15/07/25).

una narrativa del pasado e intentar imponer esa versión como legítima. Del mismo modo, hay que tener en cuenta que el pasado siempre cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar-olvidar y construir lo memorable en función de un futuro deseable (Apréa, 2015; Jelin, 2020; Ricoeur, 1999). Por ello, hay vivencias que no son olvidadas pero que no pueden incorporarse en la narrativa por no encontrar espacio para otorgarle sentido. En palabras de Jelin (2020): “Para relatar es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar” (p. 347).

Desde ese enfoque, los documentales plantean un caso de estudio interesante, ya que si la *posmemoria* implica la transmisión (intergeneracional y transgeneracional) de conocimientos y experiencias traumáticas (Hirsch, 1997; 2008), en ambos el espectador asiste como receptor a la construcción de este mecanismo. En el caso de *Delia*, la protagonista transmite su testimonio y brinda su archivo a la directora y esta, a través de la selección, el recorte y su mirada respecto de Delia, nos representa su pasado. En *Ópera prima*, asistimos como espectadores a un ensayo sobre la construcción de la propia identidad del director, a partir del acceso a testimonios de familiares que vivieron acontecimientos traumáticos y que él presenta con sesgo en las secuelas que tuvieron en su familia.

Los relatos emergentes son micronarrativas en primera persona, marcadas por archivos personales y privados, que no buscan narrar el todo por la parte, sino, justamente, detenerse en las fisuras de los discursos dominantes sobre el pasado reciente, proponiendo relecturas de las prácticas denominadas como militantes. En ese encuadre, la dictadura aparece más como trasfondo que como foco, ya que a los documentales les interesan las consecuencias más que las causas, y no se nos muestra el trauma, sino sus secuelas, en un diálogo directo con el momento histórico-discursivo contemporáneo en el que las obras se desarrollan.

No es ni será esta la única forma de representación que emerja. Pero sí se puede observar, al menos de forma parcial, una tendencia narrativa y de punto de vista por parte de los realizadores, a partir de una práctica discursiva que investiga y valora la cotidianidad y las derivas del yo existencial, revelando lo difícil que resulta

en el siglo XXI, parafraseando a Ortega (2005), hablar del mundo sin hablar de nuestro lugar en él.¹¹

En este sentido, las películas se diferencian de gran parte de la obra producida sobre el pasado reciente uruguayo. Los documentales que abordan el tema en Uruguay suelen estar marcados por cierta distancia afectiva (Cassariego, 2023), incluso en aquellos casos en que se abordan historias de vida o que están hechos por personas con un vínculo directo con los acontecimientos narrados. Existe en este corpus un sesgo que prima el relato informativo sobre los hechos, con un afán de relato histórico en el sentido hegemónico del término, en tanto secuencia cronológica y lineal de acontecimientos en los que los protagonistas aportan su testimonio a modo de evidencia, que es ilustrada con imágenes o documentos que sirven de prueba o coadyuvan a la denominada búsqueda de memoria, verdad y justicia.

El análisis permite identificar que el cine documental uruguayo contemporáneo realizado por cineastas nacidos en democracia comienza a delinear nuevas formas de representación, con discursos no centrados en una exposición directa de los hechos históricos o en una reivindicación política explícita, sino en una exploración subjetiva, íntima y relacional, que resignifica la memoria colectiva desde vínculos afectivos, silencios heredados y traumas personales. Ya no se

11:: De hecho, el denominado *giro subjetivo* tampoco es una novedad de los directores de la *posmemoria* y existen antecedentes claros dentro la filmografía reciente producida por otras generaciones, que van desde obras de directores históricos como *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2007), en donde el director se pregunta qué ocurrió en Uruguay mientras él estuvo exiliado, hasta documentales dirigidos por realizadores de la denominada *segunda generación* como *DF: Destino Final* (Gutiérrez, 2008), donde el propio hijo de Héctor Gutiérrez Ruiz —político uruguayo secuestrado y asesinado en Argentina— indaga sobre los acontecimientos de forma explícita y en primera persona. Sin embargo, en este corpus, el centro del discurso no gira en torno a lo íntimo y afectivo, sino en la búsqueda de dejar testimonio de lo ocurrido. En ese marco, solo algunas obras —que no fueron la norma ni la tendencia en la forma de abordar el pasado traumático dentro del cine uruguayo— como *Chau Pelado* (Presno, 2012), dialogan de forma más directa con lo que parecería ser la tendencia predominante identificada en los documentales (por ahora escasos) dirigidos por los cineastas nacidos en democracia que abordan el tema.

trata solo de denunciar o documentar, sino de explorar cómo se vive, se hereda y se *reconstruye* ese pasado desde el presente.¹²

Aquí, resulta interesante la pregunta que formula Sarlo (2005) respecto de la dimensión ideológica en los nuevos discursos emergentes dentro de lo que podemos denominar giro subjetivo, en el entendido de que observa en estos discursos un borramiento de este componente que condicionó la vida de las personas retratadas: ¿cuánto de las ideas que movilizaron los años sesenta y setenta –se pregunta la autora– quedan en estos relatos testimoniales contemporáneos? En el caso de *Delia*, la respuesta es poco. En *Ópera prima* lo que se construye es una mirada crítica respecto de las consecuencias, pero no se exploran las causas ni los motivos que llevaron a sus familiares a perseguir o a luchar por una causa.

Esto lleva a que el sesgo planteado por los realizadores, por un lado, nos brinde pistas sobre aspectos poco trabajados hasta el momento del denominado pasado reciente, al observar un momento histórico bajo los lentes del presente; por el otro, por omisión, colabora con el borramiento de los discursos ideológicos, en el entendido de que no tienen en cuenta ni profundizan en un clima de época en el que las ideologías aparecían como sistemas estructurales que organizaban experiencias y subjetividades.

En el contexto del país, Uruguay, en donde las obras fueron producidas y, teniendo en cuenta el corpus existente y las características temáticas y narrativas desarrolladas hasta el momento sobre la dictadura uruguaya (Muñoz Quintero, 2024), lejos de plantear un problema, estos documentales aparecen como una novedad que colabora en iluminar sobre aspectos poco trabajados dentro de la representación de los episodios traumáticos para la historia del país.

Esta exploración deja planteada la hipótesis de que en las nuevas generaciones de cineastas predomina un giro subjetivo en la representación de los hechos, que se aleja de las narrativas centradas en los grandes relatos y en la búsqueda de dejar testimonio de lo ocurrido a nivel de la esfera pública. En contraste, su atención se dirige hacia las huellas identitarias y la esfera privada de las personas y los eventos que en su momento fueron invisibilizados o puestos en un segundo plano.

Referencias

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial.
- Barnow, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Gedisa.
- Cassariego, F. (2023). *Cine sobre pasado reciente en Uruguay. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)* [Tesis de maestría inédita]. Universidad de la República, Montevideo.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Post-memory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 104-128.
- Jelin, E. (2002) Los trabajos de la memoria. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2020). Subjetividad y esfera pública. El género y los sentidos de familia en los modelos de la represión. En L. Da Silva, M. Cerruti, & S. Pereyra (Comp.), *Elizabeth Jelin. Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Antología Esencial (pp. 343-370). Clacso.
- Mujeres Audiovisuales del Uruguay. (2020). *¿Quiénes cuentan las historias? [2008-2018] El cine uruguayo desde una perspectiva de género*. MAU. https://www.mau.uy/wp-content/uploads/MAU-Publicacion-Digital-CON-ANEXOS_compressed.pdf
- Muñoz Quintero, C. (2024). La dictadura militar y el cine documental uruguayo. *Archipiélago*, 31(125), 41-46.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.
- Ortega, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En M. Torreiro & J. Cedrán (Eds.). *Documental y vanguardia: lenguajes fronterizos* (pp. 185-217). Cátedra-Festival de Málaga.

12:: Cabe señalar que otros autores que han estudiado el fenómeno a nivel regional, aunque desde nociones más amplias que la de *posmemoria* —concepto que incluso problematizan—, han arribado a conclusiones similares. Por ejemplo, Seliprandy (2018) identifica que en los nuevos discursos documentales el pasado comienza a revisarse desde el lente de la intimidad para configurar “la formación de un prisma afectivo de rememoración, el cual se distancia de las matrices de la victimización y del heroísmo, al mismo tiempo que, en dos décadas de representaciones, va sedimentando sus propios paradigmas” (p. 321; cursivas en el original, traducción propia del portugués al español).

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.

Pollock, G. (2003). *Visions and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge.

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Cátedra.

Rancière, J. (2013). Figuras de la historia. Eterna Cadencia.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

Seliprandy, F. (2018). *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul* [Tesis doctoral, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-25092018-125808>

White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. FCE.

Referencias fílmicas

Banina, M. (Director). (2018). *Ópera prima* [Película]. Monarca Films.

Castillo, L., Azarini, N., & López, M. (Directoras). (2024). *Donde estamos juntas* [Película].

Gabay, L. (Directora). (2023). *Para no olvidar* [Película]. Écran Mobile.

Grassi, E. (Director). (2024). *Memoria común* [Película]. Digawhisky.

Pena, V. (Directora). (2022). *Delia* [Película]. Monarca Films.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización; 2. Curación de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración de proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición.

S. G. D. ha contribuido en 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14.

Editor responsable: A. L.