

Mirar el pasado para entender el presente: abordaje subjetivo de un proceso democrático en *Crónica de un sueño* (Viñoles y Togni, 2005)

Looking at the past to understand the present: *Crónica de un sueño* (Viñoles and Togni, 2005) subjective approach to a democratic concern

Francesca Cassariego

Facultad de Artes, Universidad de la República
Montevideo, Uruguay

cfrancesca@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5152-0573>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42873>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/xmqnorsqy>

Resumen

En este artículo se propone una mirada al cine sobre el pasado reciente en Uruguay a través de un análisis de caso de la película *Crónica de un sueño* de Mariana Viñoles y Stefano Togni (2005), con la intención de poner en evidencia la construcción narrativa que se hace sobre el pasado reciente – período marcado por el terrorismo de Estado (1968-1985)–. El proceso transicional llevado a cabo en Uruguay produjo muchos años de silenciamiento social. La generación de posdictadura está constituida por aquellas personas que nacieron durante el terrorismo de Estado y que heredaron las marcas del pasado reciente y el peso de la impunidad. Este hecho generó un quiebre en la transmisión de la memoria y una falta de escucha social a las particularidades de esta experiencia.

Mariana Viñoles, codirectora de *Crónica de un sueño*, pertenece a este grupo de personas que vivieron su infancia en dictadura y su adolescencia marcada por la impunidad respecto

Palabras Clave

cine, documental,
pasado reciente,
elecciones,
generación
posdictadura

Recibido: 15/06/2023 - Aceptado con modificaciones: 11/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

a los delitos de lesa humanidad. Esta investigación es realizada, además, desde la perspectiva de una persona que fue víctima directa del terrorismo de Estado durante su infancia y que recién después de más de cuarenta años se comienza a preguntar por qué tanto silencio y qué han realizado a nivel cinematográfico las mujeres de esta generación.

Abstract

Key words

cinema,
documentary,
recent past,
elections, post-
dictatorship
generation

This article proposes a look at the cinema of the recent past in Uruguay through a case analysis of the film *Crónica de un sueño* by Mariana Viñoles and Stefano Tononi (2005) with the intention of highlighting the narrative construction of the recent past –the period marked by State terrorism (1968-1985)–. The transitional process carried out by Uruguay produced many years of social silencing. The post-dictatorship generation, people born during the period of State terrorism, inherited the marks of the recent past and the weight of impunity.

Mariana Viñoles, co-director of *Crónica de un sueño* (Viñoles and Tononi, 2005) belongs to this group of people who lived their childhood under dictatorship and their adolescence marked by impunity. This research is also carried out by a person who was a direct victim of State terrorism during her childhood and who only after more than 40 years begins to ask herself why so much silence and what the women of this generation have done on a cinematographic level. Valencian animator Silvia Carpizo, who has explored in her short films the narrative possibilities of murals from Escif (Valencia) and the East Side Gallery (Berlin); Mario Rulloni and Juan Pablo Zaramella, who animated the city of Buenos Aires through a series of stencils; and the experimental animation by María Lorenzo, which take from a compilation archive of photographs to animate Valencia.

Introducción

Nos proponemos, a través de este análisis de caso, mostrar la construcción que se realiza del pasado reciente por medio de la mirada de una mujer de la generación de posdictadura¹. Para ello, se presenta en primera instancia una sinopsis del film *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tonomi, 2005), realizada a los fines de esta investigación. Luego, interesa visualizar el contexto sociohistórico en el cual se desarrolla y produce la película y cómo llega, a nivel personal, la realizadora (Viñoles) a este proyecto. *Crónica de un sueño* es una coproducción entre Viñoles y Tonomi en la que se realiza un registro de las elecciones nacionales de 2004 en Uruguay. Más adelante nos interesa analizar el tipo de memoria que se propone, así como la narrativa que se pone en juego sobre la dictadura y el período previo. Para ello, se toma en cuenta la elección del punto de vista para la narración, la utilización de la música y los tipos de planos y escenas que construyen los relatos. Este análisis permitirá mostrar qué se representa, o sea, la narrativa que se construye del período, y cómo se lo hace a nivel cinematográfico.

Para visualizar qué tipo de construcción se realiza sobre el terrorismo de Estado, se seleccionan algunas escenas de la película y se pone en evidencia cómo se describe el acontecimiento, a través de qué actores y desde qué lugar de enunciación. A su vez, se considera cuáles son las circunstancias en las que emerge la memoria, qué tipo de memoria se manifiesta y cuáles son las elecciones técnicas para su puesta en escena. Nos apoyaremos, para este análisis, en los modos de documentar planteados por Nichols (2013).

Sinopsis y contexto

Crónica de un sueño (Viñoles y Tonomi, 2005) es un registro de las elecciones nacionales de 2004 en la ciudad de Melo, Cerro Largo. Se trata de un documental que hace foco en la militancia política partidaria y las experiencias de la familia de la directora. La película construye una narrativa que coloca como antecedente de ese momento a los sueños de quienes en las décadas del sesenta y setenta llevaron adelante movimientos sociales y políticos, y fueron luego castigados brutalmente por ello. Viñoles recupera y representa la dictadura cívico-militar (1973-1985) porque entiende que el momento que registra es el renacer de aquel proyecto político que comenzó en los años previos al golpe de Estado.

1 Este artículo se basa en la investigación "Cine sobre pasado reciente. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)", realizada en el marco de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes, de la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDELAR).

Contexto de producción de la película

Uruguay vive, a partir del año 2000, una de las peores crisis económicas de la historia que deja al país en una situación de emergencia económico-social. Durante ese año y el siguiente, debido a la falta de oportunidades de empleo, más de cincuenta mil uruguayos/as, en su mayoría varones jóvenes, se fueron del país (Pellegrino *et al.*, 2003). En octubre de 2004 son las elecciones nacionales y las encuestas prevén al Frente Amplio (FA) como ganador.

Luego del fracaso del plebiscito de 1989 en torno a la anulación de la Ley de Caducidad, se vive el comienzo de los años noventa en total silencio y olvido; las demandas por la verdad y la justicia no están presentes en la agenda pública (Allier, 2010; Winn *et al.*, 2014; Lessa, 2016)². Sin embargo, desde el 20 de mayo de 1996 (día en que se recuerda el asesinato de Zelmario Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, Rosario Barredo y William Whitelaw), se realiza anualmente una marcha silenciosa que convoca a cincuenta mil personas y que demuestra que aún están latentes las demandas por los delitos cometidos por el terrorismo de Estado. A través de una procesión interminable de gente en silencio, como en un funeral, se pone en escena un tema que se mantenía silenciado. La *Marcha del silencio* –entre otros acontecimientos– renueva las demandas por la memoria y la verdad, habilitando la toma de la palabra de nuevos actores que, hasta el momento, no habían tenido la posibilidad de expresarse (Ros, 2016).

En este sentido, Winn *et al.* (2014) señalan a los últimos años del milenio como el comienzo de un cambio en Uruguay, como el inicio de un “tiempo de verdad” que deja atrás los años de silencio que siguieron a la promulgación de la Ley de Caducidad, así como al primer plebiscito que la ratifica. En este período las/os más jóvenes tomaron la palabra haciendo nuevas preguntas y colocando una vez más el tema en debate (Lessa, 2016; Ros, 2016; Fuica, 2015).

Uruguay comienza así un nuevo camino en relación a las políticas de memoria impulsado por los avances en la justicia transicional y por el crecimiento del activismo. Esta coyuntura motivó a una nueva generación a reclamar su derecho y lugar en los debates sobre la memoria y en las problemáticas de su transmisión, y a convertirse en un actor social promotor de esta (Ros, 2016, p. 172). En este contexto surge *Crónica de un sueño*, uno de los primeros documentales que presenta la perspectiva de la generación de postdictadura y el primero en hacerlo desde la mirada de una mujer. Se realiza en un año electoral y busca justamente ser una mirada particular sobre un hecho histórico nacional. La posibilidad de que la coalición de izquierda, en

² La ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (popularmente conocida como "Ley de Caducidad" y llamada por sus opositores "Ley de Impunidad"), es una ley dictada en Uruguay en 1986. En su artículo 1 expresa: "Reconócese que, como consecuencia de la lógica de los hechos originados por el acuerdo celebrado entre partidos políticos y las Fuerzas Armadas en agosto de 1984 y a efecto de concluir la transición hacia la plena vigencia del orden constitucional, ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto".

manos de su candidato a la presidencia, Tabaré Vázquez, llegue al gobierno genera mucha expectativa en gran parte de la población. Entre otras cosas se espera que las demandas de las organizaciones de DD. HH. sean escuchadas y, por tanto, lleguen las respuestas a las familias de las personas desaparecidas, así como también a toda la sociedad (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Dicha proyección de un cambio en el gobierno colocaría en el parlamento a una gran cantidad de jóvenes militantes de los años sesenta y setenta, los mismos actores sociales que protagonizaron los movimientos políticos, estudiantiles y obreros que buscaban transformaciones en el país en aquellos años, es decir, una población que había sufrido en su cuerpo la represión desatada por el Estado. La posibilidad de que asuma un gobierno de izquierda se ve, por parte de los realizadores, como un sueño, ya que se presuponen avances en materia de derechos humanos (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Contexto personal de la directora³

Mariana Viñoles tiene veintinueve años cuando termina *Crónica de un sueño* (Viñoles y Togni, 2005); esta es su primera película. Tres años antes se le presenta la posibilidad de viajar a Bélgica para postularse a una beca para la Escuela de Cine. Joven, sin mucho que perder y con su familia en una situación económica acorde al contexto del país, emprende este viaje. Para lograr sus objetivos debe, entre otras cosas, aprender un nuevo idioma y hacerse de nuevos vínculos. Finalmente logra ingresar y estudiar cine.

Más adelante, la directora vuelve a su país acompañada de su pareja, Stefano Togni, un suizo que conoció en la Escuela de Cine y con quien realiza *Crónica de un sueño*. Regresan con la intención de hacer una película sobre las elecciones de 2004. Para ello, consiguen fondos suizos para financiar el proyecto y esbozan una idea primaria. Si bien tienen la idea de hacer un registro de las elecciones y saben las altas probabilidades que tiene el FA de ganar, no tienen certeza sobre cuáles serán los resultados, por lo que el final de la película es abierto en el proyecto inicial, así como durante el rodaje.

Mariana Viñoles no viene de una familia de izquierda, sin embargo, su hermana –trece años mayor que ella– es “de esas militantes hormigas”, según sus palabras (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021). Es, por tanto, quien la educa a través de su acción y convicción sobre el hacer ciudadano en pos de las personas más desprotegidas y la militancia política partidaria. Así, la directora de *Crónica de un sueño* crece teniendo como referente a su hermana y cuñado, quienes eran militantes frenteamplistas.

El documental se gesta luego de que Viñoles haya pasado tres años alejada de Uruguay. La distancia de este tiempo le da la posibilidad de mirar desde otro lugar el país que dejó, un país devastado económicamente y que ahora espera con ansias

³ Este apartado es elaborado en base a una comunicación personal con la autora del 31 de mayo de 2021.

un nuevo gobierno. Para la directora y el director, esta posibilidad de un cambio en la escena política uruguaya trae la esperanza de que el país logre estabilidad económica y social. A su vez, se esperan cambios sustanciales en las políticas de la memoria y en el esclarecimiento de las violaciones cometidas por el terrorismo de Estado para conocer la verdad en torno a las personas desaparecidas.

Análisis del documental

A pesar de que *Crónica de un sueño* es codirigida por Viñoles y Tononi, centraré este análisis en la figura de Viñoles ya que el relato tiene que ver con su historia personal. La película está filmada en Melo, que es su ciudad natal y el lugar donde vivió su infancia. Vale agregar, además, que la mayoría de las personas entrevistadas son integrantes de su familia. Por lo tanto, la construcción del relato es íntima y entrelaza su historia personal con la historia nacional. Se sitúa, entonces, dentro del cine de autor que, a decir de Sarris, abarca películas que añaden un sentido interior que provoca una tensión entre la personalidad del realizador y el material utilizado (en Sanderson, 2005, p. 89).

Crónica de un sueño es una película que busca documentar la militancia política y las elecciones nacionales de un país donde la izquierda, por primera vez, tiene posibilidades de gobernar. Este hito augura un cambio en relación a las políticas de derechos humanos en Uruguay. El documental es llevado adelante desde un modo participativo y performativo, aunque tiene también escenas producidas desde un modo observacional, según las categorías acuñadas por Nichols (2013). Está estructurado en base a entrevistas a sus familiares cercanos –padre, abuela, hermana y cuñado– y a algunas personas de la ciudad de Melo. A través de su voz, la realizadora lleva el hilo narrativo de la película y lo hace desde una mirada subjetiva. Es ella quien nos presenta los espacios, los personajes que retrata y las historias que se cuentan. Tal como lo indica Nichols (1997), se basa en la palabra hablada para explicarnos más sobre lo que vemos y contarnos así su postura en relación a los acontecimientos (p. 50).

De esta manera, al poner su voz, la directora propone una descorporalización que revierte las narrativas hegemónicas patriarcales (Forcinito, 2018), a la vez que se coloca como constructora de significados sobre el terrorismo de Estado. La voz, asociada a la narración masculina omnipresente y omnipotente, aquí es utilizada de una manera subjetiva. Si bien la narración se realiza desde una mirada íntima, subyace la propuesta feminista de que lo individual y particular también es político. A su vez, se posiciona como una activadora de memorias al colocar como tema las demandas por la verdad y la justicia en relación a las violencias cometidas por el Estado en el pasado.

Ya desde el título se indican varios aspectos sobre la película. A través de él se expresan tanto las motivaciones de sus realizadores, como el tipo de película que se busca hacer. Por un lado, refiere a la existencia de un registro a través de la realización de una crónica sobre un momento histórico particular de relevancia general; y, por otro, refiere a lo que esto significa para quien lo produce: un momento deseado, esperado, un sueño que vislumbra un momento añorado. En este sentido,

Crónica de un sueño es un documental donde la postura de sus realizadores es clara, explícita y subjetiva.

El punto de vista de la narración

El documental está narrado en primera persona, utilizando principalmente la voz de Viñoles y, en algún caso, la de Tonomi. Asimismo, en varias oportunidades los directores aparecen ante cámara. A través de la palabra, la película plantea lo que las imágenes no llegan a dar a conocer, un recurso muy utilizado en los documentales (Nichols, 1997). La directora, desde una mirada subjetiva, nos explica sus motivaciones iniciales para la realización de la película, así como también, su postura política.

En las primeras imágenes aparecen la directora y el director en su casa haciendo diferentes actividades, luego vemos nubes desde un avión que nos indican un viaje y, en voz over, Viñoles brinda la razón que la motivó a realizarlo: las elecciones nacionales. El punto de vista que proponen es íntimo y personal; el relato es llevado desde lo individual y particular a lo social, político y general.

Como se puede observar en la imagen 1, la cámara se posiciona al nivel de los personajes, como un modo de proponer una relación horizontal entre estos y los/as espectadores/as. A su vez, por medio de la mirada directa a la cámara, el padre de Viñoles construye un relato de involucramiento y cercanía. El/la espectador/a participa de un encuentro entre padre e hija, desde la perspectiva de la realizadora, desde su subjetividad, lo cual se plasma en la verbalidad, así como también en la selección del encuadre y su proximidad en la toma.

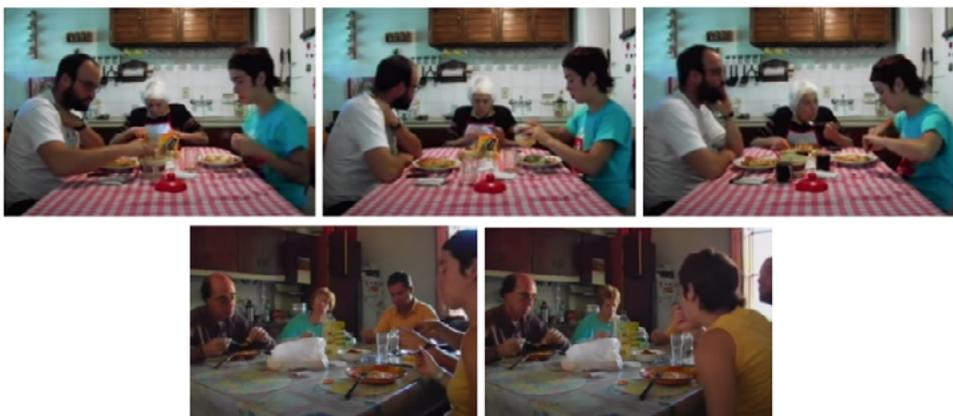


Imagen 1: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films.



Imagen 2: Viñoles, M. y Tononi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia de lo particular a lo general.

El modo performativo (Nichols, 2013) se manifiesta al mostrar a Viñoles y Tononi como personajes de la película, tal como sucede al comienzo cuando aparecen uno a la vez. Lo mismo ocurre cuando se muestra el almuerzo de estos con la abuela u otra escena en la que están con el padre de Viñoles, su hermana y su cuñado (imagen 1). En todas estas escenas Viñoles y Tononi comparten el espacio frente a cámara con sus personajes, conversan, se ríen e interactúan. Se los muestra sentados alrededor de la mesa, una típica imagen familiar a lo que se suma una cámara subjetiva situada a la altura de la vista que coloca al espectador como participante también de ese encuentro. De esta manera, es la experiencia de los directores ante cámara y el conocimiento encarnado lo que se pone en juego en estas escenas, dotando de magnitud lo local y lo específico de ese espacio de encuentro.

Para Viñoles, la elección de realizar el documental en primera persona no estuvo clara desde el principio del rodaje, sino que surgió a la hora del montaje; ahí se definió que era la única manera posible de contar esta historia. La directora comenta que, si bien no tenía pensado hacer una película desde una perspectiva subjetiva, contaba con el material fílmico para hacerlo ya que desde pequeña siempre filma todo y, en ese todo, se incluye a sí misma. Por ello, al finalizar el rodaje, ya contaba con el material suficiente de ella en escena para incorporar al film (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Este modo de documentar desde lo expresivo o performativo (Nichols, 2013) hace énfasis en las emociones, proponiendo la subjetividad de la experiencia como conocimiento situado. Es así que se pasa de una conversación trivial sobre cómo se coloca la vajilla en la mesa, a hablar de la dictadura. De esta manera, lo personal toma una dimensión política. (imagen 2).

En síntesis, los directores eligen la utilización de la cámara subjetiva, frontal y horizontal colocando a personajes y espectadores en el mismo nivel de poder. Se proponen, así, escenas en primeros planos y planos medios, lo cual brinda mayor intimidad.

El lugar de la música

En *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) la música cumple un rol importante: no está como sonido de fondo ni para acentuar un sentimiento determinado. En cambio, aporta a la narrativa desde una postura política y nos dice

mucho sobre los pensamientos que postula el documental. Es decir, en consonancia con el contenido, está enmarcada políticamente.

En el cine, a través de la banda sonora se contribuye a la construcción del relato y, en esta película, se utilizan canciones en las cuales la palabra está muy presente. Las letras de las canciones realizan un aporte en el plano argumentativo de la película. Como plantea Nichols (1997), la palabra permite sostener la lógica argumental con mayor facilidad que las imágenes (p. 50). Por este motivo, se pone el énfasis en la palabra hablada para comunicar más claramente las intenciones de quienes realizan la película.

Como se viene sosteniendo, en esta película la música contribuye a la construcción de sentidos. Para ello se selecciona como banda sonora a La Tabaré Milongón Banda (La Tabaré), la cual realiza interpretaciones propias de los temas musicales de la película, como es el caso del emblemático tango “Sur”⁴. A su vez, hay una canción –“Bla, bla, bla”– (de la que hablaremos más adelante) que se realiza específicamente para ser utilizada en este documental.

El tango “Sur” es interpretado por una mujer de La Tabaré, lo que nos coloca aún más cerca de sentirlo desde la perspectiva desde donde se narra el documental, contado también desde la mirada y voz de una mujer. Luego de la primera entrevista al padre de Viñoles, suena este tango como primera canción de la película. “Sur” es un tango repleto de melancolías –“ya nunca me verás como me vieras” (Troilo y Manzi, 1948)– que plantea añoranza por un tiempo pasado. En este caso, el tema reafirma un sentimiento planteado por uno de los protagonistas –el padre Viñoles–, brindando un complemento emotivo desde lo poético.

“Bla, bla, bla” se presenta a través de la alternancia de imágenes que muestran las caras de los candidatos de los partidos tradicionales mientras dan un discurso y la música que dice que “son puro *bla, bla, bla*”. Esta expresión está referida al habla, al decir sin contenido, y plantea que estas personas realizan propuestas políticas que luego no se llevan a cabo. A través de este fragmento de música e imágenes, los documentalistas indican que estos políticos plantean discursos sin acciones reales que los respalden.

También hay música que acompaña imágenes de archivo de la dictadura: suena el tema “Chamarrita de los milicos” de Alfredo Zitarrosa cuando vemos la marcha y la represión militar, y las movilizaciones sociales. Se trata de una canción que ironiza sobre la situación de los militares que, como plantea Víctor (1980) en *Confesiones de un torturador*, no siempre ganan un buen sueldo. Por ejemplo, la tropa, gana un sueldo medio que apenas le da para vivir.

Las imágenes finales son acompañadas por el tema “A redoblar”⁵, que surge en plena dictadura, del grupo Rumbo. Fue realizado antes del plebiscito de 1980 a través del cual los militares buscaron legitimar su permanencia en el poder. Para esta película, es interpretado por La Tabaré y acompaña los festejos del FA, así como la alegría de los y las protagonistas y de la directora. Contiene una letra sugerente

4 Música de Aníbal Troilo y letra de Homero Manzi.

5 Canción interpretada por primera vez en 1979.

para el contenido de la película y significativa para los y las uruguayos/as militantes de izquierda.

Achugar *et al.* (2014), en un análisis que realizan en relación a la trasmisión intergeneracional de las memorias sobre el período dictatorial a través de la música, plantean que el uso y la comprensión de este tema musical logra que los y las jóvenes construyan significados y realicen lecturas sobre el pasado. De esta manera, nuevas generaciones se apropian de experiencias no vividas, pero que fueron transmitidas a través de la cultura popular; se logra, así, resignificar en el presente acontecimientos pasados. Este estudio plantea que las percepciones positivas de la canción y el hecho de que se convirtiera en *hit*⁶ tiene que ver con que contrasta la realidad de opresión y represión que se vivía durante el terrorismo de Estado con el presente.

En *Crónica de un sueño*, esta canción también muestra un contraste con aquel momento histórico de violencia y, de esta manera, se resignifica y se le asigna la esperanza fundada en la asunción de un nuevo partido político en el gobierno: el FA. Así, los festejos por este triunfo son acompañados, en la película, por “A redoblar”, en una operación que reactualiza los sentidos de esta canción.

Retrato de la dictadura

Desde el comienzo, *Crónica de un sueño* plantea el vínculo entre pasado y presente: “Votamos por la fuerza política que fue considerada como una unión de corriente subversiva en los años de guerra fría y reprimida por las Fuerzas Armadas con apoyo de EE. UU., como tantos otros países de América Latina” (Viñoles y Tonomi, 2005, 10' 45"). El relato que se construye del FA, como ya mencionamos, es de víctima. Aparecen en esta frase como actores, por un lado, las Fuerzas Armadas y, por el otro, “la fuerza política”, que hace referencia al FA. Las Fuerzas Armadas junto a EE. UU. son catalogadas como responsables de la represión ejercida contra integrantes del FA. No hay sujetos presentes; en cambio, hay instituciones subjetivadas.

Las circunstancias que se resaltan en esta frase son la votación y la represión. Se realiza un paralelismo entre ambas: votamos hoy por lo que ayer fue reprimido. La represión cometida en “los años de la guerra fría” es la motivación de Viñoles y Tonomi para traer al presente el período dictatorial, ya que en ese pasado se encuentra una explicación sobre el presente. A través de este acto de memoria se mira el presente y se proyecta el futuro.

El énfasis está en las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el terrorismo de Estado. Por ejemplo, cuando en voz over Viñoles señala “después de tantas muertes, exilios y represiones” (10' 56"), se plantea la violencia ejercida sobre el pueblo sin dar en principio demasiados detalles sobre estos hechos. Estas elecciones nacionales en las que por primera vez se vislumbra como ganador al FA son vistas en la película como la posibilidad de concretar el mismo sueño que motivó

⁶ Achugar *et al.* (2014) hacen este análisis partiendo de las entrevistas que aparecen en la película *Hit* (Abend, 2008).



Imagen 3: Viñoles, M. y Togni, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia fin de la dictadura.

a la militancia en los años sesenta y setenta. A su vez, para los directores significa la posibilidad “de poder vivir acá dignamente” (11' 22").

En este sentido, los directores se colocan como frenteamplistas que sienten que la única manera de vivir una vida vivible (Butler, 2020) es a través de un gobierno de izquierda. Reactualizan así las demandas de ayer y las colocan en el presente, planteando que el FA no ha abandonado la lucha que comenzó previo al golpe de Estado. Viñoles, a través de su voz, sostiene: “hoy, 30 años después, el Frente Amplio continúa su lucha” (11 min 56 s). De esta manera, hace una conexión directa entre pasado y presente, y marca un paralelismo entre los objetivos de la lucha de aquellos años con los de hoy. Acompaña estas palabras de Viñoles la siguiente secuencia de imágenes.

En más de una ocasión se relaciona el presente que se registra, que es el acto electoral, con la época dictatorial, por lo cual, se contraponen la democracia del presente con la dictadura del pasado. En otra escena, la directora nos cuenta:

Cuando se terminó la dictadura yo tenía diez años. Con una bandera roja, azul y blanca y haciendo la señal de la victoria a mis padres, que no eran comunistas, mi hermana Andrea me llevó a ver mi primer acto del Frente. Ese día lo guardo en mi recuerdo como el comienzo de una lucha compartida, aunque no entendía la trascendencia de esos hechos, ni mucho menos que formarían mi vida. Me veo a mí, gritando como lo hacía mi hermana que el pueblo unido jamás sería vencido y que se iba a acabar, se iba a acabar la dictadura militar (23').

En esta oportunidad, Viñoles vuelve a hacer referencia a la dictadura y evoca el fin de esta que es, a su vez, el comienzo de su lucha. Menciona a su hermana como el ejemplo de militancia, lo cual puede relacionarse con el planteo de Achugar *et al.* (2014) que sugiere que, a través de estas interpretaciones del pasado relacionadas con el presente, se logra un vínculo entre la historia personal y la social que contribuye a la trasmisión intergeneracional de la memoria.

En este fragmento se encuentran presentes varios actores: por un lado, está Viñoles de niña, su hermana mayor y sus padres. Viñoles está al lado de su hermana, que es quien la lleva al acto. Sus padres son presentados a través de una negación: “no eran comunistas”. Aquí el término “comunista” es utilizado como análogo a toda la izquierda, lo cual postula una visión un tanto reduccionista del FA, ya que este no estaba integrado únicamente por esa corriente política. Sin embargo, se

hace hincapié en el hecho de que sus padres no eran comunistas para indicar que no eran de izquierda ni del FA.

El acontecimiento que se describe es evaluado positivamente, se plantea como el comienzo de una lucha compartida. Se menciona además el hecho de que ella no era consciente, ya que tenía diez años, de la trascendencia de aquel acto. Sin embargo, ese desconocimiento de la trascendencia social no empaña el valor personal y afectivo que aquel acto tiene para la directora, lo cual da cuenta de esa memoria sin conciencia de su significado social y político de la generación 1.5 (Suleiman, 2002). Viñoles se desdobra: “me veo a mí, gritando como lo hacía mi hermana”. Estas palabras son acompañadas por un paisaje estático que no interpreta el contenido de las palabras ni lo contradice (imagen 7), lo que habilita a colocar toda la atención en su voz y a construir imágenes propias de lo que cuenta.

Como plantea Ros (2016) el complejo proceso uruguayo en relación a la justicia transicional “se convierte en un obstáculo a la hora de extraer lecciones del pasado para enfrentar los problemas sociales del presente” (p. 163), sobre todo para quienes lo vivieron durante su niñez, ya que no logran dar sentido a ese pasado para poder procesarlo, reapropiarse de este y transmitirlo. Si bien esta apropiación se realiza con complejidades, en algunos casos, como es el de *Crónica de un sueño*, hay una transmisión que se consigue realizar.

En la película se presenta el tema de la dictadura a través del montaje de un comunicado en televisión en el que Aparicio Mendez⁷ aparece hablando sobre los movimientos subversivos, la creciente ola comunista y el desorden social. En tanto escuchamos el discurso proveniente de las FF. AA., vemos imágenes de las protestas sociales: la marcha de los cañeros, un hombre con una remera pintada a mano que dice “viva la huelga” y otros hombres revolviendo grandes ollas de comida. De esta manera, a través de las imágenes se propone una narrativa distinta a la que se escucha:

Estoy firmemente convencido que hay organismos oficiales a los que han ascendido por ósmosis agentes del terrorismo en una organización muy inteligente y hay organismos de carácter internacionales creados por el terrorismo para desempeñar esa tarea. Es tal el concierto de la propaganda, es tal la organización y la sincronización que, para nosotros que somos espectadores, que también somos actores, resulta evidente que es un plan, omnípoterico [sic] plan, preparado para atacarnos. Uruguay por su situación geográfica, despertó el apetito de las fuerzas comunistas, porque poniendo el pie en el Río de la Plata, llave del cono sur, prácticamente estaban en condiciones de ascender y descender para extenderse por toda Sudamérica (25' 31").

La utilización del material de archivo nos brinda la posibilidad de tener acceso al surgimiento de la *narrativa de los dos demonios*, la cual es puesta en cuestión a través de las imágenes que muestran acciones pacíficas de lucha de la sociedad civil organizada, como son las marchas y la resistencia a la crisis económica a través de las ollas populares.

7 Fue un dictador uruguayo que gobernó el país de facto entre 1976 y 1981.



Imagen 4: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia discurso A. Mendez.

De este relato general y hegemónico de la dictadura, los directores nos trasladan a la intimidad del hogar de su abuela y ésta, a su vez, nos lleva a su habitación y nos muestra un texto que tiene encuadrado y colgado en la pared. La señora cuenta que es de Lalo, que es el texto final de un discurso que este hizo para los bancarios, donde cita algo que una vez una persona de Melo le dijo: "Hay que saber que ser bancario no es tocar el cielo con las manos, hay que saber estar al lado de la clase trabajadora para estar cerca del cielo" (28' 22"). Como se ve en la imagen 2, el retrato de la abuela es subjetivo; se utiliza el plano medio y planos detalle, por ejemplo, cuando marca con un dedo el texto que va a leer, lo que provoca mayor involucramiento con la escena.

Tras la lectura del discurso para los bancarios, volvemos a la cocina y pasamos de una conversación trivial a un primer plano de la abuela quien cuenta una experiencia personal que vivió durante la dictadura:

A casa, acá, entraron tres o cuatro solda... milicos de los azules, y nosotros vivíamos enfrente. Cuando yo le dije a uno, porque era la una de la mañana, mire, nosotros estamos acá, le digo, nos quedamos esta noche, le digo, pero la casa nuestra es enfrente, si ustedes me permiten, yo le voy a ir a buscar un abrigo. Fui allá, al frente, a la casa de enfrente, había como cinco o seis milicos de los verdes. Rodeando la casa. Como que fuera a un asesino que iban a llevar (29' 24").

Se escucha a Viñoles en *off* preguntar: "¿y qué cosa podía hacer mal, ton-ton?" (30' 2"). La abuela responde: "nada, pelear por el gremio, eso era lo malo que tenía, para ellos, ¿no? y ser del frente, y ser del frente" (30' 6"). Como podemos ver en la imagen 5, la abuela de Viñoles interpela al espectador con este recuerdo cuando cuenta la anécdota de lo que vivió en dictadura y, a través de su mirada a cámara, lo hace partícipe de su vivencia de forma directa. Se hace uso de un primer plano que acerca aún más el relato. A su vez, la imagen de la abuela es situada en el centro de la pantalla y a través de una mirada subjetiva con una cámara horizontal, genera mayor involucramiento con lo que dice. Cuando la abuela mira directo a



Imagen 5. Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia fin de la dictadura.



Imagen 6: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia el golpe de Estado.

cámara, se hace evidente la construcción documental que rompe la cuarta pantalla y se dirige directamente al espectador para interpelarlo con el recuerdo.

Según Nichols (2013), el modo performativo coloca énfasis en las complejidades del conocimiento acerca del mundo y para ello hace foco en la subjetividad y la afectividad de quien realiza el film. Esto mismo realiza Viñoles, por ejemplo, cuando, a través del relato de la abuela sobre la experiencia que vivió con los militares, hace ingresar la narrativa sobre el golpe de Estado en Uruguay que comienza en la escena siguiente.

De esta manera, se escucha la marcha militar mientras vemos imágenes de militares y de tanques (imagen 6) que dan paso a un mensaje proveniente de un medio de prensa de la época:

A la una y cuarenta de la madrugada del 27 de junio de 1973 el parlamento levantaba su última sesión, tanques blindados ocuparían el Palacio Legislativo. Los sectores políticos y la gente en las calles fueron impotentes para contener a la dictadura (30' 55").

En ese relato se presentan como actores, por un lado, al parlamento y, por otro, a los tanques blindados. Se trata de una narrativa que coloca a estos últimos como independientes del ser humano, es decir, no hay un actor social asociado al hecho de ocupar el Palacio Legislativo. A su vez, en la segunda frase, los actores son los sectores políticos y la gente en las calles que "fueron impotentes para contener



Imagen 7: Viñoles, M. y Tononi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia "Chamarrita de los milicos".

la dictadura". A través de este discurso se invisibiliza la responsabilidad de los actores sociales involucrados en el golpe de Estado, como si los tanques blindados se manejaran solos y como si la dictadura fuera un ente en sí mismo con fuerza incontenible. En síntesis, en este fragmento se destaca la fecha del golpe de Estado y la última sesión del parlamento, y se hace referencia al golpe cívico-militar a través de los tanques que ocuparon el Palacio Legislativo; dichos tanques representan la represión y la militarización del parlamento sin señalar a responsables.

A través de las imágenes se muestra una ciudad tomada por las Fuerzas Armadas: desfile militar, tanques en la avenida principal, aviones que sobrevuelan la ciudad y el nuevo representante de gobierno –un dictador–. Sin embargo, se propone, mediante la música, un relato que aporta un mensaje diferente al brindado por los medios de la época. Es por medio de "Chamarrita de los milicos" de Alfredo Zitarrosa que se hace un planteo que propone un análisis más complejo sobre la situación del país durante el terrorismo de Estado.

Conclusión

Crónica de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) es testimonio de un momento particular para la historia nacional ya que registra las elecciones nacionales de 2004, en las cuales, por primera vez, gana el Frente Amplio. La narración es realizada en primera persona a través de una construcción subjetiva y de un modo documental participativo y performativo (Nichols, 2013). De esta manera, mediante las vivencias de Viñoles y sus familiares nos introducimos en la realidad política y social del país.

En el documental se sintetizan las esperanzas y los sueños de la directora y, con los de ella, los de la mayoría de la población que eligió al Frente Amplio en esas elecciones. A su vez, la dictadura aparece para explicar quiénes son aquellos que

en el presente son electos como representantes políticos. Es decir, se realiza un retrato de la dictadura que, aunque no es el centro del relato, está presente en todo momento. Al finalizar el documental *Viñoles* dice:

Me llevo conmigo, una vez más, cada segundo vivido, cada mirada, cada sonrisa. Todos los abrazos que dí y los que me dieron, juntos, entreverados. Me llevo cada instante comprometido en esta lucha. Me llevo también, varias preguntas, y el recuerdo profundo con la nostalgia de todos aquellos que aquí estuvieron y hoy no están (88' 57").

Esta frase, aunque no de forma explícita, hace referencia a la violencia cometida durante la dictadura que dejó en el país a centenares de desaparecidos/as, de quienes, hasta el día de hoy, no se sabe ni siquiera el destino de sus cuerpos.

Para *Viñoles* esta lucha es la misma que aquella por la que muchas personas murieron, otras estuvieron presas o exiliadas, y aún quedan sin respuestas los destinos de casi doscientos/as desaparecidos/as. Este momento es vivido con emoción y con la esperanza expresa de que ahora se pueda hacer justicia y acceder a la verdad y al paradero de cada uno de esas personas. En relación a los relatos sobre el terrorismo de Estado, se hace énfasis más bien en la dictadura y se retrata únicamente el momento inicial y el abanico de víctimas que dejó tras su paso, sin profundizar en otros aspectos.

Crónica de un sueño es una película realizada por una persona que fue niña durante la dictadura, pero que recién supo de su existencia cuando esta ya había terminado. En su andar, la directora entabla vínculos con personas de su edad que, a diferencia de ella, fueron afectadas directamente por el terrorismo de Estado. Es esa sensación de desconocimiento, de crecer en un país gobernado por militares y en absoluto silencio, que la lleva a querer hablar de ello. Debíó, antes, irse del país para poder verlo con otra perspectiva y liberarse así de las mordazas con las que crecimos.

Es una película de dimensión humana y de gran franqueza en sus postulados, en la que la directora habla de manera directa, sin negar sus convicciones, sino, por el contrario, expresándolas continuamente. Construye un documental desde los afectos, para lo cual entrevista a sus seres más queridos con una mirada subjetiva sobre los hechos tanto históricos como personales.

La película se postula como el registro de la conclusión de un sueño anclado en el pasado, en la revolución social y política del '68, en la militancia de quienes fueron jóvenes en ese tiempo y construyeron el Frente Amplio como fuerza política. De alguna manera, estas vivencias son tomadas como referencias en el presente y, con ello, notamos lo que Halbwachs (2004) dice acerca de cómo la memoria colectiva se construye en relación a intereses del presente. Ese sueño del que *Viñoles* y *Tononi* hablan no es una construcción personal o familiar, sino que responde a discursos sociales que circulan en el momento de producción de la película. Por eso, hablamos de memoria colectiva, porque se construye y se transmite a nivel social.

Bibliografía

- Achugar, M., Fernández, A. y Morales, N. (2014). La dictadura uruguaya en la cultura popular: recontextualizaciones de "A redoblar". *Discurso y Sociedad*, 8(1), pp. 83-108.
- Allier, E. (2010). *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. España: Taurus.
- Forcinito, A. (2018). *Oyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fuica, B. T. (2015). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Vol. 6). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lessa, F. (2016). *¿Justicia o impunidad?: cuentas pendientes en el Uruguay postdictadura*. Madrid: Debate.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pellegrino, A., Vigorito, A. y Macadar, D. (2003). *Informe sobre emigración y remesas en Uruguay* (informe de consultoría). Banco Interamericano de Desarrollo.
- Ros, A. (2016). El documental político y la generación de posdictadura en Uruguay. *Imagofagia*, 14.
- Sanderson, J. D. (Ed.) (2005). *¿Cine de autor?: revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 generation: Thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), pp. 277-295.
- Víctor, J. (1980). *Confesiones de un torturador*. Barcelona: Laia.
- Winn, P., Stern, S. J., Lorenz, F. y Marchesi, A. (2014). *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: LOM ediciones.

Filmografía

Viñoles, M. y Tononi, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje documental]. Uruguay: Cronopio Films.

Abend, C. y Loeff, A. (Dir.) (2008). *HIT. Historias de canciones que hicieron historia* [largometraje documental]. Uruguay: Metrópolis Films.

Biografía

Francesca Cassariego

Magister en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes, UDELAR. Se encuentra realizando un doctorado en Arte en la Facultad de Arte de La Plata, Argentina. Docente de la Facultad de Artes y directora de Tenemos Que Ver, Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Uruguay. En 2023 realiza su primera exposición individual denominada Aunque no lo recuerde y participa del 51 Premio Montevideo de las Artes Visuales.

Cómo citar este artículo:

Cassariego, F. (2023). Mirar el pasado para entender el presente: Abordaje subjetivo de un proceso democrático en *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) . *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42873/version/46772>.

