

CUADERNO DE HISTORIA 13

CUADERNO DE HISTORIA

13

Cultura y comunicación en los ochenta

Leandro Delgado (editor)

Sebastián Aguiar, Fernando Andacht, Guilherme de Alencar Pinto,
Lucía Delbene, Raquel Guinovart, Alicia Migdal, Julio Osaba,
Antonio Pereira, Marisa Silva Schultze, Diego Sempol,
María Inés de Torres

Ministro de Educación y Cultura

Ricardo Ehrlich

Director de la Biblioteca Nacional

Carlos Liscano

Coordinadora del Departamento de Investigaciones:

Alicia Fernández Labeque

Coordinación, edición y corrección de este número:

Leandro Delgado

Coordinadora de publicaciones:

Jimena Gozo

Contacto:

investigaciones@bibna.gub.uy

Diseño gráfico y publicación:

IMPO

Las ilustraciones de este número pertenecen a la obra *Air Discuro* de Pablo Uribe, presentada en el Subte Municipal en 2012 y en la Casona Mauá en 2014. Las fotos pertenecen a Rafael Lejtregger.

Contenido

Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan Leandro Delgado	7
<i>Jaque: entre la ideología y el partido</i> Raquel Guinovart	19
Los usos de la cultura en la transición democrática: la revista <i>La Plaza</i> María Inés de Torres	35
Caricatura política y humor: la revista <i>El Dedo</i> y la dictadura uruguaya Marisa Silva Schultze	55
Ediciones de Uno: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia Lucía Delbene	77
<i>Tangatos, el punto extremo de Jorge Lazaroff a la salida de la dictadura: a 25 años de su muerte</i> Guilherme de Alencar Pinto.....	99
El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevidEOS Leandro Delgado	115
“Ser joven no es delito”: transición democrática, razzias y gerontocracia Sebastián Aguiar y Diego Sempol	134
6 de enero de 1987: la separación de hinchadas en el fútbol uruguayo Julio Osaba.....	152
Los informativos de los ochenta: cambios y ¿evolución? Antonio Pereira	166
Los ochenta de memoria: un ensayo Alicia Migdal	186
<i>Air Discurso: cinco actores en un viaje silencioso contra la nostalgia</i> Fernando Andacht	196
Los autores	205



Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan

Parece haber acuerdo, entre todos los autores que participan de este número, en que el período se inicia con el triunfo del No en el plebiscito de 1980 (y el debate previo) cuando las fuerzas políticas de la oposición se expresaron dentro de los estrechos marcos legales habilitados, y que finaliza con el triunfo del voto amarillo, que consagró la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (también conocida como “Ley de Caducidad” o “Ley de Impunidad”) la cual impedía juzgar las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. En ambos casos, se trató de consultas populares, quizá las más trascendentes desde aquel momento hasta hoy.

Estos dos momentos estarían abarcando un período habitado de una sucesión y superposición de acontecimientos y expresiones políticas, sociales y culturales de tal intensidad y densidad que permiten definir a los ochenta, si no como una época, como un campo relevante para los estudios culturales. Esta intensidad marcó transformaciones definitivas en las formas de entender la acción política, el consumo cultural y la familiaridad con que se fueron incorporando las nuevas tecnologías a los mundos más cotidianos que habitamos. Estas transformaciones, que llegaban para instalarse definitivamente, resultaron tan radicales que hoy parece que los nuevos hábitos de expresión y consumo de los que participamos estuvieran conformados desde siempre y de esta forma.

La fetichización de la imagen y de la tecnología, la espectacularización de la vida privada y de la vida de la gente común, la conformación de subjetividades grupales fuertes en detrimento de las individuales, la prevalencia de las identificaciones por encima de la construcción de identidad, el predominio de lo estético sobre lo político, la reedición y actualización constante de las culturas juveniles, la mutación de las vanguardias estéticas en expresiones culturales de violencia social, la hegemonía de las culturas populares, el abordaje cultural para todos los fenómenos sociales, el cuerpo como nueva manifestación de la subjetividad, acaso como reducto ilusorio de resistencia, la implosión de la vida social a los ámbitos privados, el surgimiento de sexualidades por fuera de la heteronormatividad o la misma ceguera racial y étnica son algunos de los comportamientos que se han venido discutiendo desde los ochenta a esta parte a través de debates que están muy lejos de cerrarse.

Estos comportamientos podrían atribuirse a una explosión del consumo de la cultura como el resultado del desarrollo exacerbado de las tecnologías digitales, lo cual no es suficiente para explicar la complejidad

cultural de los ochenta en Uruguay porque, para esta década —y sólo para esta— se debe tener en cuenta su división casi matemática en dos mitades: es decir, antes y después del fin de la dictadura. Y esta división no implica, como podría pensarse, un cambio súbito en la manera de pensar y de actuar social y políticamente sino que el corte establece una zona de transición que impregna de incertidumbre —hacia adelante y hacia atrás del 85— esos dos lustros que intercambiaron entre sí elementos y signos de sus propios tiempos que, en ambos casos, ya no se pensaban como inmutables.

De esta forma, hubo una convivencia forzosa de actitudes que fueron más que antagónicas conformando una década saturada de significantes que iban dibujando un mapa, una superposición de mapas, de mapas horadados y de fragmentos de mapas que son ilustrativos del paisaje de la posmodernidad que tomaba conciencia de tal. Viejos y nuevos referentes se resignificaban mutuamente en aquella convivencia definiendo una sensibilidad más estética y ahistórica, y que puede explicar lo que hoy podría verse como anacronismos: acontecimientos percibidos como fuera de su tiempo (trasnochados o adelantados) que estaban exigiendo nuevos significados para comprender lo que se vivía, sin embargo, como una normalidad hecha de sentidos encontrados y sin lenguaje propio para expresarse en tanto prescindían de todos los discursos conocidos.

Así se puede comprender que, en un mismo ámbito, en una misma semana, en un mismo medio de comunicación, en un mismo mes, en un mismo escenario o en una misma columna editorial coexistieran el optimismo de la reapertura y el pesar de la proscripción política, la liberación de presos políticos y el desencanto militante, la censura y el auge inusitado de nuevos medios de prensa, el auge de los medios de prensa y el desarrollo de los medios audiovisuales, el desarrollo de los medios audiovisuales y la casi ausencia de un cine nacional, el surgimiento de una nueva vanguardia artística y la recuperación militante de la cultura de los sesenta, la afirmación de una economía neoliberal y de una izquierda política, la conformación de una izquierda no sólo como fuerza política sino como un público, como un mercado más al cual dirigir semanarios, editoriales y sellos discográficos.

Esta sincronía entre la afirmación de la izquierda como tercera fuerza política y la conformación de nuevos públicos y mercados inauguraba, además, una fragmentación cada vez mayor de públicos que iría atomizándose de acuerdo con la progresiva individualización de consumidores a través de las tecnologías digitales. En cualquier caso, la conformación de nuevos públicos en los ochenta es un elemento común que surge en todos los artículos reunidos y que puede ser detectada en el

afán, en las inquietudes y en los cambios de rumbo de líneas estéticas, de políticas editoriales y de comunicación que asumían esta fragmentación con alarma, incertidumbre, estrategia o celebración.

La relevancia, para el estudio de los ochenta, de hacer énfasis en la comunicación y la cultura, permite hacer visibles los nuevos públicos en formación, pero sobre todo reconocer que estos públicos consumidores referían a grupos de ciudadanos que, desde sus lugares específicos, estaban construyendo sus nuevos y propios discursos sobre la realidad y la sociedad de fin de siglo. En otras palabras, este grupo de artículos no trata de detectar, explicar o interpretar las formas de una probable fractura social o del surgimiento de nuevos actores políticos sino de señalar la fragmentación y la conformación de nuevos públicos que expresaron y articularon discursos propios, fragmentados y encontrados sobre una misma realidad.

El análisis de Guilherme de Alencar Pinto sobre el disco *Tangatos* de Jorge Lazaroff es explícito al respecto: ¿a quién está dirigido un disco que toma elementos de la música popular para deformarlos, reordenarlos y parodiarlos musical y poéticamente en un acto salvaje de vanguardia artística? Sin duda, explica el autor, para el mismo público del canto popular, no obstante para otro público dentro de ese público mayor que veía agotadas, tanto como el músico, las posibilidades estéticas y revolucionarias del consolidado movimiento, ya percibido como un producto inocuo.

Lejos estuvo Lazaroff de plasmar su pensamiento musical en términos de “producto” y el artículo abunda en esto. Pero lo importante es la observación, por parte de De Alencar Pinto, de los estereotipos contra los que apuntaba el músico como forma de impedir la identificación fácil y meramente emotiva con el escucha tradicional. De esta forma, Lazaroff ataca a personajes comunes y corrientes celebrados por el canto popular, esos personajes comunes y “entrañables” quienes, en realidad, viven unas vidas abúlicas, egoístas, consumistas y conformistas recurriendo, por otra parte, a géneros musicales tradicionales latinoamericanos alejados de los autóctonos candombes y milongas en un rechazo a la hastiada, vacía manipulación del fervor nacionalista en que había caído el movimiento.

La pregunta del autor respecto del público al cual se dirige es también una pregunta que se hace el artista a lo largo del disco (y de su obra solista) donde el propio Lazaroff se pone, él mismo, como el objeto del discurso (artístico), es decir, disociado del autor. Con centro en una autocrítica donde se presenta frente al posible nuevo público que interpela, o por el que quiere ser interpelado, Lazaroff descentra el yo autorial, una de las características centrales de la subjetividad posmoderna, tanto por

el descentramiento en sí que erosiona la individualidad como porque, finalmente, va definiendo un arte que se mira a sí mismo en un juego de exposiciones, autocríticas y reubicaciones sin solución de continuidad.

Un caso análogo se puede ver en el artículo sobre el renacimiento del rock de los ochenta, de mi autoría. En un principio, los productores están desconcertados cuando tratan de captar el rock de los ochenta en sus inicios y las transformaciones del público juvenil, pese a la intuición de su existencia y al fracaso sucesivo de espectáculos de rock con bandas que siguen los formatos y estéticas tradicionales del rock de los sesenta y setenta. Progresivamente, los productores reconocen las características de la nueva generación que intuyen como presente pero que resulta elusiva durante varios años.

La renovación del movimiento de rock en Uruguay implicaba un recambio generacional involucrando necesariamente una serie de estrategias periodísticas y comerciales llevadas adelante por críticos y productores, también más jóvenes, que supieron captar con oportunidad el surgimiento de los nuevos grupos. Músicos, periodistas y productores debieron disputar espacios tanto en los escenarios como en los destinados a la prensa, disputas que remitían, en definitiva, a las distintas visiones sobre una manifestación cultural de rebeldía, el rock en este caso, establecida y normalizada en un contexto represivo.

En particular, el lugar ofrecido a lo que hoy se conoce como “rock de los ochenta” debe su existencia, en gran medida, a la construcción de un discurso novedoso que debió abrirse paso en la prensa, tanto tradicional como alternativa, ofreciendo y renovando sentidos a la mística roquera y celebrando las nuevas actitudes y estéticas que estos críticos supieron articular e insertar dentro de una tradición cultural nacional. En este sentido, el punk-rock de los ochenta se consagró como la forma dominante dentro del movimiento del rock en un momento en que convivían otras corrientes que no tuvieron igual suerte, en parte porque no presentaban los mismos criterios de novedad captados y articulados con elocuencia por los periodistas y productores de las nuevas generaciones.

Algo similar ocurre con el grupo formado alrededor de Ediciones de Uno: poetas y performers fueron elaborando una poesía, formas alternativas de impresión y diseño gráfico estableciendo inusuales circuitos culturales donde el colectivo iba adquiriendo forma de acuerdo con las circunstancias y logrando el alcance de muy diferentes públicos: desde performances y presentaciones en espectáculos alternativos, publicaciones en revistas *under*, grabaciones de poemas en casetes, hasta el diseño e impresión de libros-objeto con grupos emergentes de artistas plásticos. Estas formas de expresión eludían, en su carácter plástico, adaptable a las circunstancias, la propia definición de su acción así como el

establecimiento de unas individualidades sobre otras en una construcción poderosa de la subjetividad grupal. Al mismo tiempo, los integrantes del colectivo se renovaban constantemente estableciendo nexos con otros referentes culturales en una construcción y reconstrucción permanentes de comunidades de artistas, tanto de aquellos que representaban a las vanguardias poéticas de los sesenta como de los nuevos roqueros o de aquellos integrantes del canto popular que optaron por el camino de la experimentación poética y musical.

Tal como lo explica Lucía Delbene, la vanguardia llevada adelante por el grupo de Ediciones de Uno no sólo se presentaba como una ruptura o un rechazo a la cultura de la generación del 45, que se veía anquilosada y paralizante, sino que, al mismo tiempo, estaba construyendo puentes y conexiones estratégicas vitales para ellos y para varios grupos culturales como un nodo de particular valor: al tiempo que lograba eludir la censura en sus mismas estrategias poéticas, definía la existencia de otro lugar dentro de la literatura y la poesía, finalmente logrando conformar y potenciar un campo cultural mucho más amplio que el limitado a la escritura y publicación de poesía tradicionales. De esta forma, el grupo fue logrando articular una vanguardia artística que, paradójicamente, construía y destruía simultáneamente elementos determinados de la tradición cultural.

El caso de la revista *La Plaza*, analizado por María Inés de Torres, es muy ilustrativo del surgimiento de las nuevas manifestaciones y públicos a los cuales era difícil describir en los términos ofrecidos por los discursos a disposición. Aún en la dificultad de encontrar nuevos sentidos a estas nuevas manifestaciones, periodistas y analistas de la revista ofrecieron una particular atención a los fenómenos de la cultura de masas y de las culturas populares, que nunca dejaron de ser vistas sobre el trasfondo de la falta de libertad de expresión. Es importante destacar esta relación, pues la represión era la que permitía, para los analistas, la entrada y la aceptación masiva de los productos extranjeros.

Aún cuando los balances no dejan de ser pesimistas, importa señalar la capacidad de diagnosticar el surgimiento y la aceptación de los nuevos consumos, que casi siempre se plantearon en términos de “cultura extranjera” versus “cultura nacional”, en términos de “peligro” en lo que refería a la llegada de programas de televisión o de *best-sellers* editoriales, es decir considerados como actividades sin ningún otro interés que el pasatiempo y la evasión. Por otro lado, son inaugurales en *La Plaza* los debates sobre la destrucción sistemática de la ciudad ante el boom de la construcción, el surgimiento de las galerías de arte como una manifestación de la mercantilización del arte y, principalmente, la observación y reflexión

problematizadas sobre un público gigante y no reconocido que escuchaba y bailaba cumbia todos los fines de semana. En todos estos casos, la línea cultural de *La Plaza* estuvo dirigida a detectar nuevas formas de consumo y circulación de bienes culturales en el entendido incuestionable del derecho al acceso a la cultura.

En cuanto al público emergente de *El Dedo*, el artículo de Marisa Silva Schultze es claro en la descripción de la eclosión de un público que se reconocía como opositor a la dictadura también por sus elecciones de consumo. Esto podría entenderse, en primera instancia, como una escisión inicial con respecto a un público mayor que, se asumía, respondía a los mismos efectos y efectuaba usos e interpretaciones homogéneas de la información recibida a través de los medios tradicionales. Es necesario, sin embargo, poner en duda la posibilidad de que la censura durante la dictadura y la fragmentación progresiva de los públicos como producto de modelos económicos y del desarrollo de la tecnología audiovisual haya sido solamente una coincidencia en el tiempo. Al tiempo que se imponían modelos económicos con sus formas resultantes en los modos de producción, estos modelos operaron también en la conformación de formas de consumo asociadas a formas subjetivas de identificación con productos determinados y de acuerdo con formas nuevas de entender los negocios.

La celebración festiva que trasunta la experiencia de *El Dedo* trasciende la circunstancia particular del humor y parece celebrar también un éxito comercial identificado subjetivamente con la oposición política en una conciliación entre negocios e ideología no siempre resuelta en el mundo de las industrias culturales. Si algunas publicaciones políticas pudieron cargar con el estigma ideológico de la mercantilización de la cultura, el humor de *El Dedo* parece haber logrado dejar a un lado estas preocupaciones en manos de las nuevas generaciones de humoristas, quienes seguramente no habían participado de este tipo de debates, como los que pudieron existir en las décadas previas.

El fin del proyecto periodístico de *Jaque* no parece distinto al del resto de los semanarios políticos del momento, en el sentido de que una oposición política militante dejaba de ser necesaria o urgente luego del retorno a la democracia. El artículo de Raquel Guinovart indaga en el recorrido de una línea editorial que, dado el triunfo del Partido Colorado en las primeras elecciones, va oficializando su posición dejando a un lado la mística opositora que le había dado origen y legitimidad. Sin embargo, esto no es suficiente para entender el fin del proyecto. Además de la cuota ideológica que pudo prevalecer en la línea editorial que se iba consolidando, parece haber existido una suerte de desconocimiento respecto del mismo

público que había contribuido a conformar o, aún más, una desestimación del valor de las identificaciones subjetivas en las conformaciones de públicos específicos.

La definición de un proyecto político y cultural no identificado con la izquierda tradicional funcionó mientras se adoptaron agendas y rutinas editoriales que habían sido definitorias de las publicaciones de la izquierda cultural en las décadas previas a la dictadura y que resultaron eficaces en tanto el proyecto se presentaba como una fuerza tan opositora como las de izquierda. Sin embargo, estas mismas agendas y rutinas parecen haberse revelado como apropiaciones a la cultura de izquierda cuando el contenido político del semanario se fue distanciando de las posiciones políticas originales. Esta revelación es significativa para entender el peso simbólico de las publicaciones de izquierda en cualquier proyecto cultural del momento y para entender esa carga simbólica como constitutiva, aún, de la subjetividad de los nuevos públicos. El caso de *Jaque* ilustra cómo los nuevos públicos lectores de los semanarios lograron definirse gracias a la construcción y expresión de subjetividades grupales fuertes, partidarias en este caso, que establecieron relaciones de identificación o rechazo negociando o disputando sentidos con otros grupos partidarios.

Quienes parecen haber captado muy rápidamente el surgimiento de los nuevos públicos fueron los productores de los informativos de televisión. El caso de *Subrayado*, analizado por Antonio Pereira, es muy claro respecto de la fragmentación de una agenda informativa de acuerdo con las distintas preferencias, es decir considerando grupos reunidos alrededor de temas de la agenda que hoy resultan básicos: los interesados en la política, en el fútbol o en la vida privada. Lo interesante de la estrategia de producción informativa es el reconocimiento de una fragmentación del público que determinó, a su vez, una fragmentación de la agenda: sea cual fuere su preferencia de temas, el espectador no podía cambiar de canal dado que no sabía de antemano en qué momento sería emitida una información particular de política, deporte o de otro tipo. En definitiva, los distintos públicos quedaban cautivos a un tiempo de la incertidumbre en una estructura caótica e impredecible que permanece hasta hoy.

El artículo de Pereira detecta con claridad la aparición de secciones y noticias en “tono intimista”, es decir dedicadas al mundo de la vida privada. Se trata de la irrupción del mundo de la subjetividad en el espacio televisivo nacional —que ya dedicaba este espacio a través de ficciones melodramáticas argentinas— hasta el momento dominado por la información “objetiva” y admonitoria. Esta progresiva construcción de discursos subjetivos para los espectadores presenta una nueva forma de

entender al público, que acudía a los informativos no sólo en busca de información sino también de identificaciones que podían encontrarse tanto en los ambientes intimistas que rodeaban a personajes públicos como en las frecuentes identificaciones partidarias en tiempos de intensa actividad política. De esta forma, parece haber existido un desplazamiento de las subjetividades en el sentido de que, al tiempo que los informativos negaban información trascendente y sensible de la vida política y social (la referida a las violaciones a los derechos humanos), la suplían con la difusión de la vida privada de personajes comunes y corrientes.

El artículo de Julio Osaba analiza la representación más clara, paroxística, de la irrupción de las nuevas subjetividades grupales, en este caso de los públicos definidos por emociones básicas como la pasión y el odio, emociones que exigieron, a fines de 1986, separar las hinchadas de Peñarol y Nacional. El público, mirándose a sí mismo en un espacio abierto, comenzaba a no poder verse, en ningún aspecto, como un todo unificado; la constitución en público exigía la identificación apasionada con tradiciones deportivas determinadas y el odio hacia otras, es decir, hacia otras que necesitaban ser rechazadas como elementos identificatorios de un grupo en su afán de definir una subjetividad que debía constituirse como tal a partir de la exclusión.

Es significativa la dificultad de la prensa para dar nombre a un nuevo tipo de comportamiento que no es posible de asimilar al lenguaje del periodismo deportivo ni al de la crónica policial. Los “difícilmente adjetivables sujetos” representan ausencias de sentido considerables en los discursos construidos como interminables cadenas de significado que buscaban nombrar, sin éxito, las características de los nuevos públicos y que, irremediamente, culminaban en la apelación nacionalista a las conductas “no uruguayas” de acuerdo con mecanismos estereotipados y esquemáticos para comprender las nuevas formas de expresión social.

El discurso creado alrededor de la división de hinchadas se puede ver no tanto como representación de una fractura social sino como la imposibilidad de dar nombre a una fractura que no estuvo, en esa instancia, determinada por divisiones políticas pero que tomaba del discurso político admonitorio y represor, las mismas adjudicaciones a la influencia externa o foránea como determinante en la conformación de un grupo “no auténtico” de simpatizantes. En cualquier caso, el artículo señala la simultaneidad del surgimiento de la violencia en las tribunas y la exhibición de cuerpos y colores, de esta forma definiendo las características de una presentación pública donde la violencia fue parte constitutiva de la expresión cultural de ciertos grupos para presentarse frente al resto, es decir, incorporando la violencia como parte del proceso de espectacularización de los públicos en los espacios públicos.

Desde las ciencias sociales, Sebastián Aguiar y Diego Sempol detectan la manifestación, si no más explícita, más política de la irrupción de los nuevos grupos y subjetividades en el período postdictadura. En primera instancia, el movimiento inicial continuado en la coordinadora antirrazias se presentó como el grupo que defendió y aglutinó las reivindicaciones de una juventud de nuevas características. En segunda instancia, la categoría “jóvenes” estaba agrupando a un sinnúmero de grupos hasta el momento negados y reprimidos salvajemente en las seccionales policiales por el intacto aparato represivo del Estado, grupos que se volvieron una población vulnerable por sus hábitos de vida y la performatividad que los ponía en escena: rockeros, punks, metaleros, homosexuales aparecen en un mismo plano de significación, reunidos en la misma búsqueda de agenciamiento y compartiendo la necesidad de establecer estrategias políticas para ponerse a salvo de la agresión física, la humillación y la muerte.

El mismo concepto de represión se redefine en el nuevo escenario democrático donde la opinión pública sólo era capaz de identificar la represión con los viejos hábitos dictatoriales dirigidos casi exclusivamente a la izquierda política. Los nuevos grupos no tuvieron, ni quisieron tener, ningún apoyo partidario, lo que convirtió a la coordinadora antirrazias en una iniciativa no solamente original sino inaugural en cuanto a que iniciaba la presentación de grupos que luego tendrían una participación independiente y de mucho mayor presencia. Es importante analizar a la coordinadora antirrazias no sólo como el germen de los nuevos grupos emergentes sino observar que todos ellos lograron reunirse bajo la condición de su juventud, es decir alrededor de un nexo generacional que marca definitivamente a los ochenta.

El testimonio de Alicia Migdal ubica el período bajo la luz de la incertidumbre, es decir, señalando una complejidad que impide referir al período exclusivamente en los términos de una reapertura democrática. Antes bien, se interroga sobre el significado de la superposición de manifestaciones artísticas e ideológicas que caracterizaron la efervescencia cultural del período. Desde la memoria profesional, Migdal recupera, para el mundo del periodismo de semanarios, las distintas manifestaciones que definieron el ambiente cultural captando con elocuencia la “estructura de sentimiento” de la época, sus contradicciones, su dinamismo y los momentos de novedad que hoy sólo se aprecian como datos de una historia cultural.

Con la ductilidad que permite el ensayo, el texto logra expresar la necesidad y la dificultad de los creadores, editores, periodistas y críticos del momento por hacerse escuchar (y leer) no sólo frente a la censura constante sino también por los creadores, editores, periodistas y críticos

que llegaban del exilio, que no comprendían que una nueva generación había surgido durante su ausencia y que esa generación había continuado su producción y su crítica dentro de las fronteras. De esta forma, el texto debe verse no sólo como la reivindicación de un grupo particular en la arena cultural sino también como un reclamo generacional donde los exiliados eran los representantes de la generación anterior.

A partir de esta constatación, es importante tener en cuenta que el conflicto generacional no estuvo circunscrito al mero desplante de escritores jóvenes o a las modalidades iconoclastas de los roqueros adolescentes sino que hubo otros conflictos generacionales que implicaron a otras generaciones con sus disputas particulares de sentido por ocupar su lugar en la cultura del momento. Esto, por supuesto, complejiza el enfoque del conflicto generacional siempre entendido en términos de los más jóvenes (los casi adolescentes) al tiempo que permite entender la fragmentación progresiva de los discursos sobre la realidad a través de las expresiones culturales de varias generaciones a un tiempo.

Finalmente, el texto de Fernando Andacht analiza la muestra *Air Discorso* del artista plástico Pablo Uribe, una muestra realizada en 2012 y repetida en 2014, cuyos fotogramas ilustran este volumen. En esta muestra, Uribe presentó una mirada de los ochenta —inaugural como relectura— que consistió en la gestualidad de cinco actores principales (Gloria Demassi, Walter Reyno, Roberto Jones, Roberto Fontana y Estela Medina) que realizaron su performance al tiempo que escuchaban (sólo ellos y en tiempo real) el discurso del actor Alberto Candeau en noviembre de 1983 en el Obelisco, la mayor manifestación colectiva contra la dictadura, que permaneció en la historia del país como un hito performático.

Andacht señala cómo Uribe deconstruye la teatralidad del acontecimiento al trasladar la voz del actor a los gestos mudos de los cinco actores. El impacto que generan las cinco figuras proyectadas a gran escala —explica— logra transmitir la carga simbólica del acontecimiento pero liberada de toda sombra de nostalgia, de esta forma recuperándolo o reviviéndolo al ser reeditado en otro lenguaje, como una aproximación a lo que sólo pudo ser irreplicable. La muestra de Uribe, así como la interpretación de Andacht, permiten otra forma de abordar el período, es decir, logrando ver la década sin asumir que existieron momentos que llegaban para ser sacralizados ni acontecimientos que hoy no puedan ser discutidos, releídos ni reinterpretados. De esta forma, la muestra y el texto animan y estimulan a la reflexión también desde el lugar de la creación, en el entendido de que también el arte (en cualquiera de sus formas) genera conocimiento y presenta interpretaciones sobre el

pasado tan legítimas y necesarias como aquellas generadas en la crítica o la academia.

Esta reunión de artículos no pretende ser exhaustiva ni abarcadora. Con centro en el área de la comunicación y la cultura en los ochenta, quedan afuera, por ejemplo, todos los cambios y transformaciones ocurridos en el teatro, las artes plásticas o la narrativa, analizados tangencialmente en los artículos de Delbene y Migdal o en la obra de Uribe. En cualquier caso, la intención de este volumen es abrir y marcar el campo de la cultura de los ochenta como un área posible de los estudios culturales, así como señalar la necesidad de realizar un relevamiento exhaustivo de las investigaciones y críticas realizadas en las últimas décadas las cuales, aunque valiosas, han resultado aisladas y dispersas y no han logrado sistematizarse como área específica de investigación. Este futuro relevamiento quizá pueda responder, o más bien sobreponerse, a la dificultad evidente para abordar el período por razones que tienen que ver tanto con las limitaciones de la mirada del presente como con la riqueza y la complejidad de los ochenta.

Leandro Delgado



Jaque: entre la ideología y el partido¹

Raquel Guinovart

El control de los medios de comunicación es una de las primeras medidas que toma todo régimen dictatorial y la dictadura uruguaya no fue la excepción. En el mismo decreto del 27 de junio de 1973, en el que se disuelven las Cámaras, se incluye un artículo por el que se prohíbe a los medios llamar al nuevo régimen con el nombre que le correspondía: “Prohíbese la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo, o pueda perturbar la tranquilidad y el orden públicos” (Artículo 3 del Decreto N° 464/1973).²

A lo largo de los casi doce años que duró la dictadura, se clausuraron definitivamente no menos de treinta publicaciones y se aplicaron sanciones de clausura temporaria a 71 órganos de prensa escrita de Montevideo y el interior del país; se castigó a trece radioemisoras (desde una sanción de advertencia, o de apercibimiento, hasta la suspensión por treinta días); dos canales de televisión en la capital (canal 12, sanción de advertencia y canal 10, suspensión por tres días) y de clausura definitiva a una agencia de información internacional (Prensa Latina) (Álvarez Ferretjans, 2008: 562-64).

Asimismo, se prohibió la información relativa a los miembros de los partidos políticos proscriptos (que eran todos) y se dictaron normas respecto del tratamiento de la información bajo los criterios de la Doctrina de Seguridad Nacional.³ La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), creada en 1975, convocaba a los representantes de los medios

¹ Este artículo es una versión del cuarto capítulo de mi tesis de maestría en curso “Los dilemas de la transición. El discurso de “*Jaque*” sobre las amnistías en Uruguay (1983-1986)”.

² Fue célebre el modo en que la revista *Marcha* “acató” el decreto: lejos de atribuirle propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo, en la primera página de su edición del 30 de junio de 1973 destacó lacónicamente “NO ES DICTADURA”. La ocurrencia le costó una clausura por tres ediciones.

³ Esta doctrina “plantea la existencia de una guerra permanente que se desarrolla en el seno de la sociedad, que enfrenta por un lado a las fuerzas de la ‘antipatria’ impulsadas por el marxismo internacional, y por otro a las Fuerzas Armadas, encarnación del ‘ser nacional’. En esta concepción la guerra es infinita y permanente, nunca puede terminar porque se desarrolla a escala global (es ‘la tercera guerra mundial’ a la que ‘muchos no reconocen como tal porque se desarrolla con tácticas diferentes a las de las dos anteriores’) y la derrota del marxismo doméstico es sólo momentánea. Hay que aceptar que los enemigos internos ‘permanecen agazapados’ esperando ‘arteramente’ la oportunidad de contraatacar”. (Demasi, 2004:69)

para hacerles conocer las directivas de lo autorizado y lo prohibido y elaboraba los comunicados de prensa que debían nutrirlos. En 1977 se aprobó una ley de telecomunicaciones con el expreso propósito de controlar a los medios de comunicación, que eran considerados una de las principales armas de la acción “disolvente” y de “filtración” de ideologías contrarias a lo que las autoridades dictatoriales consideraban como los “valores nacionales”.

La investigación de Gerardo Albistur sobre la prensa en la dictadura muestra que entre los años 1973 y 1976 —coincidiendo con el período que el politólogo Luis E. González denomina “comisarial”⁴— se produjo la mayor cantidad de clausuras: 29 entre julio y diciembre del 73, dieciséis en 1974, trece en 1975 y solamente dos en 1976. Sobre este punto, Albistur sostiene la hipótesis de que esta disminución en el número de clausuras no se debió a una distensión en la represión dictatorial sino al éxito del régimen en suprimir el discurso opositor que llevó a que, en 1978, 1979 y 1980 no hubiese necesidad de cerrar ningún medio de prensa (Albistur, 2006:114).

La autocensura fue el mecanismo de supervivencia que adoptaron aquellos medios de prensa que lograron perdurar, al menos en los años de “dictadura fundacional” (entre 1976 y 1980) (Caetano y Rilla, 2006). La prensa permitida cambió sus características para evitar los riesgos: “los medios modificaron sensiblemente la estructura de sus discursos [. . .] tanto el carácter de las noticias, como su presentación, la forma de titular, e incluso la extensión misma [. . .] a un formato en el cual apenas se brinda la constatación de un suceso en su versión oficial, no ya su análisis” (Gabay en Álvarez Ferretjans, 2008:562). De este modo, durante esos años la función de los medios quedó neutralizada y el régimen logró en gran medida “la supresión del ‘otro’ del universo político y la conformación de un sistema de prensa consecuente con el gobierno, y funcional respecto al momento histórico que vivía el país” (Albistur, 2006:118). La mayor parte de ese sistema estaba integrado por la prensa diaria o “prensa grande”⁵.

Este panorama cambia en los ochenta con la aparición de la llamada “prensa alternativa” que, tímidamente al principio, empieza a expresar oposición y, junto con ella, vuelven las sanciones y las clausuras.

⁴ González diseñó una periodización de la dictadura en tres etapas: dictadura comisarial (1973-1976), caracterizada por la acción represiva; dictadura fundacional (1976-1980) en la que intentó construir un nuevo orden político, y dictadura transicional (1980-1984) en la que se prepara la retirada del poder. Para una caracterización de estas etapas consultar Caetano y Rilla.

⁵ Debe consignarse como excepción el suplemento “La semana” publicado por *El Día* a partir de 1979.

Los semanarios

En 1980, y coincidiendo con el fin del período que González denomina “dictadura fundacional”, el régimen intenta perpetuarse a través de una reforma constitucional, y permite la expresión de algunas voces disidentes para hacer más creíble el simulacro de apertura que significaba la consulta plebiscitaria. Aparece entonces *Opinar* (6 de noviembre), el primero de una serie de semanarios opositores que constituyó un fenómeno en la prensa de la dictadura.⁶ Estaba dirigido por el abogado, periodista y profesor universitario Enrique Tarigo y su objetivo, manifestado en el primer editorial, era “reflexionar en voz alta sobre un proyecto constitucional que, incuestionablemente, habría de marcar, en un sentido o en otro, en sentidos diametralmente opuestos, el futuro del país” (en Álvarez Ferretjans, 2008:567). El fracaso de la consulta popular y el consiguiente golpe a las aspiraciones del régimen, marca la transición hacia la etapa de “dictadura transicional”. Durante este período, surgen otros semanarios como opción frente a la llamada “prensa establecida”. El fenómeno de los semanarios o “prensa alternativa”, como se los denominó, marcó el retorno de la prensa opositora.

Esta prensa intentó una forma nueva de comunicación dentro del panorama dictatorial. Se caracterizó por elegir una frecuencia de aparición semanal, que le resultaba más accesible económicamente y le permitía una elaboración más pensada de los materiales. Eran empresas con un grado de inversión reducido, que arrendaban las imprentas y podían soportar en mejores condiciones las dificultades económicas que surgían de las requisas de ejemplares, la censura previa⁷ y las clausuras a que la dictadura sometía a la prensa de oposición. Esas características les permitieron tantear con más posibilidades los límites de lo que podía decirse y ampliar la brecha que había empezado a abrirse en el terreno de la comunicación.

En el transcurso de 1981 aparecen *Correo de los viernes* (20 de marzo), colorado quincista, *La Democracia* (31 de julio) de filiación blanca wilsonista y *Opción* (29 de setiembre), que respondía a la Democracia Cristiana del proscrito Frente Amplio. Hacia fines del año *Búsqueda*, que salía como revista mensual, se convierte en semanario. Los más significativos surgidos luego de 1982 fueron *Aquí* (marzo de 1983) que fue la continuación de *Opción*,

⁶ Esta no fue la primera publicación claramente opositora a la dictadura. La antecedió la revista mensual *La Plaza* editada en Las Piedras (Canelones) a partir de noviembre de 1979, que llegó a tener un tiraje de 20.000 ejemplares y fue clausurada definitivamente a principios de 1982.

⁷ El tipo de censura previa que implementó la dictadura fue especialmente perverso en términos económicos, puesto que se ejercía luego de impresa la tirada completa del semanario, con el resultado de que, si el ejemplar era censurado, se perdía todo el dinero invertido en su publicación.

clausurado en forma definitiva en octubre de 1982, *Convicción* (setiembre de 1983), vinculado al movimiento sindical⁸ y *Jaque* (noviembre de 1983) perteneciente a la Corriente Batllista Independiente (CBI), del partido Colorado. Esta es una lista incompleta de los semanarios más influyentes nacidos en el período de la dictadura transicional. De todos ellos, los únicos no adscriptos a un partido político fueron *Búsqueda* y *Convicción*.

Este origen partidario de la mayoría de los semanarios explica que comiencen siendo casi exclusivamente órganos de opinión y propaganda política como en el caso de *Opinar* (colorado, del sector Libertad y Cambio). Según Álvarez Ferretjans lo informativo era “apenas residual y ocasión para comentarios e interpretaciones de valor puramente político y sin rigor conceptual” (1986:380).

Algunos de estos semanarios (*Opción*, *Aquí*, *Jaque*), a pesar de mantenerse dentro de una estructura partidaria, rompen el esquema de la prensa política del momento, en el que no existía una delimitación clara de las fronteras entre las posiciones editoriales y la información (Álvarez Ferretjans, 2008:560). Buscan realizar versiones locales de formatos exitosos de Europa o Estados Unidos (Friedmann, 1999; Álvarez Ferretjans, 2008), centrados en la información y con mayor participación de periodistas profesionales. Esto supuso una visión mucho más específica acerca de la función del periodismo.

Estas publicaciones recibieron una repuesta favorable de parte de los lectores,⁹ con volúmenes de venta desusados,¹⁰ en tanto informaban aquello que la prensa establecida ocultaba o no se atrevía a decir. El periodista Tomás Linn, testigo y protagonista de la etapa, lo explica de este modo en una entrevista personal: “este era un país que estaba muy desinformado y aislado incluso de lo que pasaba en el mundo y la gente era consciente de eso, entonces cuando empiezan a aparecer estas revistas [. . .] la gente decía ‘bueno por acá está pasando algo’ y se daba una adhesión muy fuerte a los semanarios”.¹¹ La ampliación de la información que produjeron los semanarios fue tan o más temida por la dictadura que la divulgación de opiniones contrarias al régimen. Al respecto, el periodista Luis Alberto Solé decía en 1984: “sería interesante hacer un trabajo analizando todas las

⁸ Este semanario tuvo como antecedente el mensuario *Presencia* publicado en 1982. Estaba dirigido por ex dirigentes sindicales como Víctor Vaillant, José D’Elia, Ernesto de los Campos y tenía un tiraje cercano al de *Jaque* (Víctor Vaillant estima unos 20.000 ejemplares. Fue clausurado el 3 de mayo de 1984.

⁹ Es pertinente señalar que el tipo de lector de los semanarios era más informado y de nivel socioeconómico más elevado que el de los diarios.

¹⁰ Durante la dictadura se deterioró el mercado de la prensa escrita con una pérdida de 300 mil ejemplares. Desde 1980 a 1983 los semanarios lograron recuperar unos 100.000 ejemplares. Estas estimaciones las hace en 1984 Enrique Alonso Fernández (en Álvarez Ferretjans, 1985:284).

¹¹ Tomás Linn fue redactor responsable de *Opción* y secretario de redacción de *Aquí*.

clausuras temporarias y definitivas del Uruguay y se va a ver que son más las veces que se clausura un medio de comunicación por una noticia que da, que por una opinión” (en Álvarez Ferretjans, 1985:39). En otras palabras, el autor sugiere la hipótesis de que, para la dictadura, era más peligrosa la información que la opinión política. Esta idea es compartida por el periodista Tomás Linn, de acuerdo con su experiencia como secretario de redacción del semanario *Aquí*:

Yo creo que ellos le tenían más miedo a que se publicaran ciertas cosas o ciertos artículos de información, que a una columna. Me acuerdo [que] en el año 82 *Búsqueda* sacó un informe sobre los grabadores ocultos que se encontraron en una reunión de la directiva de la Federación Rural que estaba muy opuesta a la dictadura. Se generó un revuelo muy grande. [. . .] En otra ocasión *Aquí* iba a publicar información sobre la huelga de hambre que hizo [Luis] Pérez Aguirre de SERPAJ, con un pastor y otro sacerdote. Recuerdo que estaba en *Aquí*, que salía el día siguiente y ya habíamos hecho la impresión y nos llamaron de DINARP y nos dijeron “esa información no se puede dar”. Y yo le digo “mire que damos solamente los datos, no estamos haciendo juicios de valor” —habíamos sido muy cuidadosos en la manera de dar la información— y respondieron: “no puede ir nada”. Fue por una información, no por editorializar. (Linn, 2012)¹²

En esto no se equivocaban los censores de la dictadura. El ocultamiento o la manipulación de la información formaba parte de una estrategia de dominio, consistente en tener el monopolio sobre el conocimiento de “la realidad”. De modo que la prensa de los semanarios, al atreverse a cumplir su función informativa, estaba haciendo una labor de oposición más revulsiva incluso que la que podía ejercer a través de la crítica. Sin embargo, este perfil más informativo y profesional de los semanarios políticos no se mantuvo en democracia. Para Linn, los semanarios fueron una oportunidad de cambio que quedó truncada con el advenimiento de la democracia: “hubo quienes pensaron que el fin de la dictadura podría haber abierto el camino para el surgimiento de un nuevo tipo de prensa. El modelo de los semanarios surgidos entre 1980 y 1984 había generado expectativas y experiencias — desde el punto de vista profesional— muy valederas. Pero las elecciones de 1984 tiñeron con el color del voto todas esas magníficas publicaciones, que terminaron asumiendo el viejo modelo de la prensa partidaria” (Linn, 1989:20).

¹² Esa censura dio lugar a una respuesta ingeniosa: cortaron la noticia en cada uno de los ejemplares impresos y el número salió a la venta con un agujero en el lugar donde ésta debía estar.

Esta opción partidaria determinó un cambio en los contenidos y en los enfoques informativos de los semanarios, que ya no resultaban interesantes sino para los convencidos. Sumado a la dispersión del mercado por la eclosión de más de doce nuevos semanarios hacia el final de la dictadura y a que, tras el Acuerdo del Club Naval, se produjo una disminución de la censura en la televisión y en los diarios, esto tuvo sus costos en las ventas. Hacia finales de 1984, la mayoría de los semanarios estaba en crisis. En el primer año del retorno democrático cerraron *Opinar*, *Correo de los Viernes*, *La Democracia* y algunos otros semanarios de menor envergadura. *Aquí* logró sobrevivir con crecientes dificultades hasta 1989 y *Jaque* hasta junio de 1990. De todos los semanarios surgidos en el tramo final de la dictadura sólo continuó editándose *Búsqueda*, que no era partidario.

Jaque

Para Alvarez Ferretjans, *Jaque* fue “casi el paradigma de la prensa alternativa” (2008:576). Fue el semanario que tuvo el proyecto periodístico más elaborado y con mayor vocación de innovación de los surgidos durante el período dictatorial, que sumó a la visión política opositora una mirada sobre otros temas de la sociedad. Aunque era el órgano de prensa de la Corriente Batllista Independiente (CBI) —un sector integrado por políticos jóvenes que se presentaba como la opción de izquierda del Partido Colorado¹³— y estaba dirigido por su conductor, el político y profesor de literatura Manuel Flores Silva, su propuesta editorial como publicación política y cultural trascendía al interés partidario, al menos en su inicio.

Su primera seña de identidad era su presentación gráfica. Tenía una diagramación atractiva, con predominio de la imagen y una cuidadosa estética “joven”, en un formato tabloide alargado diferente al resto de los semanarios.¹⁴ El logo estaba escrito con crayón al modo de un graffiti, en el interior aparecían elementos estilizados con esas características, como el dibujo de un trazo y una equis con que terminaban todos los artículos, y aquí y allá había círculos y cruces delineados a mano alzada con crayón para destacar algún elemento en los títulos. En el lado izquierdo de la portada, ocupando más o menos la mitad de la hoja, había ilustraciones en distintas técnicas (dibujos, *collages*, acuarelas) de artistas nacionales, que también ilustraban el interior. Tenía, además, abundancia de fotos y una diagramación que hacía menos pesado a la vista el predominio de los textos.

¹³ La CBI había nacido a la vida política en 1980 en el marco de la campaña contra la constitución presentada por el gobierno de la dictadura.

¹⁴ Los semanarios tenían un formato tabloide, a diferencia de los diarios que tenían el formato sábana.

Otra característica de la primera época del semanario fue la juventud de la mayor parte del equipo y la variedad de su procedencia. El director, Manuel Flores Silva tenía 33 años, el redactor responsable, Juan Miguel Petit y el secretario de redacción, Alejandro Bluth,¹⁵ no llegaban a los 24 y el sector de diagramación pertenecía en su totalidad a la misma generación. Estos jóvenes convivían con algún viejo integrante del semanario *Marcha* (como el humorista Pangloss) y con una figura ilustre de la generación del 45, Manuel Flores Mora, padre del director del semanario. El equipo estaba compuesto por personas de distintas extracciones ideológicas, dentro de un espectro que iba de la centro-izquierda a la izquierda. Junto con los vinculados a la CBI, se encontraba gente como Claudio Invernizzi, que había estado preso por comunista, y Carlos Núñez, tupamaro recién liberado, que se encargaba de la importante sección de información internacional, entre otros.

En el enfoque periodístico de *Jaque* era evidente el conocimiento de lo que se estaba haciendo en la prensa extranjera. Se basaba en modelos de periodismo independiente tales como *El País* de Madrid y otras publicaciones semanales europeas o americanas, en las que los temas eran tratados en profundidad y con un estilo cuidado. El periodismo de investigación formaba parte de este enfoque y algunos de los informes surgidos de *Jaque* sirvieron de denuncia de situaciones sociales silenciadas como la de los enfermos mentales en la Colonia Etchepare, los casos de desnutrición o la situación del Consejo del Niño.

Pero el rasgo diferencial de *Jaque* respecto al resto de los semanarios políticos era su perfil cultural y, en ese sentido, se ubicaba dentro de la tradición del periodismo cultural practicado por la revista *Marcha*. La relación del semanario con *Marcha* merece ser revisada. Siempre que se habla de *Jaque* se hace alusión a esa revista que, desde 1939 hasta su clausura en 1974, ejerció una influencia notable en el campo cultural del Uruguay y de Latinoamérica. Salvando las distancias de enfoques político-ideológicos, muchos consideran a *Jaque* como el producto de prensa cultural uruguaya que más se acercó a *Marcha*¹⁶ en términos de calidad intelectual y amplitud de cobertura del campo.

Aunque por la vía de la incorporación de cuadros de la CBI y profesionales generalmente ubicados en posiciones de centro-izquierda y de izquierda y el tratamiento de ciertas áreas temáticas e incluso de estilos y lenguaje, *Jaque* ofició por un tiempo como la

¹⁵ Juan Miguel Petit era abogado y Alejandro Bluth había estudiado teatro. Ambos se habían iniciado periodísticamente en *Opinar*.

¹⁶ En esa época, *Marcha* era un referente para cualquier emprendimiento de prensa cultural. Esto se puede inferir, por ejemplo, de la forma en que los canillitas anunciaban, a fines de los setenta, el suplemento cultural de *El Día*, *La Semana*, como “la Marchita” de los sábados (Álvarez Ferretjans, 2008:567).

sucesión de *Marcha* [. . .] que satisfizo coyunturalmente algunas demandas de información, opinión y análisis de un público [de izquierda] con el que sólo podía coincidir [en lo ideológico] parcialmente y en un entorno excepcional. (Álvarez Ferretjans, 2008: 577)

Respecto de la influencia que tuvo *Marcha* como modelo en la elaboración del semanario, los testimonios son encontrados. Según Tomás Linn, se la tuvo en cuenta en el proyecto : “Yo me acuerdo de haber hablado una vez con Alejandro Bluth, que era el secretario de redacción, y él me dijo que fue a la biblioteca y miró ejemplar por ejemplar de la colección de *Marcha*. Él estudió bien esa cosa: “en qué podemos ser mejor, en que podemos darle a la gente la sensación de que esto pretende ser algo parecido y cómo lo tenemos que hacer en un lenguaje propio de los años ochenta y no de los años 60”. Y a mí me consta que Bluth lo estudió” (Linn, 2012) . Para Linn y para otros, *Jaque* fue una versión batllista y liberal de *Marcha*.

Para Flores Silva, en cambio, *Marcha* no ejerció la menor influencia: “Yo no leí ningún ejemplar de *Marcha*, o casi, el único que leí fue el último”. Es enfático en señalar la diferencia de fondo:

Marcha armó una identidad. Curiosamente en la casa de un liberal, porque Quijano era un liberal, se armó un proyecto antiliberal. Se trasladó el eje nacional izquierda republicana al eje nacional izquierda socialista. Esa fue la operación de *Marcha*. Representaba una identidad que a nosotros no nos interesaba: la identidad sesentista. Si nosotros leemos un medio de prensa, la construcción de un medio de prensa, como una interpretación identitaria, *Marcha* no estuvo nunca en nuestra cabeza. (Flores Silva, 2012)

En estos dos testimonios no sólo vemos dos versiones de la relación de *Jaque* con *Marcha* sino también dos perspectivas sobre el propio *Jaque*: la del periodista y la del político. El primero ve al semanario como un proyecto periodístico y, desde ese enfoque, busca en *Marcha* las claves de una propuesta comunicacional que resultó exitosa. El político, en cambio, concibe a *Jaque* como un órgano de difusión y representación política del que *Marcha*, con una identidad política e ideológica distinta a la de la CBI, constituye un modelo del que hay que separarse y es, desde este lugar (y tal vez cabría agregar, desde esta época), que niega toda referencia.

Sin embargo, la visión que tiene Flores Silva acerca de la cultura como promotora de una actitud cívica asociada a un sistema político específico, la democracia republicana, curiosamente emparenta a *Jaque* con el proyecto que él le atribuye a *Marcha*. Desde esa perspectiva, el intelectual de *Jaque* también sería, en algún sentido, un intelectual comprometido con una

identidad ideológica: la de la “verdadera izquierda”, la izquierda liberal y republicana.

La cultura en *Jaque*

Manuel Flores Silva señala que el propósito fundamental del proyecto de *Jaque* era “derrotar culturalmente a la dictadura” (Flores Silva, 2012). Esto significaba hacer oposición no sólo a través de la opinión política sino, ante todo, mediante el cultivo de una actitud cívica tolerante que el gobierno de facto había dañado y que la ampliación del horizonte cultural ayudaría a recobrar: “[buscábamos] una restauración valórica [sic] de la democracia concebida en los términos del republicanismo” (Flores Silva, 2012).

El universalismo era uno de esos valores que Flores Silva consideraba inherentes a la democracia republicana y que había que devolver a los lectores. Una forma de hacerlo fue a través del concurso de las “grandes firmas” de autores como Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Camilo José Cela o Julio Vargas Llosa que durante largos años no pudieron leerse en Uruguay y cuyos artículos aparecían puntualmente en la “*Separata*”, el suplemento cultural del semanario.¹⁷

En la misma dirección universalista iba la creación de las columnas de las disciplinas. Integraban el suplemento cultural numerosas columnas dedicadas a disciplinas como pedagogía, psicología, sociología, justicia, religión, mitoanálisis, arquitectura, antropología, arqueología, ecología, sexología, informática, filosofía, lingüística y tercera edad, alguna de las cuales recién se estaban reconociendo como tales en el medio intelectual uruguayo. Para hacerse cargo de estas columnas buscaban, en palabras de Flores Silva, “contratar a los más modernos”, a aquellos intelectuales que estaban en sintonía con lo que se estaba produciendo en el mundo —“usted encuentra acá el estado del arte de todo” (2012)— en medio de un panorama nacional de desolación cultural.

La misma actitud abierta que el semanario buscaba estimular se manifestaba en el tratamiento de la cultura nacional. Manuel Flores Silva es enfático al señalar que *Jaque* no buscaba la restauración de la cultura de los sesenta sino que ponía la atención en la cultura emergente. La cultura de los sesenta estaba indisolublemente ligada a la izquierda socialista. La operación de *Jaque*, deliberada o no, era recomponer la ligazón de la cultura con el batllismo, que se había roto en la década del cincuenta y eso debía hacerse desde los ochenta. El semanario fue receptivo de las nuevas

¹⁷ El precio de estos artículos era elevado, pero Flores Silva cuenta que *Jaque* pudo obtenerlos en mejores condiciones en el contexto de la solidaridad internacional que acompañó el final de las dictaduras: “Nosotros gestionamos ante Carmen Balcells que las notas que el *Clarín* pagaba 500 dólares nosotros las pagáramos 35” (2012).

propuestas. En sus páginas se daba cuenta del movimiento murguista, del surgimiento del rock nacional de los ochenta, de manifestaciones teatrales alternativas y en general de la movida cultural joven,¹⁸ que provocaba no pocas resistencias en la izquierda más tradicional. Esa actitud le valió una adhesión generacional que se mantuvo en los primeros años de la recuperación democrática.

En la página final del semanario aparecían las célebres “contratapas” de Manuel Flores Mora que eran, según su hijo, “una parte esencial de la religión del país con su identidad cultural, con la cosa plural” (2012). En sus artículos, de una gran erudición y sensibilidad, este político batllista tradicional pedía por la libertad de un comunista como José Luis Massera, de un tupamaro como Raúl Sendic, y fue el primero en demandar en la prensa la amnistía para todos los presos políticos.

Las épocas de *Jaque*

En los siete años de existencia de *Jaque* (1983-1990) se pueden establecer dos épocas principales alrededor del eje del retorno a la democracia: antes y después. La primera coincide con el tramo final del período de “dictadura transicional”¹⁹ y continúa en los primeros meses del gobierno de Julio María Sanguinetti en 1985. El primer ejemplar sale a la venta una semana antes del Acto del Obelisco, en el momento de mayor cohesión del frente político y social opuesto a la dictadura. Fue un período en el que las diferencias ideológicas y partidarias se soslayan frente al enemigo común. *Jaque* se presenta como un semanario colorado, pero reivindica una filiación batllista de izquierda cercana a José Batlle y Ordoñez, que busca diferenciarse claramente del coloradismo de derecha representado por Jorge Pacheco y Juan María Bordaberry. Aunque es partidario, *Jaque* es visto como un semanario de oposición a la dictadura con un enfoque ideológicamente plural.

Este es, lo que podríamos llamar, el período “clásico” de *Jaque*, el más recordado e influyente, en el que llegó a ser el semanario más vendido de la época, con un público que provenía sustancialmente de las capas medias cultas

¹⁸ Sobre el movimiento cultural emergente en los primeros años del retorno democrático se puede consultar “Renacimiento del rock nacional uruguayo: hacia una revisión de la cultura juvenil de los ochenta”, de Leandro Delgado, ponencia presentada en el XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación, Montevideo, mayo 2012, disponible en http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11__delgado_leandro.pdf, “La movida de los 80: la ruptura cultural en Uruguay”, en Henciclopedia, www.henciclopedia.org.uy/autores/Verdesio/Movida80.htm y “La generación poética uruguaya de los 80”, de Luis Bravo, disponible en www.agamenon.com.uy/index.php?option=com_content&view=article&id=12:la-generacion-poetica-uruguaya-de-los-80-por-luis-bravo&catid=8:la-critica&Itemid=6

¹⁹ *Jaque* se funda el 18 de noviembre de 1983.

e incluía muchos lectores de izquierda. Según Álvarez Ferretjans, alcanzó a vender 25 mil ejemplares (2008:576), aunque su director estima que el promedio de ventas estuvo alrededor de los 16 mil ejemplares, lo que sigue siendo una cifra considerable para Uruguay.²⁰

En este período, *Jaque* obtiene su mayor éxito en la lucha contra la dictadura a través de la difusión de información. La denuncia del “caso Roslik”, producto de una labor periodística de investigación y de una cuidadosa estrategia para forzar los límites de lo que se podía decir, convierte a *Jaque* en el primer semanario en revelar públicamente el terror estatal²¹ (Rial, 1986:67). Vladimir Roslik fue un médico rural de filiación comunista que había muerto el 16 de abril de 1984 en el Batallón de Infantería número 9 de Fray Bentos a consecuencia de las torturas. El régimen militar publicó un parte en el que se indicaba que la muerte había ocurrido por causas naturales, pero *Jaque* tituló el número en que se consignaba la noticia citando las palabras del sacerdote que ofició la misa en su memoria: “Oremos por el alma de Vladimir Roslik, que murió asesinado”. De este modo, *Jaque* evitaba hacer directamente la acusación, pero lograba difundirla: “de alguna manera nos amparamos en la ‘santa madre’ [Iglesia] y pudimos decir lo que todo el país presentía” (Flores Silva en *Revista del SMU*, 1999). Si bien en el inicio de 1984 el régimen era más cuidadoso en su relación con la prensa de lo que lo había sido al comienzo de la dictadura, todavía tenía un amplio margen de poder como para castigar la audacia. La clausura del semanario no se produjo de inmediato, “porque eso sería interpretado como un intento de silenciar la investigación” (Flores Silva en *Revista del SMU*, 1999)²² según el director de la DINARP, pero dependía de que consiguiera evidencia que probara lo que había denunciado. El trabajo de investigación de los periodistas de *Jaque* les permitió a conseguir el informe de una segunda autopsia en la que se constataba que Roslik había fallecido de muerte violenta por múltiples causas y lesiones. La publicación del contenido de la autopsia²³ determinó que el Ejército, que jamás había reconocido la existencia de la tortura, sancionara a los mandos del cuartel y abriera el camino para el procesamiento de los responsables materiales.²⁴ A partir de este logro

²⁰ Le seguía *Opinar* con 8 mil ejemplares y el tercero era *La Democracia* con 6 mil, según estimaciones de Manuel Flores Silva.

²¹ La cobertura que hace *Jaque* del caso Roslik no es la única existente, muchos de los restantes semanarios también lo hicieron, pero fue en *Jaque* donde salieron a la luz pública los elementos probatorios que permitieron después incriminar al personal militar responsable y desembocar en los procesos judiciales respectivos.

²² El ejemplar de *Jaque* al que hace referencia es el número 20, publicado el 27 de abril de 1984.

²³ *Jaque* n.23, 18/5/1984

²⁴ Por esta investigación Manuel Flores Mora, Juan Miguel Petit y Alejandro Bluth recibieron una mención especial del Premio Internacional de Periodismo Rey de España.

periodístico, *Jaque* se afianza como uno de los semanarios más importantes de oposición a la dictadura.

Con el retorno de la democracia todos los semanarios ven mermadas sus ventas y se produce un trasvase del público en función de las simpatías políticas. *Jaque*, sin embargo, durante un tiempo conserva parte de un público que no era colorado, pero que mantenía el interés por su propuesta cultural. Aún cuando aparecieron medios de izquierda como *Brecha*, *Jaque*, durante al menos el primer año de la democracia, siguió siendo uno de los semanarios con mejores ventas.

Se puede fijar el inicio de la segunda época de *Jaque* en octubre de 1985, cuando se aleja buena parte del equipo de redacción original y el semanario cambia a formato de revista.²⁵ El Partido Colorado había ganado las elecciones y la CBI, dentro de él, había obtenido un senador y dos diputados. Manuel Flores Silva se va al Senado y Alejandro Bluth, Juan Miguel Petit y otros integrantes y colaboradores del semanario comienzan a trabajar en distintas entidades del gobierno. Unos meses antes, el 15 de febrero, día en que asumía el Parlamento democrático, había fallecido Manuel Flores Mora, que se había convertido en un símbolo de la lucha de *Jaque* contra la dictadura.

En la versión de revista son menos habituales las notas periodísticas de investigación, pero *Jaque* mantiene dos de sus rasgos diferenciales: su carácter cultural, además de político, y el espacio concedido a otros partidos en sus páginas. Saldrá con este formato hasta marzo de 1986, para volver al anterior, aunque con una diagramación más ortodoxa y sin el concurso de artistas plásticos, hasta su cierre definitivo el 6 de junio de 1990. Lo cultural sigue siendo su seña distintiva, pero pierde protagonismo en los titulares de portada.

Sin embargo, no será en lo cultural que se produzca el cambio más marcado, sino en lo político, donde se puede observar un proceso evolutivo que sigue una misma dirección: *Jaque* pasa de ser un polo de izquierda dentro del Partido Colorado, a perder progresivamente su perfil hasta convertirse en un órgano oficialista. Durante la dictadura y los primeros meses del gobierno democrático, como órgano de prensa de la Corriente Batllista Independiente, *Jaque* había defendido posturas políticas coincidentes con aquellos de la izquierda partidaria, como el reclamo de una amnistía general e irrestricta para los presos políticos, en contradicción con la postura mayoritaria del Partido Colorado. En 1986, en cambio, *Jaque* acompaña al gobierno en opciones polémicas como la defensa de la amnistía para los

²⁵ *Jaque* n.95, 10 de octubre de 1985. Felipe Flores Silva se convierte en el director del semanario y Enrique Alonso Fernández, su redactor responsable.

militares y policías involucrados en delitos durante la dictadura y luego en la campaña en contra del plebiscito primero y en contra del voto verde después. A mediados de ese año las voces disidentes dejan de tener un espacio en el semanario. Parte de sus lectores consideró que *Jaque* había traicionado sus propios principios. Según Flores Silva, eso fue un malentendido basado en una errónea comprensión del proyecto de *Jaque*:

Hubo varias cosas que hicieron pensar que eso era un medio o de izquierda o que competía con la izquierda. Una era que proponía un universo, la segunda que escribía gente culta y el Uruguay tuvo una gran unanimidad en los años sesenta y setenta en la transferencia de la cultura hacia la izquierda [. . .] el hecho de que estuviésemos tan frontalmente y tan radicalmente contra la dictadura, el hecho de que fuésemos “progres” —porque éramos “progres”— el hecho de que hubiéramos leído a Quevedo y esa relación con la cultura, a alguna gente le dio la idea de que éramos más afines a la izquierda socialista de lo que nunca fuimos. (Flores Silva, 2012)

Es probable que este “malentendido” haya incidido en la disminución de las ventas del semanario, aunque no sea la única variable que la explique. No existen registros de los tirajes de la época, pero puede presumirse una correlación significativa entre la evolución de la cantidad de páginas del semanario y la evolución de sus ventas. En la primera época, los ejemplares de *Jaque* tenían un promedio de 44 páginas incluyendo las separatas. Esta cantidad de páginas se mantiene hasta mayo de 1986 en la que baja a 36 y luego se estabiliza en 32. En agosto de 1988 empieza a salir con 28 páginas, que bajan a 24 en los comienzos de 1989. A finales de este año, la edición cuenta con 16 páginas, número que permanecerá igual hasta el cierre, en junio de 1990.

Consideraciones finales

A lo largo del presente artículo se ha explorado una de las facetas relativamente menos estudiadas de la dictadura uruguaya, esto es, la relación del régimen autoritario con el surgimiento de la prensa escrita de carácter “alternativo”.

Durante el período caracterizado por el politólogo González como “dictadura fundacional” (1976-1980), se observa que la prensa permitida logró sobrevivir a las clausuras propias de la etapa “comisarial” (1973-1976) mediante la autocensura y la mera repetición de las versiones oficiales sobre la ocurrencia de sucesos, en forma descriptiva y carente de análisis. El inicio del período de “dictadura transicional” en 1980 coincide con la aparición de

la denominada “prensa alternativa”. Ésta se caracteriza principalmente por el surgimiento de la “prensa de oposición”, constituida en su mayoría por semanarios de filiación partidaria.

Dentro de esta prensa de oposición, *Jaque* tuvo un papel destacado. Desde varios puntos de vista fue el más exitoso de los semanarios políticos de oposición surgidos en la dictadura: fue el más vendido, trascendió las fronteras del público partidario y fue capaz de sobrevivir al retorno democrático. Sin embargo, una vez en democracia empezó a perder lectores, se volvió un semanario de colorados para colorados y apenas sobrepasó en unos meses el período de gobierno de Julio María Sanguinetti. El repaso de su historia permite especular sobre las razones internas y externas al semanario que explican su auge y su caída.

Es probable que las razones de su éxito tuvieran que ver con la singularidad de su propuesta. Dentro de la prensa de oposición, *Jaque* se diferenció del resto por la exclusividad de sus contenidos culturales y la profesionalidad periodística. Pero, sobre todo, su característica más importante durante los años de dictadura fue llevar adelante un nuevo tipo de oposición al régimen autoritario, de corte “cultural”. Particularmente en sus primeros años, *Jaque* reflejó una posición ideológica más que partidaria. En particular, reivindicó una concepción integral de la cultura inspirada en el primer batllismo y basada en los valores de la democracia republicana como forma de relacionamiento político. El semanario se convirtió en un referente de la prensa política y cultural, al mostrar una actitud abierta y plural, que recoge las voces de otros partidos o sectores políticos de izquierda, que exceden su afiliación a la CBI del Partido Colorado.

Con el retorno democrático, *Jaque* deja de ser tribuna de quienes no pueden expresarse y, al mismo tiempo, pierde su carácter emblemático de “paradigma de la prensa alternativa”. Surgen medios de prensa que compiten directamente con su oferta periodística y que coinciden políticamente con algunos de los lectores que circunstancialmente *Jaque* había captado en el período dictatorial. En democracia no renueva el proyecto periodístico y se va corriendo hacia la derecha en el proyecto político, que deja de ser ideológico para convertirse en partidario. Este triunfo del proyecto político partidario lleva al cierre definitivo del semanario.

Referencias

- ALBISTUR, Gerardo. “Autocensura o resistencia. El dilema de la prensa en el Uruguay autoritario”, en AA.VV. *Cuadernos de la historia reciente. Uruguay 1968-1985* n.1, Montevideo: Banda Oriental, 2006, pp. 111-36.
- ÁLVAREZ FERRETJANS, Daniel. *La prensa en el período de la transición*, Montevideo: El libro libre, 1985.
- . *Crónicas del periodismo en el Uruguay*. Montevideo: Fundación Hanns Seidel, 1986.
- . *Historia de la prensa en el Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo, 2008.
- CAETANO, Gerardo y José RILLA. *Historia contemporánea del Uruguay, de la conquista al siglo XXI*, Montevideo: Fin de Siglo, 2006.
- “Con Manuel Flores Silva: en busca de la prueba” en *Revista del Sindicato Médico del Uruguay*. Disponible en <http://www.smu.org.uy/publicaciones/noticias/separ99/art9.htm>. [Accedido el 18 de diciembre de 2012].
- DEMASI, Carlos. “Un repaso a la teoría de los dos demonios” en MARCHESI, Aldo, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO y Jaime YAFFÉ. *El presente de la dictadura*, Montevideo: Trilce, 2004.
- FRIEDMANN, Déborah. *Contrapunto, la contribución de los semanarios a la transición democrática*. Tesis de Licenciatura en Comunicación, Montevideo: Universidad ORT, 1999.
- LINN, Tomás. *De buena fuente. Una aproximación al periodismo político*, Montevideo: CLAEH - Banda Oriental, 1989
- RIAL, Juan. “Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores del miedo en el Uruguay” en PERELLI, Carina y Juan RIAL. *De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...* Montevideo, Banda Oriental, 1986.

Entrevistas

- Flores Silva, Manuel. 16 de noviembre de 2012.
- Linn, Tomás. 2 de octubre de 2012.
- Vaillant, Víctor. 12 de noviembre de 2013



Los usos de la cultura en la transición democrática: la revista *La Plaza*

María Inés de Torres

Desde la perspectiva de larga duración que impone una aproximación a la historia cultural, los ochenta en Uruguay constituyen una década bisagra. En efecto, las rearticulaciones en el escenario político-cultural que se configuran en este período hacen que, mirados a la distancia, los ochenta se presenten como década de una transición que abarcó mucho más que lo político. Si aceptamos la afirmación inicial, es legítimo postular a 1980 como el año que da inicio (y no sólo por ser el primero de la década) a este momento de la historia cultural: el plebiscito del ochenta constituye sin duda un momento de ruptura real y simbólica con la dictadura. Desde el punto de vista de la escena pública, “la movida” en torno al plebiscito significó la emergencia de un conjunto de prácticas culturales que puso de manifiesto nuevas formas de vivir, pensar y sentir las relaciones entre política y cultura. La cultura se volvió una forma de hacer política, un lenguaje para hablar de la política y eso mismo transformó el universo de lo político.

Con frecuencia se olvida que estas formas culturales emergentes surgieron no sólo del influjo de la situación política del Uruguay o del Cono Sur sino también de un escenario a mayor escala que anunciaba un fenómeno que, en la década siguiente, se convertiría en un término frecuente: la globalización. En una sociedad poco afecta a los cambios bruscos, las transformaciones culturales que llegaban de la mano de la liberalización de la economía, comenzada en la década anterior, eran vistas como golpes abruptos que irrumpían en la tradición cultural en un frente que no era claramente reductible al régimen político dictatorial. De ahí que varios fenómenos de la década fueran denominados como “boom”: “el boom de las galerías”,¹ “el boom de la construcción”, “el boom de las maquinitas”². La vida cotidiana de Uruguay estaba cambiando a medida que cambiaban las articulaciones entre cultura y economía, lo cual supuso el surgimiento de nuevas formas de producción y consumo cultural, así como de esparcimiento.

En un país envejecido, los jóvenes fueron una vez más antena receptora de estas nuevas mediaciones que tenían en los medios masivos y las industrias culturales una arena privilegiada. Cambios en el panorama editorial y discográfico, nuevos impulsos en el escenario del cine y el audiovisual; cambios en los medios de comunicación (en especial en la

¹ Aroztegui, Joaquín. “El boom de las galerías” en *LP2*, diciembre de 1979.

² Michelena, Alejandro. “Las maquinitas de la alegría” en *LP17*, julio de 1981.

televisión³), en las prácticas relacionadas con la diversión y el tiempo libre, y también transformaciones en el espacio urbano, como el llamado “boom” inmobiliario. Cambios y contrastes. 1983 fue el año del “río de libertad”⁴ pero también el de la llegada de Van Halen, la primera mega banda norteamericana en pisar suelo uruguayo que tocó, ni más ni menos, que en el Cilindro Municipal, que había sido improvisada cárcel de presos políticos a mediados de los setenta. Muchos jóvenes de aquella época estuvimos en ambos acontecimientos. La cultura cotidiana estaba cambiando y estos cambios obligaban a repensar las relaciones entre cultura y economía, entre lo nacional y lo “extranjero”, entre lo popular y lo masivo.

La revista *La Plaza* es una ventana privilegiada para observar no sólo cuáles fueron algunas de estas transformaciones sino también de qué manera éstas impactaron en las reflexiones de la clase media intelectual y en la vida cotidiana de la gente común. Ámbito privilegiado, en primer lugar, por cuanto, al tratarse de una revista cultural, necesariamente la cultura en la que se estaban dando estas transformaciones iba a ocupar un lugar central. Pero también porque al tratarse de una revista del interior del país (la ciudad de las Piedras) con una vocación explícita por ser expresión de lo local,⁵ la mirada sobre las prácticas cotidianas a pequeña escala era más atenta y la posibilidad de referirse a ellas probablemente más libre o desprejuiciada.

La Plaza: señas de identidad

El primer número de *La Plaza* salió en noviembre de 1979, meses antes de la aparición de *Opinar*,⁶ que suele considerarse el primero dentro del grupo de los “semanarios de la transición”.⁷ El último número de la revista

³ En 1980 comienzan las transmisiones de televisión color y en 1985 la aparición de antenas parabólicas da un fuerte impulso al consumo televisivo.

⁴ Nombre con el que se conoció al llamado “Acto del Obelisco”, a partir de la foto histórica de José Pla, tomada desde lo alto de un edificio, donde se observa una multitud que serpentea el Parque Batlle evocando la imagen de un río. Es considerada la mayor manifestación pública de carácter político del país y fue realizada el 27 de noviembre de 1983 en rechazo a la dictadura militar.

⁵ Ya en el editorial del primer número se afirmaba: “*La Plaza* aspira, sin vanidad, a desempeñar una función educativa para nuestra ciudad de las Piedras compuesta —como todas las sociedades— por grupos de camaradas y amigos, de edad y sexo [sic], religiosos o no, políticos, económicos y laborales, utilizando la comunicación como vehículo en el sistema educativo de la población” (*LPI*, noviembre de 1979).

⁶ Semanario dirigido por Enrique Tarigo, abogado del Partido Colorado, quien fue el vice-presidente del país en el primer gobierno democrático después de la dictadura (1985-1990) presidido por Julio María Sanguinetti.

⁷ “Los semanarios se impusieron rápidamente en el mercado montevideano pues venían a llenar un vacío cubriendo nuevas áreas de información y brindando voz a sectores sociales y partidos políticos que hasta ese momento estaban excluidos de la prensa. En este sentido, tuvieron un papel importante a la hora de reabrir el juego democrático desafiando la censura y rompiendo el carácter unilateral del discurso oficial. Además, la aparición de

salió en abril de 1982, cuando fue clausurada por la dictadura, luego de haber sido censurada en varias ocasiones. Su presentación en sociedad fue la de una revista cultural de publicación mensual. El Director Responsable fue Felisberto Carámbula, un reconocido profesional pedrense de filiación batllista, lo cual le daba a la revista credenciales de legitimidad en el contexto político. La familia Carámbula (Felisberto y sus dos hijos, Marcos y Gonzalo) fueron, junto con el sacerdote jesuita “Perico” Pérez Aguirre,⁸ las figuras claves del proyecto de la revista.

“Durante los primeros números de *La Plaza*, las reuniones de colaboradores se hicieron en la plaza de la ciudad, ya que allí era donde se podían juntar sin necesidad de pedir autorización a la Jefatura de Policía, de ahí el nombre de la publicación”, sostenía Daniela Bluth (1999:32). En un recuadro que se repetiría en la primera página en los números sucesivos, aparecía la convocatoria que en cierto modo definía la propuesta editorial:

LA PLAZA

De la plaza, una cuadra para abajo.
Te bajás en la plaza.
Voy, un rato, a la plaza
Como en todos los pueblos del Interior, en Las Piedras la plaza
representa la concurrencia festiva del sol, las palomas, los niños,
los mayores, la gente. Cortejantes y cortejadas cortejan.
Allí la ciudad confraterniza, allí está en familia.
Allí queremos estar nosotros con nuestro aporte.

La convocatoria fue, entonces, primero a concurrir a un espacio físico de reunión y luego a participar en un proyecto colectivo.⁹ Esta convocatoria tuvo respuesta. La revista fue ampliando progresivamente su equipo, que terminó por integrar tanto a representantes de la cultura pedrense como de

competencia en el mercado obligó a la prensa oficialista a modificar en algo su discurso” (Beisso, 1989: 2-3).

⁸ Luis Pérez Aguirre (1941-2001) fue ardiente defensor de los derechos humanos durante la dictadura, lo cual le valió cárcel y tortura. En 1976, “Perico” había fundado en Las Piedras un hogar-granja para niños sin familia donde vivía, con lo cual su conocimiento y compromiso con el lugar eran fuertes en el momento de la fundación de la revista.

⁹ “A NUESTROS LECTORES.

Creemos que la comunicación lector-revista-lector, es fundamental. Sabemos que hay quienes escriben y quienes leen.

Sin embargo, una parte de aquel engranaje es cuando quienes leen, escriben.

Así son las cosas.

Le asignaremos mucha importancia a las cartas de los lectores. Escriban Uds. que por este camino transita la comunicación deseada.” (LP1, noviembre de 1979).

otros lugares del país, de fuera de Uruguay e incluso de dentro de la cárcel.¹⁰ Profesores, actores, músicos, plásticos, políticos, escritores, participaron en los distintos números. Luis Hierro Gambardella, Manuel Flores Mora, Juan Martín Posadas, Alberto Zumarán, Marcelo Pareja, Alejandro Michelena, Luis Vidal, Víctor Cunha, Carlos Muñoz, Eduardo Fernández, Juan Mastromatteo, Luis Elbert, Joaquín Arostegui y Hugo Alfaro, entre otros, figuraron entre sus colaboradores. En este sentido, y en contraste con lo que sería la política de la mayor parte de los semanarios de la transición, *La Plaza* se presentó como un foro de discusión abierto a representantes de diversas filiaciones políticas.

La revista fue creciendo progresivamente no sólo en el número de colaboradores sino en su público lector, su tiraje y sus canales de distribución. En un principio se imprimía en la imprenta La Vanguardia de La Paz, con una tirada de mil números, pero luego pasó a imprimirse en Montevideo para terminar con una tirada de más de veinte mil ejemplares (Correa Bove, 1997:41). El crecimiento y alcance de *La Plaza* puede también medirse en el número y zona de pertenencia de los avisos publicitarios publicados: desde cinco avisos en el primer número a 17 en el último. También aumentó el número de páginas: de 22 páginas en noviembre de 1979 a 60 páginas en agosto de 1981. La revista llegó incluso a ser vendida en una popular librería montevideana, según explicaba un anuncio de la publicación.¹¹

A pesar de la variedad de temas y participantes, había una línea editorial con un perfil definido: el énfasis en la importancia de la educación, un predominio de didactismo, el señalamiento de la importancia del consenso entre los distintos actores sociales y políticos, una apelación a la juventud como actor decisivo en los procesos de cambio, la exhortación a la participación y al diálogo, y la denuncia de actos violatorios de los derechos humanos.

La preocupación constante —como reivindicación, reclamo o defensa— por la cultura nacional subyace a toda la revista. En lo estrictamente político, este reclamo buscaba rescatar el valor de la democracia y la ciudadanía como inherentes a las señas de la identidad de la política uruguaya, en oposición al relato nacional que había intentado instaurar la Doctrina de Seguridad Nacional. De modo coadyuvante, la reivindicación de lo nacional en lo cultural se tradujo en un reclamo por la producción de una cultura endógena y una consecuente crítica a las distintas formas de colonización cultural, desde el cine de Hollywood hasta los teatros argentinos. El canto popular se convirtió en el reducto de lo nacional-popular, en una forma cultural idealizada con la que se construiría el frente cultural. La preocupación por lo que se advertía como

¹⁰ Fue el caso de una carátula realizada por Francisco Laurenzo, caratulista de *Marcha*, que se encontraba preso en la cárcel de Libertad.

¹¹ “Ahora sí *La Plaza* está en quioscos de Montevideo. Distribuye Papacito” (LP14, febrero 1981)

una “comercialización de la cultura” se expresaba en una fervorosa defensa de lo nacional que buscaba poner a buen recaudo la identidad uruguaya rechazando la participación del “frente cultural nacional” (cuyo buque insignia era el canto popular) en las nuevas articulaciones que imprimían las tendencias de la liberalización económica.

El análisis de los artículos referidos a la cultura y la identidad nacional muestran que, en realidad, el panorama era mucho más complejo y, en mayor o menor medida, todos los ámbitos de la cultura se vieron afectados de un modo u otro por las nuevas articulaciones económicas, incluso aquellas que se proclamaban más resguardadas.

Cultura y medios: televisión, cine y radio en *La Plaza*

Los primeros artículos dedicados a la televisión refieren a las posibilidades de este medio también como instrumento educativo, ya que denuncian la ausencia de una propuesta educativa en la oferta televisiva del momento. El título es elocuente de por sí: “La televisión: ¿aliada o enemiga de la educación?” Perla Etchevarren de Ortiz plantea la necesidad de realizar una educación para la imagen que forme “consumidores inteligentes, críticos y activos, de los medios de comunicación de masa”. En este y un próximo artículo se destacan los lineamientos del Plan Deni.¹²

Tanto en las notas sobre televisión como en las de cine, aparece el reclamo sobre la necesidad de una producción nacional. Es el caso de la nota “¿En profundidad?” (*LP17*, julio de 1981) en la cual, a partir de la reseña de un programa periodístico de Canal 4 sobre el tema de la vivienda, el autor reflexiona sobre el estado de la televisión en Uruguay. La reseña es duramente crítica no sólo en relación al contenido del programa (al que se acusa de escaso pluralismo informativo) sino también de la factura de la producción, a la cual se le achaca moverse más con recursos propios de otros medios (como la

¹² “El Plan de Niños es una organización de profesionales universitarios con especialización en cine, cuya sede está en Lima y que posee filiales en la República Dominicana, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay. Su misión es enseñar principios de comunicación audiovisual en escuelas interesadas en dicho problema. Los niños reciben nociones muy generales sobre la historia del cine: discuten la técnica y el lenguaje cinematográfico. Se les capacita para salir de la condición de meros receptores y convertirse en activos críticos.

”En los cursos los niños aprenden a manejar cámaras fotográficas y cámaras Súper 8. En Brasil esta organización ha trabajado en escuelas situadas en los barrios más pobres de Río de Janeiro, apoyada por mecenas a quienes esta tarea les parecía de vital importancia. Los resultados han sido sumamente alentadores. Los niños demuestran una capacidad crítica sorprendente y superior a la mayoría de la población adulta.

”En el Uruguay el Plan de Niños (Plan Deni) ha llevado a cabo experiencias extraordinariamente interesantes en determinados colegios privados situados en barrios económicamente poco favorecidos. Los resultados están a la vista.” (Etchevarren de Ortiz, *LP3*, enero de 1980)

prensa o la radio) que con un lenguaje propiamente televisivo. El programa es calificado como “una errática recorrida por lugares comunes e información alarmanamente superficial” que lleva a que “deba plantearse [. . .] la verdadera utilidad de este tipo de programas”. De la reseña de un programa concreto se pasa al tema de fondo: la necesidad de una producción nacional. Existe, se sostiene, un “círculo vicioso” que obliga al público a elegir entre rutinarios, faltos de imaginación y pobres (en todo sentido) programas nacionales, y formalmente bien elaborados programas extranjeros, por más que estos últimos, muchas veces, sean conceptualmente tan vacíos como los nuestros. Se está creando, así, una falsa oposición para el público, entre lo que está más o menos bien hecho en el extranjero frente a lo que se hace mal acá; y como este proceso se repite todos los días, indefinidamente, se está generando el hábito, el gusto por el programa extranjero. El resultado de todo esto es que cada día que pasa hay menos incentivos para hacer televisión verdaderamente nacional, porque el público se ha ido formando un preconceito de que lo nacional debe ser necesariamente malo. Por lo tanto, pocos se animan a comprometerse con un programa nacional.

La última parte del artículo está dedicada a la fundamentación de la necesidad de una televisión nacional vinculándola con el tema de la identidad:

Pero si nadie reclama por una televisión auténticamente nacional, que refleje nuestra forma de vida, nuestras costumbres, problemas e intereses, no parece demasiado probable que los canales tomen la iniciativa, porque indudablemente, les conviene que sigamos como estamos.

El artículo termina con un reclamo:

En nuestro país existe mucha gente capaz de realizar una televisión nacional efectiva, con capacidad de análisis y rigor (periodístico y artístico). El primer paso debe ser, crear una conciencia, un sentir popular, que lleve a nuestra televisión a reflejar, con autenticidad, nuestro propio pueblo, enriqueciendo así nuestra propia cultura (Ortiz de Etchevarren, *LP17*, julio de 1981)

La misma preocupación por lo nacional en materia televisiva aparece en el número 9:

TV nacional extranjerizante

No podemos hacer más de uno o dos programas nacionales por semana, porque no existen posibilidades económicas para ello.
[...]

Actualmente, aproximadamente el 25 por ciento de los espacios de la televisión uruguaya son ocupados por películas extranjeras, en su mayoría estadounidenses o europeas.

En un total de casi 230 horas de transmisión que realizan en forma semanal los cuatro canales habilitados en Montevideo, 57 horas están destinadas a filmes foráneos, que constituyen así el rubro de mayor cupo en la TV nacional. (LP9, setiembre de 1980)

Similar denuncia se realiza en relación al cine uruguayo. Así, en el número 3 se publica un artículo titulado “El cine uruguayo debe ser nacional” que, tomando como detonante el estreno de la película uruguaya *El lugar del humo*, plantea la necesidad de un cine nacional:

Si el cine uruguayo se propusiera salir a competir en el mismo terreno del cine extranjero, tropezaría con que el nivel de este cine será, por bastante tiempo, muy superior al que puede conseguir el producto nacional, porque éste no tiene ni la experiencia ni el capital necesario para aquellos lujos. El único terreno en el que nadie puede competir con los uruguayos es el terreno nacional. El propio país, la propia historia, los propios dramas, el propio humor, la propia geografía, urbana o rural, la propia música son los factores que un cine uruguayo puede utilizar en busca de una directa relación con el público. [. .] La posibilidad de que el público se identifique con el carácter nacional de los filmes, es una de las mayores cartas de triunfo de un cine uruguayo que quiera ser perdurable.

[. .]

El cine uruguayo no puede ser solamente uruguayo: tiene que ser identificablemente *nacional*. Y por este camino, no puede dedicarse solo a entretener, porque en materia de bienes de consumo el poder económico extranjero termina ganando la partida; en cambio debe aspirar a reflejar un reconocible interés público en sus espectadores, eligiendo su temática en este sentido. (LP3, enero de 1980, énfasis en el original)

En similares términos planteaba Pérez Aguirre, con el título “Los rinocerontes y la cultura nacional”, en el último número de la revista, la problemática de la cultura nacional en su conjunto:

Frente al “consumo cultural” extranjero y extranjerizante, frente a la agresiva penetración de hábitos, modelos y normas culturales que nos son extrañas, por más respeto y aprecio que podamos tenerles y tributarles, es de vida o muerte para nuestro Uruguay el hacer oír su voz de manera *independiente* a esos modelos en el ámbito regional y universal. La identidad nacional está en juego. Nuestro Uruguay, lo sepa o no quiera saberlo, se está estratificando

y congelando en una triste dominación por dentro y desde fuera, en lo que a cultura se refiere... La Nación no es algo ya dado, se hace constantemente (deviene) o perece como tal entre el embate de lo extranjero y lo foráneo. (LP25, abril de 1982, énfasis en el original)

En relación a la radio, se señala una clara división entre lo que se denomina “radio comercial” y las emisoras que difunden canto popular identificado con la identidad nacional:

Debemos hacer una distinción con aquellos que con su constante aporte se han erigido como los pioneros de un Canto Nuestro. Entre estos nombres debemos resaltar a Nelson Caula, Carlos Cresci, Eduardo Espina y Macunaíma en CX 36; Carlos Martins y Washington Benavides de CX 30; Rubén Castillo y María del Carmen Núñez de CX 8; Tito Domínguez de CX 28, y por último en Las Piedras el esfuerzo de Heber Fleitas, Javier Porro y W. Alexandre. (LP25, abril de 1982)

En una entrevista, Nelson Caula¹³ describe el panorama de la radio en ese momento:

Te diría que fue la radiofonía la que ha cumplido y cumple un rol fundamental, e inigualable por parte de los restantes medios de difusión. Y te diría que no ha sido nada fácil puesto que aún hoy a las emisoras les siguen resultando poco redituables desde un punto de vista económico. Te podés imaginar lo que significa esto para quienes lo realizamos. De ahí que esta sea una de las razones por las que las radios comercialmente más fuertes no quieren saber nada con el Canto Popular. [. . .] Pero sigue siendo la radio, el medio de mayor incidencia para la expresión de nuestra música. (LP5, marzo de 1980)

Otra de las figuras de la comunicación entrevistadas fue Ruben Castillo. La nota recorre la trayectoria del hombre de radio y de teatro, desde el

¹³ “En lo que respecta a Nelson Caula podemos decir que es un joven valor que trabaja con éxito desde hace tres años en radio. Condujo el programa *Arcoiris de buena música y comunicación* en CX26, CX42 y actualmente en CX36 de Lunes a Sábado de 15.30 a 18 hs. Participó además del espacio *Los sonidos del domingo* y en el Departamento de reportajes de *Mundo Abierto*, ambos programas en CX30. Organizó el ciclo 1979 de Música Popular en teatro *Tablas*, recorrió el interior del país con el espectáculo NOSOTROS (que también estuvo en Las Piedras) con Larbanois Carrero y J.J. de Mello y también condujo los recitales *Canto y Gente* y *Un Canto Urbano y Además*. Por último podemos decir que condujo algunos recitales en el Palacio Peñarol y en Las Piedras” (LP5, marzo de 1980, énfasis en el original).

legendario *Discodromo* en 1960 “donde nos planteamos terminar con la radio formal y pensada para gente mayor, y hacer una radio informal, coloquial, cultural y fundamentalmente donde el oyente no sea un elemento pasivo”. A partir de allí, Castillo reflexiona sobre la comunicación:

Yo pienso que hay varias maneras de actuar en los medios de comunicación: una de estrella, esa la forma de actuar de gente que por distintas razones se transforma en una estrella al cual los fans le siguen; otra es la del comercio, es el dinero y los intereses que están en juego; y otra es la vocación de servir a la comunidad, dicho sin ninguna grandilocuencia, sino dicho con real vocación: yo soy un profesional que trato de ganar mi salario, pero estando en los medios de comunicación, tan importantes, actuar en consonancia con mi vocación de servicio. (LP15, marzo - abril 1981)

Esta división entre la vía de “el dinero, y los intereses que están en juego” y la de “servir a la comunidad” planteada en términos de dos polos excluyentes aparece también en palabras de otra de las figuras clave en la radio de la transición: José Germán Araújo. A través de CX 30 *La Radio*, en especial a través de su espacio radial “Diario 30”, Araújo es presentado como “principal responsable del fenómeno sociocultural que significa la existencia de una emisora privada no comercial”. Al ser interrogado sobre la particularidad de su emisora, Araújo contesta: “Lo fundamental es que partimos de una base distinta a la de otros medios de difusión, que encaran sus tareas como empresas de lucro. [. . .] Mientras nosotros encaramos el medio de difusión como forma de servir a la población, otros la usan para servirse de la población” (LP19, octubre de 1981).

Editoriales, discos, artes plásticas y espacio urbano

En una nota en la que Alejandro Michelena realiza un balance de lo publicado en 1979, el autor afirmaba escuetamente: “Siguiendo la tendencia planteada por lo menos desde 1976, no se editó demasiado —y la calidad fue nuevamente la excepción a la regla— no se manifestaron tampoco iniciativas de especial significación (revistas o grupos)”. Pero luego agregaba: “Sin embargo, podemos detectar algunas importantes diferencias con los años pasados, pasibles de ser tomados como germen de un cambio. Y si este —aun en el mejor de los casos— será leve, no es de lamentar” (LP3, enero de 1980).

Michelena destaca la aparición de la revista estudiantil *Trova* con un enfoque contrapuesto al sostenido por “los inefables productos de la confusión predominante que son *Imágenes* y *Foro Literario*, [que] pese a sus comprensibles carencias —es en definitiva una experiencia juvenil—

trae nuevos aires por Montevideo” (LP3, enero de 1980). También destaca como relevante la aparición de la Editorial *Acali*, “que se ha embarcado en la promoción decidida del autor nacional de un modo como hace mucho tiempo (más de una década) que por aquí no se veía. Finalmente, el autor termina señalando la eclosión de publicaciones de jóvenes escritores:

Además de lo ya apuntado, fundamentaríamos las expectativas en relación a un nuevo y más saludable estado de nuestra dinámica literaria, en un hecho que si bien es socio-culturalmente significativo, carece por ahora de operatividad estética. Como tal lo consideramos, por ser indicador de una tendencia interesante: la proliferación —asombrosa— de jóvenes que publican, en conjunto o solitariamente (poemas, de preferencia), en general con su propio esfuerzo y huérfanos de todo apoyo editorial. (LP3, enero de 1980)

Este cierto “despegue” editorial es también mencionado en la nota titulada “Recientes ediciones nacionales” en la que se destaca el “esfuerzo vigoroso y renovador” de las editoriales en los años ochenta, entre las que se señalan, Ediciones del Mirador y Editorial Kappa. Por su parte, Víctor Cunha en “Las posibilidades de una nueva generación” (LP4, febrero de 1980), se refiere a los concursos literarios como dinamizadores de la trama cultural en este período, al comentar el Primer Premio en la categoría “Cuentos” del Concurso organizado por la Editorial *Acali* y el diario *El Día*. Cunha también señala la importancia del concurso literario organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes.

Pero no todas las transformaciones del mercado en este período son consideradas positivas. En una nota titulada “Cuando pierde la cultura” (LP20, noviembre de 1981), Álvaro Miranda arremete contra las librerías y editoriales que se rigen con un criterio “puramente comercial”:

Ocurre aquí y ahora que algunas librerías conocidas sacan a relucir el falso brillo de los “best-sellers” hasta la propia avenida 18 de julio, en precios de ocasión, en escaparates deslumbrantes de color, con leyendas llamativas (“Lea el último libro sobre el triángulo de las Bermudas”; “Aquí la colección completa de humor verde de Roberto Barry”; “Ultimo best-seller mundial: no se lo pierda”; etc.) cuya profusión está en relación inversamente proporcional con la calidad de los textos y se ignora —esto es, se rechaza incluso en calidad de consignación— el trabajo serio, el esfuerzo de gente creativa, lúcida, sensible, por el inexcusable error de haber sido tentados por la escritura de la poesía —ese género maldito que nadie lee— condenándolos a ostracismo

involuntario de la circulación pública o a restricción exclusiva de aquellos —pocos— sensibles librereros que cobijan en sus locales —cada vez menos en sus escaparates— esa producción desarticulada del engranaje editorial-expositor-mercantilista (LP20, noviembre de 1981)

Y concluye: “La cultura se rige por el signo de pesos, o para decirlo con el énfasis cultista que gusta a los académicos: Pluto gobierna a las musas”.

La industria discográfica también es objeto de reflexión en relación a la comercialización de la cultura, fundamentalmente a través de dos notas tituladas “El disco y otras cuestiones” (I y II), escritas por Nelson Caula, quien se refiere al disco de música popular y hace un balance de la producción de 1980 y primer semestre de 1981. Pero antes se refiere a las difíciles condiciones del artista nacional para poder grabar un disco:

Pese a tener perfectamente claro que canto popular es sinónimo de sacrificio, no podemos desprendernos de las perturbaciones lógicas en la mente del músico en proceso de grabación: “sacándole jugo” a la mínima cantidad de horas que se disponen de estudio, generalmente ocupando lo poco que queda para dormir, después de todo un día dedicado al trabajo particular, más el ensayo o la actuación de la noche anterior, o simplemente porque tienen prioridad “los jingles publicitarios”. El recurrir a músicos amigos, para evitar o disminuir el cachet (siempre y cuando así se lo pueda llamar, ya que los deseados suelen ser por demás reducidos). Costos de imprenta que son los que prácticamente determinan el arte de carátula. (LP16, mayo de 1981)

Al mismo tiempo, el artículo muestra cómo el dinamismo del sector de la música se alimenta también de las actuaciones y grabaciones fuera de fronteras. Al mencionar al dúo Larbanois-Carrero el autor lamenta la postergación de un segundo disco “sin lugar a dudas por la intensa actividad dentro y fuera de fronteras”. También se menciona la grabación en Buenos Aires y Montevideo de un disco de Los Que Iban Cantando y la edición del disco colectivo *La Comparsa* que, con la dirección artística de Washington Benavídes se graba en Porto Alegre “para su edición conjunta con aquel país”.

Otra de las áreas en las cuales es abordado el tema de la comercialización de la cultura es el de las artes plásticas, en especial en artículos de Joaquín Aroztegui publicados en los dos primeros números de *La Plaza* (“Situación actual de las Artes Plásticas en el Uruguay”, I y II) así como en artículos de Miguel Pareja Piñeyro. En especial, en el segundo artículo de Aroztegui titulado “El boom de las galerías”, el autor sitúa como antecedentes de este fenómeno “la devaluación de los salones, la desaparición total o parcial de diferentes

centros de enseñanza y de grupos promocionales o de centros de apoyo de la actividad artística”. A partir de este contexto la obra de arte “disminuye su valor como producto intelectual para ganarlo como producto comercial”. Describe el surgimiento de las galerías de arte y los galeristas, y los ve como un fenómeno intermedio que participa tanto del arte como del comercio:

Como vemos no es un negocio cualquiera, es muy complejo, tiene mucho de juego y otro tanto de vocación. No es el bazar que vende el cuadro de consumo masivo, la ola marina, el andrajoso comiendo sandía, o el negrito con la lagrimita blanca. Pero tampoco es un centro de difusión artística desinteresado. Aunque a veces realice alguna actividad de esa naturaleza, esta es medida siempre y cuando la situación de la empresa (léase ganancia) lo permita. Hacer notar esto no es censura, es reconocer una realidad. (LP2, diciembre de 1979)

Las citas ponen de manifiesto las incertidumbres y ambivalencias que despertaba el crecimiento de un mercado para los productos culturales. Por un lado se celebra el llamado “despegue editorial” (nuevas revistas y editoriales, concursos literarios) o la posibilidad de que cantautores uruguayos obtengan nuevos públicos en el exterior por medio de representaciones en vivo o de grabaciones; por otro, se teme la degradación de la cultura a través de su entrada en los nuevos circuitos de comercialización, al mismo tiempo que la proliferación de la “cultura chatarra” epitomizada en Roberto Barry.

Ciudad y espacios públicos

Las formas en que la liberalización de la economía comenzó a impactar en la diversificación y segmentación del consumo a secas aparecen también en las páginas de *La Plaza*. Alejandro Michelena en “Nuestro consumo del desarrollo”, reflexiona:

Un desinformado (e improbable) turista senegalés que llegara cualquier día de estos a nuestras playas, así como una ancianita propensa a la ingenuidad y obediente a la propaganda —de las que todavía abundan, pese a las jubilaciones y pensiones de hambre—, podrán deducir, al contemplar *las vidrieras montevideanas abarrotadas de artículos importados*, que estamos viviendo en el mejor de los mundos posibles, con una economía estable y próspera, sin el fantasma de la escasez y el racionamiento, con una fuerte moneda respaldándola... Y es algo objetivo que, aunque más no sea teóricamente, podemos consumir alegremente *whisky escocés, cerveza alemana, jamón polaco, calamares españoles, tallarines italianos, caramelos norteamericanos mientras*

viajamos en una moto japonesa o en un 0 kilómetro de cualquier origen, luciendo corbatas francesas, oliendo perfumes idem, etc. (LP18, agosto de 1981, énfasis de MIDT)

Montevideo es también, para Michelena, una ciudad que se desmorona (“Montevideo se desmorona”) bajo los efectos del boom de la construcción. La “Atenas del Plata” sucumbe ante la “piqueta fatal del progreso” clama Michelena, y salvo excepciones (como las de Enrique Estrázulas desde el diario *El País*, señala), los medios de comunicación no parecen darse cuenta de este fenómeno tan alarmante:

El resultado ya se puede ir vislumbrando: la sustitución, en Pocitos, el Centro y la Ciudad Vieja, de edificios de valor histórico o urbanístico (e incluso de obras que marcan hitos de importancia en la arquitectura moderna), por horribles mamotretos funcionales que en treinta años serán vetustos. (LP14, febrero de 1981)

La nota continúa con la denuncia de la exclusión por parte del gobierno de una serie de edificios de la lista de monumentos históricos nacionales y el reclamo de políticas en relación al patrimonio histórico. Este reclamo de políticas frente a la amenaza de que el boom de la construcción arrasara con la memoria urbanística de Montevideo aparece también en notas de Mariano Arana (“Nuestro derecho a la ciudad”) y del Grupo de Estudios Urbanos (“Montevideo: una ciudad sin memoria”), en este último caso ilustrado por fotos que fueron incluidas en la revista¹⁴.

La misma preocupación aparece por lo menos dos veces en cartas de los lectores. En el número 17 (junio-julio 1981), un grupo de ciudadanos¹⁵ envía una carta el 24 de abril de 1981 a la Dirección denunciando nuevamente la medida de desafectación de bienes de su calidad de patrimonio histórico: “Hace poco se remató el mobiliario del Hotel Colón (Bartolomé Mitre esquina Rincón) ex palacio Gandós. Nos preguntamos si este valioso ejemplo correrá la misma suerte que el Palacio Jackson, que la esquina de Juncal y 25 de Mayo, que el barrio Reus Sur”. A su vez, en el número 20 (noviembre de 1981) se reproduce otra carta presentada ante el Ministerio de Educación y Cultura con un petitorio firmado por casi dos mil ciudadanos solicitando se reconsidere la Resolución del 8 de octubre de 1979 “por la cual se desafectó un elevado número de edificios y conjuntos urbanos de la ciudad de Montevideo en su calidad de Monumentos Históricos”. Esta ciudad desmoronándose se convierte para Michelena en un espacio casi espectral en “Los peregrinos de los días lunes”:¹⁶

¹⁴ “Montevideo: una ciudad sin memoria” fue el título de un documento audiovisual elaborado por el Grupo de Estudios Urbanos en esa época.

¹⁵ Firma un grupo de ciudadanos, entre quienes figuran varios reconocidos arquitectos.

¹⁶ Se refiere a “los peregrinos de los lunes, recorriendo la ciudad de un lado a otro con la sección de Avisos Clasificados del diario ‘El Día’ bajo el brazo” (LP14, febrero de 1981).

El hecho real es constatable cualquier lunes por la mañana en los ómnibus, en los bares, en cualquier esquina del centro de Montevideo, se encuentran algunos de los peregrinos. Tienden a ser jóvenes — aunque no faltan los ya crepusculares—, y ambos sexos están en paridad. Los hay de todas las barriadas y de distinta extracción social, pese a que la castigada clase media está representada en amplia mayoría. El distintivo, la contraseña que los hermana, es la mencionada sección de prensa que vendría a ser su mapa o cuaderno de bitácora, casi una biblia por unas horas. (LP14, febrero de 1981)

La orientación del país hacia un turismo suntuario que toma como modelo Punta del Este también aparece denunciada. En una carta a los lectores del 8 de febrero de 1982, un lector afirma: “Desde hace algunos años —se puede decir que coincidentemente con el surgimiento del “Nuevo Uruguay”— se ha pretendido colocar a la industria turística como una de las primeras —sino la primera— actividades del país. El lector rechaza “la falacia de quienes intentan crearnos falsas expectativas a través de slogans como el de ‘Uruguay: país del gran turismo internacional’; ‘Uruguay plaza financiera mundial’ etc. pretendiendo hacernos olvidar lo que otrora nos diera prestigio en todo el mundo. Este prestigio estaba asentado en nuestra tradición de libertad, nuestras instituciones democráticas, nuestro respeto por todas las ideas y por los derechos del hombre”. Además, afirma el lector, “debemos ser conscientes, que a Punta del Este no vino, ni viene, ni vendrá el Jet Set. En realidad, en sus temporadas más brillantes aparte de Monzón, Olmedo, y otros por el estilo, no hemos recibido a nadie más”.

Ocio, publicidad y consumo

En “Las maquinitas de la alegría”, Michelena se hace cargo de la aparición de nuevas formas de uso del tiempo libre que aparecieron en el espacio urbano con los llamados “flippers”.

Los locales se han multiplicado por veinte y crecen como hongos por Montevideo y el interior. Los visitan adolescentes y los que ya hace años dejaron de serlo, captando en sentido estricto más de una generación. Los añejos flippers van dando paso a sofisticadas pantallas fluorescentes acompañadas de ruido sicodélico y atronador. Los cientos, miles de maquinófilos, son a veces de culto diario y viven alienados con esos templos del chirimbolo casi al nivel de adictos a una droga. (LP17, julio de 1981)

En el mismo número, un lector denuncia esta “plaga social” vinculándola con la droga y la homosexualidad. Sobre todo los jóvenes son vistos como vulnerables al consumo y a la publicidad, tema también abordado en varios

artículos de *La Plaza*. En el artículo “Juventud, publicidad y consumo”, se analizaban algunos ejemplos de publicidad para jóvenes criticando su efecto “alienante” a través del análisis de algunos jingles de esta época (“Gamo, goma, gamo”; “Voy con mi Yamaha a buscar a mi amor, allá voy”; “Vestida de sol, vestida de Lee / eres tan linda que solo te miran a ti / terrible muchacha que tienes encantos distintos”).

Canto popular, música “comercial” y cumbia

A partir del número 2 (diciembre, 1979) se anuncia que el Canto Popular tendrá un espacio fijo en la revista.¹⁷ De esta forma, el artículo “Canto popular: un análisis musicológico”¹⁸ (LP17, julio de 1981) comienza tratando de precisar los ámbitos diferenciales de la música académica o “cultura” y la música popular en el marco de la oposición “arte para los entendidos” o “arte para el pueblo”. Lo popular aparece como producto de la conjunción entre “la aspiración suprema de un artista [de] lograr a través de su obra, un camino de comunicación con sus semejantes” y “la apetencia artística de un pueblo apto y receptivo como el nuestro”. Pero a esta oposición entre música culta y popular, se añade más adelante otra distinción:

Creo además, que debemos tener absolutamente claro, para evitar que se generalicen errores, que una cosa es el canto popular como expresión de un sentimiento colectivo, que se canaliza a través de determinadas formas musicales y poéticas, que son claramente reconocibles dentro de nuestro acervo cultural y *otra la música tipificada como comercial*, la mayoría de ellas contaminadas de *elementos espurios*, que se asientan en las salas de baile, donde el canto es un mero pretexto para la afirmación rítmica que sustenta la danza. [. . .] *Pongo como ejemplo la Cumbia*, que se baila en todo el continente americano de habla hispánica. (LP17, julio de 1981, énfasis de MIdT)

El artículo constata la existencia de un pueblo “pueblo” distinto al del canto popular: un pueblo que baila la cumbia. “Esto es un hecho en nuestro país; no basta con decir ahí está, sino que el compromiso del investigador es decodificar este fenómeno que se manifiesta [. . .] en amplios sectores de nuestra juventud” (LP17, julio de 1981).

El intento de definir lo popular es retomado en el número 16 en el artículo “Legitimación y adulteración de la música popular” (mayo de 1981). El artículo

¹⁷ “A partir de este número, esa manifestación de la juventud uruguaya que se ha dado a conocer como ‘Canto Popular’ tendrá su espacio en *La Plaza*.”

¹⁸ Esta nota y su segunda parte publicada en el número siguiente, fueron escritas por Fernando Trías y Julio Cortizo en base a lo expuesto por la musicóloga Neffer Kroger en una entrevista realizada por los autores.

comienza estableciendo tres vertientes desde las cuales se puede redefinir el concepto de arte popular: a) arte popular como “forma colectiva, y generalmente anónima, de la masa del pueblo” (por ejemplo, el folclor, candombe o tradición de payadores); b) “arte popular de autor” como “aquel que a partir de la sensibilidad social o la convicción ideológica o el mero empeño de tener una audiencia masiva, es cultivado por autores que buscan que aquél cumpla una finalidad social, es decir *sirve* al pueblo, a su educación, a su entretenimiento” (por ejemplo, el canto popular), y c) “arte producido industrialmente para el consumo masivo” (por ejemplo, el cine y seriales de televisión) que elabora “un producto medio anodino y reiterativo de los valores sociales establecidos” y “tiende a una escala planetaria”: “ritmos, estilos, cantantes, conjuntos, que tienen su momento de popularidad y generalmente pasan más rápido de lo previsto. Un buen ejemplo es John Travolta”. El ícono de la cultura disco de los setenta es, indudablemente, el anticristo para el canto popular.

El pueblo pensante que escucha el canto popular se presenta en oposición al pueblo que baila cumbia pero, al mismo tiempo, la popularidad de la cumbia no puede ser negada por el crítico. ¿Qué es lo realmente popular, entonces? La pregunta subyace y lleva también a la indagación sobre la verdadera especificidad de la cultura popular nacional:

Los ritmos que se bailan en una “Discoteca” no tienen ninguna diferencia con los que se bailan en otras de cualquier país... La situación del arte popular, específicamente la música, de raíz folclórica rural o ciudadana, tampoco presenta diferencia con la situación de otros folclores.

[. . .]

Hasta aquí las similitudes, *¿pero cuáles son nuestras diferencias? Es una sola y tiene nombre: se llama cumbia.*

[. . .]

Si en la música para escuchar seguimos las pautas comunes del arte industrializado y aquí se escucha primordialmente cantantes melódicos en español, sobre todo argentinos y españoles, en la música para bailar, *lo masivamente popular, perdonando la redundancia, es la cumbia*. Todos los fines de semana, más feriados y otras ocasiones especiales, más de 20 mil personas en Montevideo y sus alrededores van a bailar sobre todo cumbia. Existen 22 salones de baile en centros culturales o clubes deportivos dedicados a este baile, 24 orquestas de “música tropical” de actividad continuada; 17 audiciones de radio en 8 emisoras con un sector de audiencia constante y definido. De 117 discos de larga duración totalmente uruguayos producidos el año pasado, 82 fueron cumbia. *El fenómeno cumbia es, pues, masivo y persistente.*

[. . .]

Creo que la cumbia gusta a pesar de sus problemas de calidad, porque responde a necesidades: es un ritmo atractivo, alegre, sirve para expresarse con el cuerpo, lo que equivale a decir, a

liberarse, a desinhibirse. Es un ritmo que proyecta las inquietudes y afloja la tensión de las preocupaciones cotidianas. (LP17, julio de 1981, énfasis de MIDT)

La mirada se debate entre la perplejidad y el compromiso. La perplejidad surge ante la constatación de que la cumbia es “lo masivamente popular” y, al mismo tiempo, es un fenómeno artísticamente “pobre”: “[la cumbia] es musicalmente pobre en armonización y usa textos de manifiesta banalidad. Aparece siempre como una adulteración de la música genuina y hermosa como lo es la “salsa” tropical. [. . .] Si la cumbia está cercana a nuestras raíces y responde a nuestras necesidades, entonces lo que cabe es mejorarla, ganar ese ritmo, incorporarlo como una forma de arte popular legítimo”.

La Convocatoria a la Asamblea General de la Cultura

La preocupación constante por el desarrollo de una cultura nacional que hemos analizado tenía implícito el reclamo de formulación de políticas culturales. Este reclamo se formalizó en la convocatoria, formulada en el número de abril de 1982, a la realización de una Asamblea General de la Cultura. La convocatoria, a lo que se denominó en principio como “Congreso Nacional de la Cultura”, había sido anunciada a los lectores de la revista pedrense tres números antes, en enero:

Queremos hacer en julio del `82 el Congreso Nacional de la Cultura, donde estén los que hacen teatro, los que hacen cine, los poetas, los periodistas, que analicemos lo que ha sido la cultura en ésta última década en el país, que juntos refresquemos la fuente de la cultura en el país, y juntos nos proyectemos hacia el futuro. Nos encontremos viejas y nuevas generaciones en un congreso como es un poco *La Plaza*, pluralista, sin ningún tipo de distinciones, con la participación plena, abierta, fecunda, de todos. Que todos aportemos a llevar adelante eso que ha sido la esencia misma del país. (LP22, enero de 1982)

En el número de abril de ese año (LP25) la idea en germen de aquel encuentro pasó a ocupar un lugar central ya desde la tapa de la revista. En ella, en grandes letras amarillas sobre fondo rojo se leía un “Viva la cultura!” debajo de una reproducción de una acuarela de reminiscencias picassianas donde un grupo de siluetas de hombres y mujeres de la mano y rodeados de flores, formaban una ronda en torno a un sol en cuyo centro vuela un pájaro. En una nota de ese número, Pérez Aguirre expresa, de modo explícito, el reclamo de la revista en relación a las políticas culturales:

La Cultura Nacional no puede seguir “mendigando” espacios y medios. No puede seguir eternamente “pidiendo permiso” para ser.

El problema es gravísimo porque a él está ligada nuestra conciencia de la autonomía nacional, o de la nacionalidad como totalidad.

[. . .]

Aumenta la admiración por lo extranjero, no se tienen políticas ni metas culturales claras y se ha neutralizado demasiado a aquellos que podían impulsar un auténtico proceso nacional de maduración.

[. . .]

En este panorama de vital importancia, es triste comprobarlo pero obligatorio reconocerlo, no vemos una verdadera *política cultural* auténticamente nacional, con sus metas, sus tácticas y estrategias bien definidas. (LP25, abril de 1982, énfasis en el original)

Pero la Asamblea no llegaría a realizarse ese año. A partir de ese número, *La Plaza* es clausurada primero por ocho números y luego definitivamente. Dos números antes de la clausura, en febrero de 1982, la revista había tenido como título de portada “Terminar con la proscripción” y el editorial estaba dedicado al mismo tema. En las primeras páginas, aparecía un artículo de Juan Luis Segundo (“Clemencia para los vencidos”) donde se fundamentaba claramente y por primera vez a favor de una amnistía para los presos políticos. Sin embargo, no era la primera vez que *La Plaza* tocaba temas de esta índole. Los artículos de Pérez Aguirre denunciaban sin tabúes las violaciones a los derechos humanos, los presos políticos, los desaparecidos, el exilio político, los que le valieron más de una detención. En el número siguiente se suceden, precisamente, un artículo de Pérez Aguirre (“Mi Uruguay entre el perdón y el rencor”) y un extracto de una ponencia de Adolfo Pérez Esquivel bajo el título “Los derechos humanos en la perspectiva de construcción de un orden democrático”. Pero luego también aparecían “mezclados” artículos sobre la novela existencial francesa y sobre “Platero y yo”. Y así *La Plaza* llegó a salir otra vez más, en marzo de 1982. En realidad, “para muchos, y sobre todo para sus creadores, la revista *La Plaza* tuvo muchos meses de gracia” (Correa Bove, 1997:41). Y agrega:

¿El ser una revista del interior le daba un carácter más inofensivo?
¿Los alcances eran considerados menores por ser una revista de Las Piedras? ¿El que su director fuera Felisberto Carámbula, colorado, era para los militares un factor importante de tranquilidad? ¿El que fuera un medio chico, donde todos se conocían, donde el comisario era el vecino, otorgaba una velada protección? (Correa Bove, 1997:41)

A pesar de su relativamente corta vida, *La Plaza* logró mucho más de lo que seguramente sus fundadores pensaron que lograría: contribuir a la salida de la dictadura y dar un testimonio plural de la complejidad de los cambios culturales que marcaron los ochenta como una década de transición para el Uruguay.

Referencias

- BEISSO, Rosario. *Las modalidades del discurso informativo en la prensa semanal montevideana. El caso del Sodre*. Serie Investigaciones n.55. Montevideo: CLAEH, 1989.
- BLUTH, Daniela. *El plebiscito del ochenta. Un cuestionamiento a la influencia de los medios de comunicación*. Tesis de grado. Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT. Montevideo: ORT, 1999.
- CORREA BOVE, Verónica. *Los procedimientos de censura durante la dictadura uruguaya: el caso de la revista “La Plaza” de Las Piedras (1979-1982)*. Memoria de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Católica del Uruguay. Montevideo: UCU, 1997.

Prensa

Revista La Plaza de Las Piedras.

Todos los números, desde el 1 (noviembre de 1979) al 25 (abril 1982).

Números 1 a 7: noviembre de 1979 a mayo de 1980.

No se publica en los meses de junio y julio de 1980.

Números 8 a 14: agosto de 1980 a febrero de 1981.

Número 15: marzo-abril de 1981

No se publica en junio 1981.

Números 17 y 18: julio y agosto de 1981

No se publica en setiembre de 1981.

Números 19 a 21: octubre a diciembre de 1981.



Caricatura política y humor: la revista *El Dedo* y la dictadura uruguaya

Marisa Silva Schultze

El Dedo fue la primera revista de humor claramente opositora publicada durante la dictadura militar en Uruguay. En los primeros años de la dictadura, 1973 y 1975, existieron dos revistas de humor, *La Bocha* y *La Pipeta*. Sin embargo, debido a la intensa represión a todos los medios, ninguna de ellas pudo desplegar un humor político como lo hará, posteriormente, *El Dedo*. Este artículo plantea algunos motivos por los cuales esta revista se convirtió en un hito en la historia del humor gráfico del Uruguay.

El Dedo apareció en julio de 1982. Se editaron sólo siete números y dos números especiales. En este corto período, logró ser la revista de humor más vendida del país.¹ En febrero de 1983, la revista fue clausurada definitivamente por el gobierno de la dictadura. El humor que se burlaba del poder y la comunidad de lectores que se identificaron con él resultaron un fenómeno peligroso, pues la risa comenzaba a erosionar el miedo, ese pilar básico que sostenía el régimen. Los puentes que sus responsables supieron tender con el público permitieron que una revista, cuya finalidad fue hacer reír, se constituyera, en sí misma y por su propia existencia, en uno de los hechos históricos que configuraron el último tramo de la resistencia.

En este trabajo se describe, en primer lugar, algunas características de *El Dedo* que pueden explicar este fenómeno inscribiéndolo, además, en el contexto de un fuerte movimiento cultural, social y político que jugó un papel relevante en la resistencia al régimen en la coyuntura histórica que va de 1982 a 1984, año del fin de la dictadura. En segundo lugar, el trabajo se concentra en dos imágenes cómicas que se caracterizan por satirizar a figuras vinculadas con la dictadura. Una de ellas es la del ex presidente Jorge Pacheco Areco, uno de los políticos más importantes que apoyó al gobierno militar.² La otra es la del intendente de Montevideo, Oscar Rachetti, una figura del elenco gobernante. Esta última caricatura tiene, además, el valor histórico de haber sido fotocopiada y volanteada

¹ El último número de *El Dedo* vendió 43 mil ejemplares. La revista de humor más vendida hasta ese momento había sido *Misia Dura*, antes de la dictadura, y había alcanzado los 25 mil ejemplares.

² Jorge Pacheco Areco, dirigente del Partido Colorado, fue presidente del Uruguay entre 1968 y 1971, años previos a la dictadura, caracterizados por la creciente debilidad de las instituciones democráticas y el carácter fuertemente autoritario de su gobierno. Durante la dictadura fue embajador en la República de Paraguay y retornó al país en 1982 siendo candidato del sector del Partido Colorado que apoyó al gobierno cívico-militar.

en el mismo edificio de la Intendencia. En un país de fuerte tradición de la caricatura política elaborada en democracia, como se mencionará más adelante, estas dos caricaturas aparecen como unas de las primeras en satirizar a figuras vinculadas con la dictadura. A través del humor gráfico y escrito y superando la autocensura, las caricaturas analizadas fueron miradas y leídas por decenas de miles de uruguayos. Las sonrisas que seguramente provocaron fueron, también, uno de los tantos gestos que una parte de la población encontró para manifestar su rechazo al gobierno.

1982

A efectos de entender cabalmente la aparición de *El Dedo* es imprescindible ubicar el contexto histórico concreto en el que este hecho se produjo. Durante la etapa transicional, 1982 resulta un año clave. Un conjunto de hechos económicos, políticos y culturales constituyó el marco en el que se desplegó la resistencia en la etapa final de la dictadura y el proceso que culminó en el final negociado de los últimos meses de 1984.

En los planos político y económico, dos hechos resultaron fundamentales: la victoria de los sectores anti dictadura en las elecciones internas de los dos partidos habilitados³ (Partido Colorado y Partido Nacional) y una grave crisis económica que se desató en noviembre de ese año. Ambos hechos constituyeron un eslabón importante en la creciente debilidad del gobierno dictatorial. A esta coyuntura nacional se debe agregar, como dato ineludible, el comienzo del final de la dictadura argentina a partir de la derrota en la guerra de Malvinas en junio de ese año.

También en el plano cultural, 1982 fue un año importante en cuanto surge y se consolida un conjunto de fenómenos nuevos que forman parte del proceso de transición democrática. Pablo Rocca señala cinco fenómenos “nuevos y gravitantes en la producción cultural”: reaparecen los semanarios y aparece una revista de humor; se multiplican las ediciones de poesía; el teatro se convirtió en un escenario de encuentros; el canto popular se transformó en un movimiento expresivo y colectivo, y se organizaron, en este año, importantes concursos literarios (Rocca,

³ En el período anterior a la dictadura, en Uruguay había tres partidos políticos: el Partido Colorado, el Partido Nacional y el Frente Amplio (creado en 1971). El Frente Amplio y los grupos que lo integraban fueron prohibidos desde 1973 hasta 1984. En las elecciones internas organizadas por el gobierno dictatorial, solo pudieron participar el Partido Colorado y el Partido Nacional. En ambos partidos hubo sectores que apoyaron la dictadura y sectores opositores. El hecho de que los sectores anti dictadura fueran claramente mayoritarios en estas elecciones internas constituyó un eslabón fundamental en el proceso de transición hacia la democracia. Algunos frenteamplistas votaron en blanco y otros optaron por apoyar a los sectores opositores de los dos partidos tradicionales.

2008:149-51). La iniciativa de publicar una revista de humor se produjo en un contexto signado por la aparición de nuevas publicaciones opositoras⁴ y la consolidación de espacios de sociabilización alternativos⁵, y fue simultánea a un importante movimiento teatral y musical. La excepcional recepción que tuvo *El Dedo* formó parte de un conjunto de fenómenos en los que la creatividad y la capacidad de comunicación alternativa de los artistas con el público y del público con los artistas tendieron puentes y redes que ayudaron a reconstituir espacios que la dictadura había buscado destruir y a inventar otros que se proyectaron mucho más allá del final de esta etapa histórica. La breve vida de *El Dedo* (ocho meses) se debe inscribir, por tanto, en esta coyuntura.

Es importante señalar, como punto de partida, que esta revista de humor surgió como respuesta ante la clausura durante dos meses de *Opción*, semanario que logró nuclear a algunas figuras de izquierda, particularmente a miembros del Partido Demócrata Cristiano, grupo integrante del Frente Amplio, y cuyo director fue Francisco Ottonelli. Tanto en *Opción* como en el resto de los semanarios comenzó a configurarse una nueva generación de dibujantes que sería el elenco fundador de la revista *El Dedo*.⁶ Este hecho resulta particularmente interesante en tanto en él se condensa un conjunto de elementos que es preciso significar.

En primer lugar, se constata que durante el proceso de reapertura democrática (1980-84) se fueron generando, en el conjunto de ámbitos del quehacer colectivo, estrategias creativas para responder a la represión y a la censura. La iniciativa de crear una revista de humor por parte de algunos

⁴ Desde fines de 1980 y durante 1981 y 1982 aparecieron, por primera vez durante la dictadura, nuevos medios escritos. Fueron semanarios políticos que, en general, respondían a sectores opositores de los partidos tradicionales que comenzaban muy gradualmente a organizarse. Algunos de ellos fueron *Opinar*, *La Democracia*, *Opción* y *Jaque*.

⁵ “La desarticulación sistemática de los espacios de convivencia y la anulación de los actores sociales tradicionales provocó una de los mayores cambios en la relación entre lo público y lo privado de nuestra historia. En los intersticios de un poder que, por un lado prohibía y censuraba, pero que, por otro lado, no podía refundar y reorientar todas las instancias colectivas, se crearon y consolidaron espacios alternativos que se convirtieron en experiencias grupales fundamentales. Fueron alternativos porque estar juntos, reunirse con otros y hacer colectivamente era, en sí mismo, sospechoso y potencialmente transgresor. Fueron alternativos, además, porque en ellos se plantearon valores opuestos a los del régimen.” (Greising et al., 2010:94). Algunos ejemplos de estos espacios alternativos fueron la Feria del Libro, El Club de Grabado, Foto Club, Cinemateca Uruguaya, Banda Oriental, Editorial Arca, Ediciones La Balanza, Ediciones de Uno, CX30 La Radio, Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda por Ayuda Mutua (FUCVAM), Asociación de Empleados Bancarios Del Uruguay (AEBU), Asociación Cristiana de Jóvenes (ACJ) y numerosos grupos de teatro, grupos de mujeres, colegios privados e instituciones religiosas.

⁶ Si bien la revista surgió a partir de la clausura durante dos meses a *Opción* por parte de la dictadura, esta revista siguió existiendo luego de la clausura definitiva de *El Dedo* en 1983.

de los miembros del semanario clausurado formó parte, pues, de un conjunto de acciones no organizadas ni cohesionadas que caracterizaron al movimiento popular anti-dictadura en esa coyuntura histórica.

En segundo lugar, es necesario destacar que la respuesta frente a la censura temporaria implicó, en este caso, la creación de un nuevo medio que no reproducía las características del anterior. El semanario clausurado *Opción* tenía un carácter político y un formato tradicional. La creatividad consistió en concebir una revista dedicada al humor que aparece, así, como la negación del silencio, como la posibilidad de crear un espacio de libertad en contraposición a la “seriedad” opresiva que ponía fin a un semanario disidente.⁷ Así lo expresaba la editorial de *El Dedo* en su primer número:

Había una vez un país muy chiquito, un pobre país casi en ruinas que estaba perdiendo la costumbre de reír. Y ese país, caramba, es nuestro país. Por eso, aquí, estamos nosotros: somos un puñado de uruguayos que nos resistimos a dejar de reír. Que no queremos que nuestra gente deje de reír. Que nos hemos juntado para tratar de aventar la mufa. Y aquí, vamos, con nuestros dedos hacia adelante, señalando el futuro porque sabemos que aún en este Uruguay de las vacas esqueléticas habrá siempre alguien con ganas de reírse. [. .] Que nadie se confunda, pues. Nuestra única herramienta es el humor. (*El Dedo* n.1, julio de 1982:3)

En tercer lugar, importa destacar que la idea de crear una revista de humor se generó no entre los periodistas del semanario clausurado sino, exclusivamente, entre su equipo de dibujantes. Desde sus orígenes, la revista fue una idea pensada en términos grupales. Si bien la iniciativa la tuvo quien siempre fue su director, Antonio Dabezies,⁸ es posible señalar que, en sus comienzos, el responsable de llevarla adelante fue también un grupo de aproximadamente diez dibujantes. Esto quiere decir que *El Dedo* fue la primera revista uruguaya pensada y propuesta por un grupo

⁷ Es preciso destacar que, frente a la censura de un medio de prensa, habitualmente se abría otro con distinto nombre y características similares al censurado. Es el caso, por ejemplo del semanario *Aquí* que surgió luego de la clausura definitiva de *Opción*.

⁸ Antonio Dabezies tuvo una importante trayectoria periodística antes de liderar y dirigir *El Dedo*. Colaboró y ocupó puestos de dirección en las publicaciones *BP Color*, *Extra*, *De Frente*, *Ya*, *El Eco*, *Ahora*, *Noticias*, *Exclusivo* y *Opción*. Después de la clausura de *El Dedo* fue el director responsable de *Guambia*, la revista de humor que se editó durante más tiempo en Uruguay y cuyo tiraje fue el mayor en la historia del país, además de ser la primera empresa periodística en adoptar el sistema de impresión láser y la diagramación por computadora. Colaboró, también, entre otros medios, en *Búsqueda*, *Nueva Viola*, *El Pulga*, *Brecha*, *La República*. Fue el responsable de la diagramación del estrado del acto del Obelisco en 1983 y ocupó cargos en la estructura política del Frente Amplio. Es una de las principales figuras en el diseño gráfico en el país y uno de los más destacados gestores culturales de las últimas décadas.

de dibujantes. Ante el repetido silenciamiento de la palabra escrita se gestó la posibilidad del humor gráfico como ámbito de expresión y de resistencia.⁹

Este grupo fundador tuvo un perfil que, por varios motivos, resulta relevante. Por su edad, estos dibujantes no habían trabajado en ningún medio antes del golpe de Estado: eran “los nuevos”. En el humor gráfico ocurría lo mismo que en otros ámbitos culturales: los dibujantes reconocidos como tales antes de la dictadura no estaban en el país o estaban presos o marginados de los medios de comunicación.¹⁰ Un grupo de nuevos artistas que recién comenzaba a producir confluó en la revista *El Dedo*. Hasta tal punto esto es así que se podría considerar que la nueva generación de dibujantes de comienzos de los ochenta comenzó a existir como tal a partir de la publicación de *El Dedo* y de las secciones gráficas de algunos medios alternativos durante 1982, 1983 y 1984. (*Opinar, La Democracia, Opción, Aquí, Jaque*). Había comenzado una nueva etapa del humor gráfico en Uruguay.

La revista tuvo tal impacto que logró convocar a muchos integrantes de la generación anterior de dibujantes que, hasta ese momento, habían sido marginados de los medios de comunicación. Estos fueron, progresivamente, sumándose al equipo de modo tal que, en *El Dedo*, convivieron varias generaciones.¹¹ Esto permitió, por un lado, un fecundo descubrimiento intergeneracional entre los principales dibujantes uruguayos de la segunda mitad del siglo XX y, por otro, le dio a la revista una diversidad y una riqueza que explican, entre otros factores, que se convirtiera en un hito en la historia de las revistas de humor uruguayo.¹²

Otra característica del grupo de fundadores de *El Dedo* fue su pluralidad política. Tuvieron en común su actitud de oposición a la dictadura, los unió la cohesión en torno a la tarea propuesta y llevada a cabo. Muchos

⁹ “Lo cierto es que a la revista *Opción* la clausuraron por dos meses. Entre las cosas que entraron a preocuparme, había una que sinceramente me tenía mal: perder el plantel de dibujantes que, milagrosamente, se había reunido en torno a la publicación. Se me ocurrió entonces que una forma práctica de salvar ese plantel, y a la vez de aportar fondos para la revista clausurada era editar un ejemplar —único— que tuviera exclusivamente dibujos. En la revista dijeron *no*. Trasmití la idea a los dibujantes y ellos de inmediato se subieron al carro: ¿por qué no sacar nosotros una revista de humor?” (Dabezies en *El Dedo*, número especial, 1992:9).

¹⁰ Entre ellos Blankito, Pancho, Pieri, Abin, Gezzio, Ferreira, Da Rosa.

¹¹ Deberá ser objeto de otra investigación el impacto o no de la revista en el interior del país. En este trabajo se hace referencia a la recepción de *El Dedo* exclusivamente en Montevideo.

¹² Además de la integración de dibujantes con experiencia, a partir de los sucesivos números de la revista se fueron sumando al equipo escritores, publicistas y diversas personalidades del ámbito cultural.

de ellos no tenían una filiación partidaria en este período (por su propia edad no habían participado, antes del Golpe de Estado, en ningún partido). Los que sí tenían filiación u orientación partidaria no participaron de este emprendimiento colectivo en representación de sus respectivos partidos. El equipo de la revista reflejó, también en este sentido, la coyuntura política caracterizada por la unidad de las fuerzas opositoras y por la emergencia en el ámbito cultural y social de diversos colectivos no partidarios.

Este peculiar perfil del grupo que llevó adelante los siete números de *El Dedo* en 1982 da cuenta —al igual que un conjunto de colectivos similares en otros ámbitos artísticos— de una comunidad cultural que empezó a emerger en los últimos años de la dictadura y que, además de ser un factor importante en la resistencia, resultó la base sobre la cual se proyectó la historia cultural de nuestro país en el último cuarto del siglo XX.

Importancia de la revista *Humor* en la aparición de *El Dedo*

La dictadura generó un clima de aislamiento de Uruguay respecto del mundo: desinformación, censura de medios y prohibición de decenas de artistas extranjeros, desconocimiento de la vida cultural de otros países. Sin embargo, algunos hechos producidos en Uruguay en este período demuestran que ese aislamiento también tuvo sus intersticios. Por lo tanto, es necesario enfocar el análisis de los fenómenos culturales en tiempos de dictadura en clave regional con el objetivo de descubrir los pasadizos, puentes y subterráneos a través de los cuales transitaban —pese a las intenciones de los respectivos gobiernos— nuevas ideas, códigos comunes, sensibilidades y búsquedas que delinearon una atmósfera de época que caracterizó, más allá de particularidades, a los países del Cono Sur al comenzar los ochenta.

La idea de elaborar y publicar una revista uruguaya de humor fue estimulada por la difusión en Uruguay de la revista argentina *Humor*. Antes de que apareciera *El Dedo*, se vendían entre tres y cuatro mil ejemplares de *Humor*. En términos del mercado nacional este número es particularmente importante. Los que tuvieron la iniciativa de crear *El Dedo* interpretaron que si la revista argentina tenía esa recepción era porque existía en nuestro medio una necesidad que aquella revista argentina satisfacía.¹³

Es posible concluir que ese impacto positivo de *Humor* fue fundamental en la gestación de una revista de humor uruguaya. Operó como estímulo,

¹³ “Yo era muy optimista y no por capricho, sino por una evaluación muy simple: la revista argentina “*Hum(r)*” —rabiosamente porteña en su temática, en su idiosincrasia y en su lenguaje— vendía por esas épocas 4.000 ejemplares en Montevideo. Estaba claro, entonces, que una publicación auténticamente uruguaya, que caracterizara nuestras situaciones, nuestra manera de ser, y en nuestro propio idioma, debía por lo menos alcanzar esa cantidad de ejemplares vendidos” (Dabezies en *El Dedo*, Número especial, 1992:9).

como referente y como modelo.¹⁴ En este sentido, importa señalar que los responsables de *El Dedo* asumieron públicamente esta referencia, así como se inscribieron públicamente en una tradición de revistas de humor tanto uruguayas como argentinas. En una columna que apareció con el título “A ellos” se lee:

Esta publicación (y muchas de orillas vecinas) no habrían sido jamás posibles, si ilustres antepasados no hubieran hecho reír a generaciones anteriores con joyitas tales como “La línea Maginot”, “Peloduro”, “El Tero Imprudente”, “Lunes”, “Misiadura”, “La Balota”, “La Bocha”... A ellas, a nuestros colegas de “Humor” y sus predecesoras argentinas, así como a todas esas revistas que andan por el mundo arrancando sonrisas, nuestro más sentido homenaje y reconocimiento. (*El Dedo*, n.1, julio de 1982:11)

Al igual que sucede con otros fenómenos culturales, el hecho de que haya sido una revista extranjera la que estimuló la idea de una revista de humor uruguayo, generó la necesidad de diferenciarse. Desde sus comienzos, *El Dedo* buscó que lo nacional formara parte de su identidad, de su razón misma de ser. En la primera editorial se plantea:

No faltará quien nos compare con publicaciones extranjeras de similares objetivos y características. No nos importa salir mal parados de esta comparación. Lo que nosotros pretendemos es un humor nuestro, aunque sea en alpargatas, como nuestra mascota. Queremos terminar de una vez por todas con el colonialismo cultural: basta de chistes sobre Martínez de Hoz (¡si aquí tenemos a Arismendi!), sobre Pelé (¡si aquí tenemos a Morena!) o sobre el rey Juan Carlos (si aquí tenemos... bueno, ¡si aquí tenemos tantas cosas de que reírnos!!!). (*El Dedo*, n.1, julio de 1982:3)

Aquí aparecen, entonces, tres elementos fundamentales: la nueva publicación se inscribe en una tradición nacional,¹⁵ se reconoce el estímulo que la circulación de revistas de humor argentinas, brasileñas y españolas ha provocado en los creadores y se establece su razón de ser: en la realidad nacional hay mucho de qué reírse.

¹⁴ La relación entre la revista *Humor* y *El Dedo* puede constituirse en sí misma en un objeto de estudio de una investigación inscribiéndola, además, en el conjunto de conexiones que la resistencia en ambos países mantuvo en los años 1982 y 1984.

¹⁵ Para una historia de las revistas de humor en Uruguay ver: Torres, Alicia “Humoristas y cronistas de costumbres” en Raviolo, Héber y Pablo Rocca (dirs.) *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, tomo II, Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1997.

Características de *El Dedo*

El Dedo fue una revista mensual que apareció en julio de 1982. En su portada fue anunciada como “Órgano del humor uruguayo” parodiando los diarios y revistas que aparecían como “órganos” de determinado partido o sector político y, a su vez, jerarquizando —como se analizó en el apartado anterior— el hecho de que no era una revista extranjera, una característica a la que podían estar acostumbrados sus potenciales lectores. En su definición de identidad, se deja claro que hay motivos suficientes en Uruguay para hacer humor con la realidad nacional.

Se editaron siete revistas y dos números especiales (uno exclusivamente de historietas y otro que recopilaba texto de humor de escritores uruguayos a través de la historia) y fue clausurada en febrero de 1983. Además de su director, el mencionado Dabezies, otra figura fundamental fue el escritor, humorista y periodista César di Candia, que aparece en los créditos como “Asesor espiritual”. Otros integrantes del equipo durante los siete números fueron Hugo Burel, Milton Fornaro, Roy Berocay, Mario Levrero (Jorge Varlotta), Leo Masláh y Elina Carril; los humoristas Jorge (Cuque) Sclavo, Carlos Di Lorenzo y Juceca; el poeta Atilio Pérez Da Cunha, el músico Horacio Buscaglia, además de Horacio Campodónico, Arturo Bustamante y “Bebe” Prieto.¹⁶ Entre los dibujantes se encontraban Tata y Álvaro Alcuri, Ignacio González, Casalás, Hornes, Cibils, Lizán, Kid Gragea, Tunda, Osuna, Sipa, Satut, Pilar González y Murillo. El dibujante Fermín Hontou (Ombú) se destacó especialmente por ser el creador del ícono de *El Dedo* quien sería, desde entonces, uno de los principales caricaturistas uruguayos. También fue Ombú el responsable, junto con Dilo, de una tira anterior a *El Dedo*, que se incluyó en la revista, denominada “El manicero pone el dedo en la llaga.”

A estos dibujantes se fueron sumando, en el transcurso de 1982, los integrantes mencionados de la generación anterior. Dos uruguayos que colaboraban con *Humor* en Argentina fueron también colaboradores de *El Dedo*: el secretario de redacción Aquiles Fabregat y el dibujante Tabaré. Importa señalar esta colaboración, porque da cuenta de solidaridades e influencias que traspasaban las fronteras durante las dictaduras, hecho que no ocurrió sólo con las revistas de humor.¹⁷

¹⁶ Muchos de los artistas mencionados se convirtieron años después en destacados escritores y músicos.

¹⁷ En una columna de la revista, cuyo título es “Fabre & Tabaré”, se lee: “Sería imposible resumir en pocas líneas nuestro *gracias* grandote a Tabaré y Fabre. Aún mediando el río de por medio, ninguno de los dos escatimó esfuerzos, ofrecimientos de ayuda, llamados por telediscado o sobres gorditos de humor, tan entusiasmados como si para ellos fuera también la primera publicación de su vida. Que quede constancia. Publíquese. Y no se archive jamás” (*El Dedo*, n.2, agosto de 1982:11).

Del primer ejemplar de la revista se vendieron cuatro mil ejemplares, que se agotó en dos días. De los siguientes números se vendieron 8.500 ejemplares, 25.000, 30.000, 35.000 y con el número 7 —el último— la cifra asciende a 43.000. Para el número 8, que fue el clausurado, la edición prevista era de 55.000 ejemplares.

La revista tenía artículos, historietas, columnas fijas, caricaturas, cartas de lectores. Nada en ella, ni su editorial ni el anuncio de quienes la integraban, ni la publicidad de los avisadores ni ninguna de sus múltiples secciones escapaba a la búsqueda de una sonrisa: el humor escrito y el gráfico fueron sus únicos instrumentos de comunicación.

El dibujo que aparecía en la tapa era el de un dedo. Resulta particularmente interesante que este dedo no fue solo el ícono que le dio identidad a la revista sino que, además, dio origen a su nombre. Primero fue el dibujo, después la palabra. Así lo explica su director, Antonio Dabezies:

Como después se hiciera norma de la casa, poníamos el carro delante de los caballos: subsistía aún por esas épocas un pequeño problema: ¿cómo se iba a llamar la revista? De las listas elaboradas, sinceramente no nos convencía ningún nombre. Afinando el lápiz, fueron apareciendo propuestas mejores, y al final llegamos a tres que nos satisfacían a todos: El huevo, El Dedo y Guambia. Las opiniones, empero, estaban muy divididas, y no nos poníamos de acuerdo... hasta que llegó Fermín con su macaco. Recuerdo que abrió la carpeta y puso la hoja sobre la mesa. Primero se produjo un silencio total, después vino el griterío. Y ahí se terminaron las discusiones y no quedó duda alguna: la revista se iba a llamar El Dedo. (*El Dedo*, número especial, agosto 1992:10)¹⁸

Es posible interpretar múltiples significados de ese dedo con ojos y pies que atraviesa el espacio vacío de la “o” de la palabra “dedo”. Es un dedo que se estira y alarga para tocar y atravesar y que, a su vez, señala, perfora y puede acusar. Es un dedo que se mete pero no araña con su uña que no roza nada. Es un dedo que sonríe y calza alpargatas: un dedo campechano y simpático que “ha venido a hacer reír”. El dedo —escribió su director años después— es una mezcla de ternura y simbólico fálico. El dedo es una presencia que avisa de otros nueve dedos que no aparecen. El dedo es lo pequeño, lo singular, la parte más ínfima de la mano.

¹⁸ En el período inmediatamente posterior a la finalización de la dictadura, Dabezies y Di Candia publicaron *El Dedo gordo* (1985) y un número especial en agosto de 1992 celebrando los diez años del primer ejemplar.

Es un dedo que habla: dice “hola” en su primera aparición o desea “felices fiestas” o anuncia que vino la primavera, por ejemplo. Es un dedo que camina, pues uno de sus “pies” marca claramente el movimiento. Un dedo que —como el país, como una gran parte de la población— ha logrado superar la imposición de la quietud y el congelamiento y ha empezado a caminar. Es un dedo-gesto que operó como emergente visual de un estado de ánimo colectivo y que, por eso, generó identificación y empatía con miles de uruguayos. No es un dedo rígido sino que parece tener vida propia, es un dedo que puede realizar diferentes acciones y el hecho mismo de que fuera utilizado para diferentes secciones lo convirtió en un dedo dinámico: toca una tecla de una máquina de escribir, aprieta un gatillo, se apoya en una guitarra, está adentro de un dedal, se une con otro dedo, mira hacia arriba y mira hacia abajo, tal como se observa en las ilustraciones que siguen.



El dedo en la máquina: editorial



El dedo en el traste: noticias sobrecanto popular



El dedo en la oreja: columna sobre hechos y noticias del presente



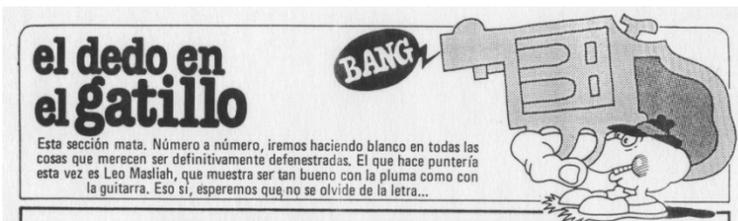
El dedal: “El Dedo se precia hoy de presentar su primer óbolo contra el machismo: su sección El Dedal, pensada y escrita por una mujer.”



El dedo en el ojo: columna de comentarios de cine



El dedo en la llaga: notas de análisis crítico sobre algún hecho social



El dedo en el gatillo: “Esta sección mata. En esta sección iremos haciendo blanco en todas las cosas que merecen ser definitivamente defenestradas”.



Alianza al dedo: consultorio sentimental



Dedo para arriba y dedo para abajo: columna que servía para dar opiniones sobre la realidad y manifestar lo que al colectivo de la revista le parecía positivo y negativo (podía ser sobre personajes públicos, programas de televisión, costumbres).

En suma, el dedo fue un dibujo polisémico, dinámico, que se convirtió, por su simplicidad y su carga simbólica y pese a su corta existencia, en la metáfora visual más importante de los últimos años de la dictadura uruguaya y en el signo de identidad de la revista más leída en el país durante ese período de nuestra historia.

El cierre

El Dedo fue clausurada en febrero de 1983, cuando ya estaba en imprenta su número 8 para el cual se había proyectado una venta de 55.000 ejemplares: el gobierno acusó a la revista de difundir pornografía. En el número 7 había aparecido un dibujo en el que se "mostraban las partes" según se lee en el expediente judicial correspondiente. Se trataba de dos zanahorias torcidas y bifurcadas que parecían tener genitales y cubrírse los.

La acusación de pornografía —frecuentemente usada para clausurar medios en tiempos de dictadura en distintos países— no fue más que un pretexto. Es probable que el desencadenante de la censura haya sido, por un lado, la caricatura de Oscar Rachetti, Intendente de Montevideo, caricatura

que fue la primera realizada de una figura del elenco gobernante, como veremos más adelante. Por otro lado, en la tapa del número 7, aparecían los dirigentes del Partido Nacional, Alberto Gallinal y Cristina Maeso, que habían apoyado la propuesta constitucional de la dictadura en el plebiscito de 1980 y que, dos años después, fueron derrotados en las elecciones internas de los partidos tradicionales.¹⁹

Como se analizó, el triunfo de los sectores opositores de los dos partidos tradicionales en sus elecciones internas significó un factor muy importante en el debilitamiento del régimen. Una de las consecuencias de ese triunfo fue que los medios opositores, entre ellos *El Dedo*, desafiaron con mayor audacia a la censura a partir de fines de 1982. El dibujo de la tapa correspondiente a diciembre, así como la caricatura del Intendente de Montevideo, demuestran que el equipo de la revista buscaba un espacio de libertad cada vez mayor. La clausura definitiva de *El Dedo*, al igual que otras clausuras a semanarios que se produjeron en 1983, demostró que la dictadura, aún debilitada, mantenía férreamente el control y la represión sobre los medios de comunicación.

Si bien las razones que explican la clausura a partir del número 7 tuvieron que ver circunstancialmente con los dibujos y caricaturas aparecidos en él, es posible plantear como hipótesis que los verdaderos motivos del cierre definitivo de la revista fueron más profundos y de carácter netamente político. El impacto creado por la revista, la cantidad de lectores que no sólo la compraban sino que se la pasaban de mano en mano y los comentarios sobre sus contenidos en un sector de la sociedad cada vez más movilizad, fueron elementos que la dictadura no estaba dispuesta a aceptar.²⁰ Al clausurar *El Dedo*, lo que la dictadura estaba prohibiendo era el espacio de libertad que la risa compartida había logrado construir. Un régimen basado en el miedo no podía permitir la burla a los gobernantes; un régimen que había destruido las redes sociales no estaba dispuesto a que la risa que provocaba la ridiculización de los poderosos tejiera nuevas y peligrosas redes.

¹⁹ En el dibujo de Abin se mostraba a Alberto Gallinal, amigo personal del dictador Gregorio Álvarez, en la playa y junto a la joven dirigente conservadora Cristina Maeso. La dirigente le decía al derrotado líder: “Esta temporada sí que estamos quemados, don Alberto”.

²⁰ Resulta muy interesante en cuanto a jerarquizar el fenómeno histórico que constituyó la recepción de la revista destacar que en el número 7 aparecía una escarapela que decía: “Hago dedo. Recortá esta escarapela y ponétela en el pecho. Seguramente encontrarás a otro lector de El Dedo que estará contento de poder llevarte. Creemos que existe entre los lectores de El Dedo algo más que una revista en común: todos los que ríen con nuestras páginas forman una especie de gran familia de coincidencias y afinidades” (*El Dedo*, n.7, diciembre de 1982:3)

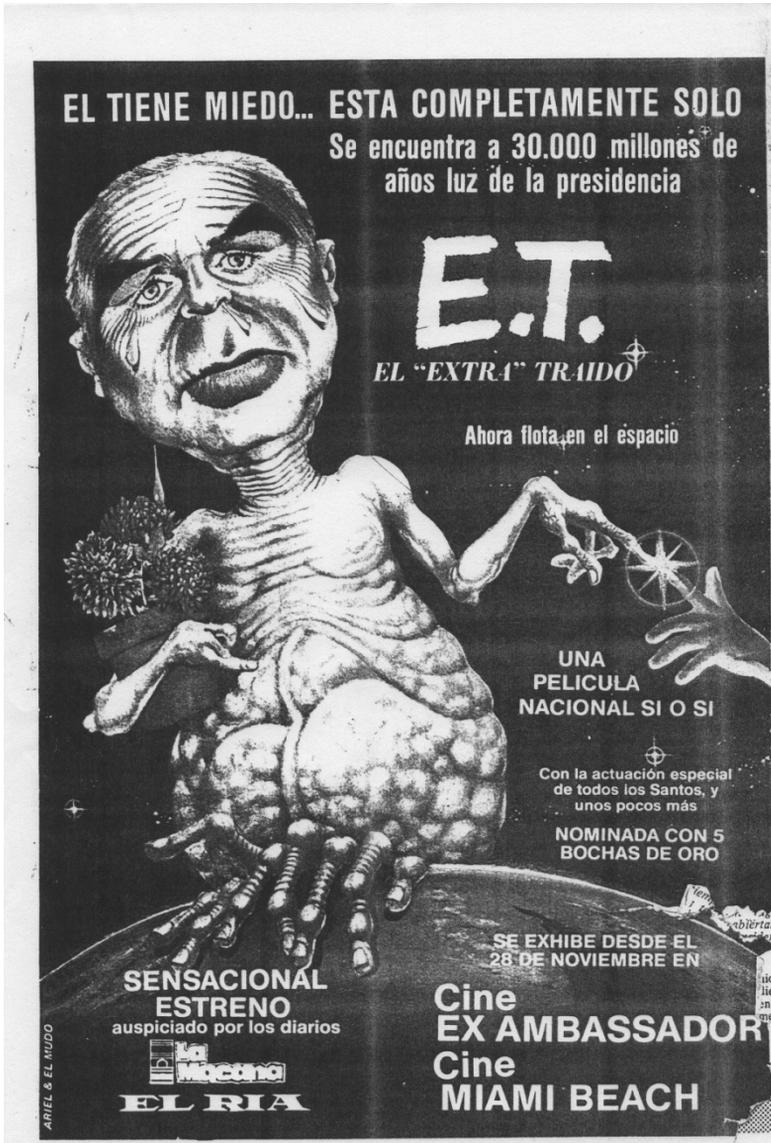
Cuatro meses después de la clausura, una parte del equipo de *El Dedo* comienza la edición de una nueva revista de humor: *Guambia*. Esta revista atravesó el tramo final de la dictadura y, con diversos formatos, siguió existiendo en democracia.

Las caricaturas que se burlaron del poder

En los siete números de *El Dedo* aparecieron varias caricaturas políticas. Hubo dos que sobresalieron por su audacia, que tuvieron un fuerte impacto político y que resultaron, a la postre, las dos últimas caricaturas de esta revista.

Viejo político al desnudo

En la contratapa aparece, simulando un afiche de película, una enorme caricatura de quien representaba, en esa coyuntura, la figura del político más próximo a la dictadura, Jorge Pacheco Areco, dibujado como el personaje ET (“El extra-traído”, aclara el afiche) el extraterrestre de la película de Steven Spielberg. Pacheco Areco, conocido popularmente con el seudónimo “El bocha”, aparece con una enorme cabeza sostenida por un cuerpo monstruoso y no humano. “Él tiene miedo: está completamente solo”, dice el anuncio en blanco y negro.



El Dedo, n.7, febrero de 1983

El cuerpo del político, este ser humano - no humano, aparece solitario flotando en el espacio aunque sus garras, especies de patas de araña alargadas, se apoyan en un desconocido planeta ("Se encuentra a 30.000 millones de años de luz de la presidencia"). Desde el borde derecho, una mano ajena y misteriosa le trasmite energía, como si este cuerpo granuloso

y deforme fuera una creación de algo que viene de afuera, como si algo o alguien que desconocemos le diera una mano a Pacheco Areco. El político es un personaje “traído”, como aparece en el texto, haciendo un juego de palabras entre “extra-terrestre” y “extra-traído”. Esta mano puede tener relación con uno de los cines en los que está película se exhibía, “Cine Miami Beach”, haciendo alusión de este modo a las probables relaciones de Pacheco Areco con EEUU. La fecha que aparece debajo del nombre de los cines corresponde al día de las elecciones internas de los partidos Colorado y Nacional.

En el rostro, claramente identificable, aparecen lágrimas cayendo de los ojos y mucosidad en la nariz, signos que parecen anunciar su tristeza por la derrota en las próximas elecciones internas. La piel cae en pliegues hacia un abdomen granuloso. El cuerpo está desnudo, elemento que acentúa su intemperie y su soledad. Tal vez también sugiere que ya se ha desnudado, que ya todos los uruguayos lo conocen bien.

La parodia toma un referente cultural conocido por todos: la película E.T. del director estadounidense Steven Spielberg. La identificación transita por el ridículo y desmitifica al poder mostrando que ese ser está solo, que no pertenece al mismo planeta que la mayoría y al que solamente le queda llorar mientras abraza una maceta con tres crisantemos (planta que en la película tiene una función importante y que, a su vez, en la caricatura podría representar a la Fuerza Aérea, la Marina y el Ejército). El dibujante es Ariel Pereira y el aviso en su conjunto fue hecho por el equipo de la revista.

Una caricatura como peligro nacional

Realizada por el dibujante Casalás a partir del texto de César di Candia, otra caricatura aparece como el afiche que anuncia una película presentada como “el máximo exponente de cine cacástrofe”: “El asqueroso mundo submarino”. En el dibujo aparece la playa Pocitos, gente en la arena, la rambla montevideana, los edificios a lo lejos y, en un primer plano, basura.

En el ángulo superior izquierdo, un alargado rostro del protagonista de la película: Jacques Yves Rachetti. Se toma un referente cultural que en esos años aparecía como emblema de las investigaciones sobre el mundo marino (Jacques Yves Cousteau) y se lo transforma en Jacques Yves Rachetti, el intendente de Montevideo durante la dictadura cuyo nombre

era Oscar Rachetti. Mientras uno preserva y defiende la naturaleza, el gobernante de la capital del país destruye las playas: vea, dice el afiche, “los caldos bacterianos más letales del mundo”, “las infecciones intestinales jamás imaginadas”, “aborígenes tragadores de detritus”.

El máximo exponente del Cine Cacástrofe III!

VEA:

- ✓ ¡LOS ABORIGENES TRAGADORES DE DETRITUS!
- ✓ ¡LOS CALDOS BACTERIANOS MÁS LETALES DEL MUNDO!
- ✓ ¡LOS LEGENDARIOS CARDUMENES DE PECES MARRONES!
- ✓ ¡LOS OSADOS HICEADORES DE LAS MIASMAS!
- ✓ ¡LAS INFECCIONES INTESTINALES JAMÁS IMAGINADAS!

L.M.M. PICTURES Presenta LA SUPERPRODUCCION UBI GUAYA

El Asqueroso Mundo Submarino

Ópera de teatro del laureado Director JACQUES YVES RACHETTI

Filmado íntegramente entre los virus de las contaminadas playas marplatenses

OPERA LA PRINCESA EXTRAÑERA

"Exciting adventures! Nothin' fightin' against the floodin' propellants!" (NEW YORK TIMES)	"E piché a il vevo protagonista" (CORRIERE DE LA SERA)	"Artistic genius... something... something... shoyes" (HAMBURGO ZEITUNG)	"C'est incroyable. Les cochons s'amusent en nageant dans sa propre merde" (LE FIGARO)
--	--	--	---

cine **POCITOS** Cine **Malwin** cine **Punta Gorda**

ZUCCHETTI

El Dedo, n.7, febrero de 1983

En el aviso, aparecen dos palabras cambiadas: en lugar de “el maravilloso mundo submarino” se escribe “el asqueroso mundo submarino” y en vez de “cine catástrofe” se indica, apenas cambiando una letra, que el género de la película corresponde al “cine cacástrofe”. Se logra, a través de dos detalles, el tono de crítica y burla que acompaña perfectamente el dibujo. La cabeza del intendente es dibujada arriba de un objeto que la sostiene, una suerte de caja de sorpresas de la que sale un rostro que emerge sobre las aguas. La sigla que identifica a la Intendencia de Montevideo (IMM) aparece dos veces: como inscripción en esa “caja de sorpresas” y como anuncio de quien presenta la película: “IMM Pictures presenta la superproducción uruguaya”. Los cines en los que se proyectará la película llevan el nombre de tres playas montevidéanas: Pocitos, Malvín y Punta Gorda.

Esta caricatura, a diferencia de la anterior y de la mayoría de las caricaturas que apareció en la revista *El Dedo*, apuntaba directamente hacia un gobernante. Rachetti no era solo un político que adhería a la dictadura sino que formaba parte del elenco cívico-militar gobernante. Por lo tanto, la crítica respecto a la ineficiencia de su función como intendente (la alarmante suciedad, contaminación e insalubridad de las playas montevidéanas) apuntaba de forma directa y frontal, sin ningún tipo de ambigüedad, hacia el gobierno. Vale aclarar que las playas montevidéanas, amplias, gratuitas, paisajísticamente bellas, habían sido, tradicionalmente, un bien popular, un lugar de esparcimiento y placer para todos. Como caricatura política realizada durante la dictadura fue una de las primeras, si no la primera, en caricaturizar con nombre y apellido a un integrante del gobierno dictatorial.

A efectos de dimensionar la importancia que puede tener el humor gráfico realizado en dictadura, resulta importante destacar algunos de los efectos que provocó esta caricatura del intendente de Montevideo en 1982 (faltaban aún dos años para que terminara la dictadura). En la mañana, a pocas horas de salir el número 7, esta caricatura fue fotocopiada por el sindicato de empleados de la Intendencia²¹ y volanteada en el propio edificio. Cientos de volantes reprodujeron “el afiche” de aquella película llamada “El asqueroso mundo submarino”, de modo que esta caricatura no sólo fue conocida por los 43.000 uruguayos que compraron la revista sino también por todos aquellos que pudieron ver las fotocopias volanteadas y pasadas de mano en mano.

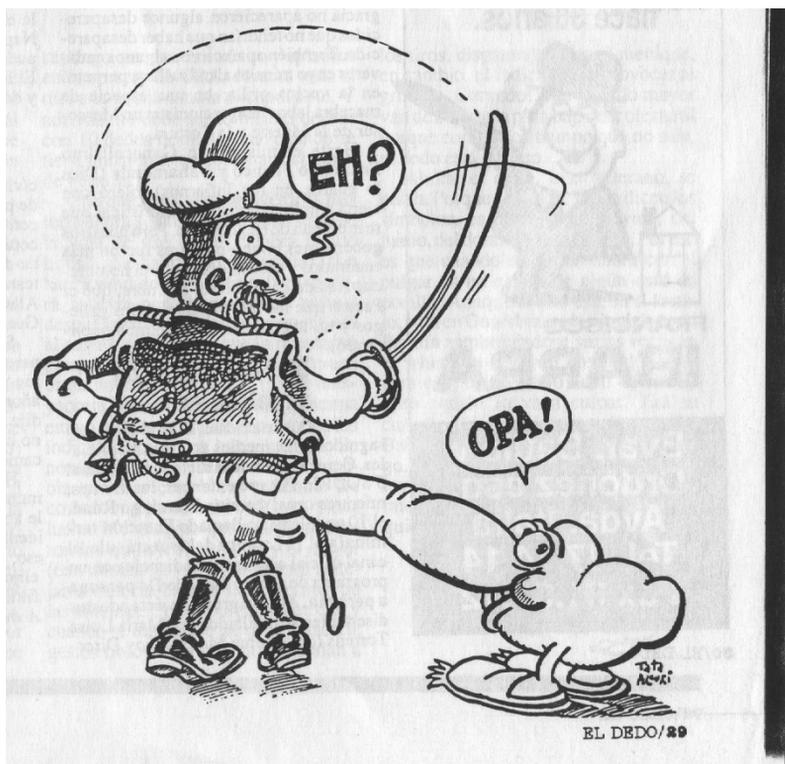
Si bien no fue esta la razón que se explicitó para clausurar la revista, el fenómeno político que suscitó pudo haber sido —como ya se analizó— el desencadenante que llevó a prohibir definitivamente una publicación que ya se estaba constituyendo en un hecho político en sí mismo. El humor resultaba peligroso.

²¹ Tómese en cuenta que en 1982 todos los sindicatos funcionaban de manera ilegal.

Consideraciones finales

Humor y dictadura parecerían, en primera instancia, dos términos opuestos. Hacer reír y reírse, sin embargo, son un modo, uno de tantos, de resistir. Hacer reír, como instrumento de comunicación, supone encontrar un camino de superación del aislamiento que es inherente al fenómeno represivo. Reírse de lo mismo que otros se ríen implica crear una comunidad de gestos y de códigos que construyen pertenencias y complicidades.

La revista *El Dedo* fue doblemente trasgresora: denunció al poder porque se rió del poder y por eso generó una comunidad de decenas de miles de lectores que se reconocían en la sonrisa compartida, en el sobreentendido que todos entendían, en la lectura y la mirada que atravesaba la superficie y perforaba la realidad que los rodeaba. *El Dedo* fue peligroso porque “tocó” con su dedo al poder. Pero, si logró tocarlo, fue porque la risa que provocaba su humor en los lectores, los convirtió, a ellos, en uruguayos peligrosos.



El Dedo, edición especial en el aniversario del primer número, 1992, dibujo de Tata Alcuri

La convivencia de diversas generaciones y su perfil no partidario, la creación de un nuevo lenguaje gráfico, la creatividad en un modo de decir que rompía matrices de solemnidad muy arraigados en el país y la innovadora manera de incluir la vida cotidiana de los montevideanos fueron algunas de las características que convirtieron a la revista en un hecho histórico relevante en la última etapa de la dictadura uruguaya. El humor, y particularmente las caricaturas que aparecieron en la revista, constituyen un tipo de discurso político. Su carácter de arte que, en cierto sentido, se puede definir como efímero, puesto que el significado cobra sentido a partir del contexto en el que fue elaborado e interpretado, ubica al humor en una zona más opaca, e incluso invisible, para las miradas que, desde el presente, se han elaborado sobre el pasado reciente.

Como discurso político, el humor funciona como emergente de determinada coyuntura histórica y existe —puede existir— porque es simultáneo a otros discursos y porque un conjunto de hechos permite que emerja. Pero, a su vez, es un discurso que permite enunciar lo que los otros discursos no pueden. El humor, en tanto trabaja al sesgo, desafía a la censura encontrando las fisuras a través de las cuales decir, denunciar, nombrar, expresar. Se instala, por eso, desde la periferia de la política en una zona central del acontecer colectivo. Cuando esto ocurre en dictadura, el humor (la imagen y la palabra que la acompaña) se convierte en un contrapoder

En tanto creador de una comunidad de lectores que se identifican en la risa compartida, en tanto portador de un discurso divergente que dice lo que solo con humor se puede decir, este discurso resulta —debe resultar— un objeto de estudio ineludible en las investigaciones sobre las dictaduras del Cono Sur. Desde el punto de vista historiográfico, la historia de la risa (o tal vez sea más preciso decir de la sonrisa) en tiempos de dictadura es un espacio privilegiado para estudiar las estrategias de resistencia y la capacidad de construir intersticios que una parte de la población supo encontrar para oponerse, a través del desorden que crea el humor, al orden establecido.

Referencias

- BERGSON, Henri. *La risa*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- CAETANO, Gerardo y José RILLA. *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Claeh - Banda Oriental, 1987.
- . *Historia Contemporánea del Uruguay. De la colonia al Siglo XXI*. Montevideo: Claeh - Fin de Siglo, 2005.
- DABEZIES, Antonio. “Una historia señalada” en *El Dedo* (edición especial). Montevideo, agosto de 1992 (edición especial).
- DI CANDIA, César. “El cementerio periodístico está lleno de revistas de humor. El humorismo oriental, una historia por escribirse” en *El País*, Montevideo, 9 de agosto de 2003.
- GREISING, Carolina, Cecilia PÉREZ, Elina ROSTAN, Marisa SILVA SCHULTZE y Benjamín NAHUM (coords.) *Historia uruguaya. La dictadura 1973-1984*. Montevideo: Banda Oriental, 2010.
- LAGOS, José Gabriel. “Aquellas cosquillas” en *La Diaria*. Montevideo, 29 de julio de 2010.
- ROCCA, Pablo. “Sobre las letras y la dictadura (Reflexiones básicas)” en Rico, Álvaro (comp.) *Historia Reciente*. Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CIESU) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2008.
- SANTACREU, María José (2012). “La revista señalada” en *Brecha*, Montevideo, 3 de agosto de 2012.
- SCLAVO, Jorge. “Mirando jugar un dedo”, *El Dedo* (edición especial). Montevideo, agosto de 1992.
- TORRES, Alicia. “Humoristas y cronistas de costumbres” en Raviolo, Heber y Pablo Rocca (dirs.) (1997) *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea*, tomo II. Montevideo: Editorial.
- VICTORIA, Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- VIÑAR, Marcelo y Daniel GIL. “La dictadura: una intrusión en la intimidad” en BARRÁN, José Pedro, Gerardo CAETANO y Teresa PORZECANSKY. *Historias de la vida privada. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Taurus, 1997.

Fuentes:

Revista *El Dedo*, n.1-7, Montevideo, 1982-83.



Ediciones de Uno: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia

Lucía Delbene

La década del ochenta no fue solamente el tiempo de una transición, desde la dictadura más violenta que haya conocido el país en su corta edad — convengamos que doscientos años de existencia inscribirían al Estado en una etapa de consolidación— hacia una democracia que arrastraba las cicatrices de la guerra sucia: muertos y torturados, exiliados e “insiliados”, silencio, represión, abolición cultural, fueron algunos de los signos más prominentes legados por los setenta.

Los ochenta, sin embargo, fueron también los años del “destape”, del rock nacional, de las razzias policiales y del movimiento antirazzias, de los boliches *under* como Juntacadáveres y de Cabaret Voltaire, ciclo de performances en el Teatro Anglo o “Arte en la lona”, nombre de otro ciclo de variedades llevado a cabo en un club de boxeo asaltado por poetas, rockeros y performers para sus presentaciones. Fue una década de eclosión expresiva que guarda un paralelismo con la movida madrileña que irrumpió en la escena del postfranquismo o con los ochenta porteños de la posdictadura. También fue la plataforma de una nueva generación de artistas que recogió esa mordaza y el bajón de doce años de oscurantismo para crear, con los restos de una sociedad hecha pedazos, un territorio de transformación, una usina que se alimentó de los despojos para lanzarse al futuro con un aullido de triunfo que, al mismo tiempo, disimulaba la desolación producida por el estrépito de la República modelo, la tacita del Plata, cuando se hizo añicos en el mantel de la guerra fría.

Ediciones de Uno, que tiene su origen como grupo a finales de los setenta, fundada como editorial y consolidada en los ochenta, fue un proyecto colectivo y multidisciplinario en torno al oficio de la poesía que, ya en 1985, tenía publicados catorce títulos en su colección de poesía entre poemarios y plaquetas, siete en la Colección Urgente compuesta por poesía ilustrada en fotocopias, volantes y más plaquetas, cinco de la Colección de Canto con poemarios de cantautores, dos de la Olla Podrida donde se “cocinaban” trabajos de plásticos y titiriteros, además de tres revistas: *UNO en la cultura*, de la que hubo solamente un número y dos de *El Manojito*.¹ Así, el grupo tomó este obstáculo como un desafío creándose su propio público a través de la encarnación corporal de lo estético: la performance y sus múltiples expansiones en espectáculos musicales, poesía sonora, poesía ilustrada y libros objeto que supieron integrar diversos lenguajes estéticos que acusaban

¹ Consultado en el Catálogo de Ediciones de Uno. Montevideo, 1986.

el advenimiento del fin de la modernidad, en sus fracturas disciplinarias y sus nuevas aglutinaciones. En este trabajo intentamos algunos abordajes al trabajo que Ediciones de Uno realizó a caballo del fin de siglo tomando el contexto histórico y cultural como punto de partida de acuerdo con lo que Luis Camnitzer llamó “contextualización” (2008),² es decir, el arraigo en las condiciones históricas propias de continente latinoamericano como acicate político de una producción que se percibe como innovadora en el inaugurado siglo XXI.

El Uruguay de los setenta: dictadura, resistencia y postmodernidad

Los setenta inician un proceso sociocultural no solamente impactado por la relación internacional del país con la región y con el mundo sino que trasmudó la imagen interna del Estado-nación en la conciencia íntima de los uruguayos. Es así como la tan mentada posmodernidad, término que conoció diversas derivas estéticas y políticas en sus inicios y comenzaba a imponerse como llave maestra de las ciencias sociales desde las academias del centro, desembarcó en la ya contrahecha república modelo a partir de algunos de sus parámetros: la globalización de la economía a través del flujo de capitales transnacionales, el debilitamiento de los gobiernos locales por la sujeción a estos capitales y el impulso de los medios de comunicación junto a las nuevas tecnologías como forma inédita de relacionamiento entre el hombre y su entorno en el inicio de una nueva etapa en el proceso de la civilización.

Sin embargo, en América Latina no es posible hablar de la posmodernidad como si se estuviera en Nueva York. La condición posmoderna de los países periféricos es una superficie discontinua donde cohabitan rasgos típicos de la modernidad incompleta de los países subdesarrollados con otros que apuntan a las características de sociedades posindustriales: ¿cómo ser posmodernos cuando la modernidad no alcanzó homogeneidad ni plenitud? Esta modernidad heterogénea dio como resultado un collage hecho de retazos: el cartonero, con su carro y caballo cargado de desechos hablando por un sofisticado celular o el rancho de lata con plasma y antena parabólica pero sin agua corriente podrían ser algunas de las imágenes que manifiestan las contradicciones intrínsecas a las sociedades periféricas. Según estas complejidades regionales y de acuerdo con Abril Trigo, cabe pensar la postmodernidad periférica no como un estilo sino como la herramienta idónea que permite un abordaje crítico de los parámetros esenciales de la modernidad subalterna: una metamodernidad (Trigo, 1997:143).

² En su estudio sobre arte conceptual latinoamericano, Camnitzer afirma que el caso del subcontinente implica el contexto de realización con respecto a las condiciones socio-políticas del arte y los artistas.

Si bien la teoría sobre postmodernidad (François Lyotard, Fredric Jameson, Jürgen Habermas y Gilles Lipovetsky) acuerda que los principales rasgos de la etapa fueron delineándose en el período de la segunda posguerra, debemos reparar en que el proceso no se produjo de forma históricamente simultánea conociendo diferencias importantes en los despliegues geopolíticos que efectuaron las fracturas del discurso moderno. En particular, para el caso del subcontinente, el arribo de la etapa estaría mediatizado por la expansión de la guerra fría a través de la implantación de las dictaduras en las décadas del sesenta y setenta, que intentaron frenar el impulso revolucionario atizado por el triunfo de la revolución cubana en 1959. Según Hugo Achugar, el debate llegado tardíamente a Uruguay sobre dicho proceso, comienza a darse en el último período de la dictadura, durante la transición a la democracia liberal, es decir iniciados los ochenta; no obstante, estaba plenamente en marcha algunos de sus mecanismos, sobre todo en lo relacionado con la introducción del neoliberalismo político-económico y en la profundización de la dependencia estructural de los países periféricos.³

La primera fase de la dictadura (1973-1976) tuvo como principal cometido la destrucción de todos los elementos considerados subversivos para el régimen a través del establecimiento de la máquina “comisarial” donde el procedimiento consistió en “poner la casa en orden”.⁴ El eufemismo denotaba la aniquilación sistemática de los individuos y las instituciones que se opusieran a la constitución del régimen golpista. De este modo, se produjo una “profilaxis” de las agrupaciones políticas, sociales y culturales con la ilegalización de los partidos y colectivos contrarios al régimen y la clausura de varias instituciones afines. Uno de los casos más resonantes para ejemplificar este dispositivo de esterilización fue el encarcelamiento y posterior exilio de Juan Carlos Onetti quien, en 1973, había participado, cuando trabajaba en el semanario *Marcha*, como jurado del concurso literario anual que promovía el semanario. El cuento ganador, “El guardaespaldas”, de Nelson Marra, versaba sobre la historia de un delincuente legal, personaje

³ De acuerdo con Achugar, el término se utilizó de manera ambigua e imprecisas durante el periodo aplicándose ya a los conservadores, ya como sinónimo de lo contemporáneo o como un estado de época: “hay una conciencia difusa y popularizada (es decir, popular, entre un sector de la élite política y universitaria o profesional) para la cual ésta, la postmodernidad, podría ser descrita o entendida como una etapa que se inicia después de la segunda posguerra, o quizás después de la revolución cubana y de la guerra de Vietnam, o entre 1968 y 1973 (golpe de Estado en Uruguay y Chile). Sería la era del rock, la TV y el video, el boom de la literatura latinoamericana, de los satélites y la aventura del espacio, de la dependencia y del capitalismo tardío de las multinacionales y de los shopping centers” (Achugar 1992:40-41).

⁴ Según el politólogo Luis Eduardo González la dictadura conoció tres etapas: “comisarial” (1973-1976); “fundacional” (1977-1980) y “transición” (1981-1984) donde el proyecto político militar se enfatizó en distintas direcciones de acuerdo con su evolución histórica (Caetano y Rilla 1987:129-34).

sinistro en el que la comisión de control de textos creyó reconocer a Héctor Morán Charquero, comisario muerto por el comando guerrillero del MLN-Tupamaros en 1970, en represalia por aplicar tortura a los detenidos. De esta manera, los miembros del jurado fueron apresados y el semanario finalmente cerrado con el consiguiente exilio de su director, Carlos Quijano, junto con la mayoría del plantel de *Marcha*, en un operativo que mostraba el conocimiento, por parte de los militares, de los alcances políticos de los medios, la literatura y del arte en general.

El desmantelamiento prosiguió sobre muchos referentes y espacios pertenecientes a la cultura. Se prohibieron músicos y discos de la música popular, entre ellos Alfredo Zitarrosa, quienes habían estado alineados al impulso revolucionario de los sesenta; se cerraron salas de teatro como El Galpón (1976), que pasó a llamarse Sala 18 de mayo, usada por los militares con fines propios ajenos al teatro; se clausuraron editoriales y espacios de publicación referidos a la cultura en general. Intelectuales y artistas reconocidos del ámbito local tuvieron que abandonar el país bajo amenaza de apresamiento mientras otros, perdidas las fuentes de trabajo o inducidos a la autocensura por el terror que minaba el espacio público, permanecieron confinados en un oscuro silenciamiento.

No obstante, rota la mayor parte de los vínculos y de los espacios organizados en torno al trabajo cultural, coexistieron zonas de resistencia política y cultural, sobre todo a partir de la segunda fase de la dictadura. Si bien la resistencia no es una categoría conceptual fija sino móvil, en el sentido de su ubicuidad para aplicarse en las sociedades de regímenes autoritarios como su oponente dialéctico devastándolo a través de acciones específicas a veces organizadas en grupos de cohesión, la resistencia cultural se nutrió de los jóvenes de una nueva generación que se sumó al quehacer artístico de la década y procuró la restauración de los vínculos y los espacios disueltos por el gobierno de facto.⁵ Esta segunda etapa del régimen fue conocida como “fundacional” y también como “resurgimiento” a consecuencia de los cambios en las políticas del gobierno y de las actuaciones de la ciudadanía en respuesta de éstas.⁶ En 1976, el presidente Juan María Bordaberry, que en 1973 había disuelto las cámaras, fue sustituido por Aparicio Méndez. El impulso del neoliberalismo económico, que había empezado a operar

⁵ En esta apreciación de la resistencia, los historiadores hacen énfasis en el factor colectivo como elemento propulsor de la misma. (Nahum, 2011:134)

⁶ Según Abril Trigo, 1977 es considerado el año del “resurgimiento” debido a que “registra una apabullante cantidad de conciertos y espectáculos musical-teatrales. Los años siguientes demuestran el avance incontenible de un movimiento al que se incorporan permanentemente nuevos artistas; los conciertos se multiplican hasta culminar, hacia 1979-80, en los festivales monstruo que configuran un ritual exorcizante del discurso del poder, ceremonias de iniciación en el pathos de la masa; dramas sociales, según Víctor Turner, donde la juventud se identifica como comunidad imaginante, que emparentan el canto popular con el rock nacional argentino” (Trigo, 1997:39).

desde la etapa comisarial y aún antes, con la apertura financiera a capitales extranjeros y la conversión del país en una plaza favorable para las finanzas, comenzó a mostrar su debilidad estructural de implantación neocolonial con la dolarización de la economía, la fuga de capitales y la devaluación, que concluirá con la ruptura de la “tablita”⁷ y la primera de una serie de crisis económicas en 1982. En 1977, los militares plantearon la posible realización de un plebiscito en el cual se aprobaría la reforma constitucional que legitimaría las modificaciones implementadas por el gobierno durante el régimen pero que, a la postre, se transformaría en una evaluación general del mismo. La instancia no se realizaría sino hasta 1980, momento en el cual, ante el triunfo del NO como síntoma ineludible de rechazo a la dictadura, se inició la fase de transición hacia la democracia, que finalmente se restableció con los comicios nacionales de 1984 y la asunción en 1985 del primer gobierno elegido democráticamente luego de doce años.

El proyecto “fundacional” tenía el cometido de proveer un imaginario de nación que fuera funcional al programa ideológico de la dictadura.⁸ Se promovieron las figuras patrióticas, las fechas históricas con despliegue performático en escuelas, liceos y demás instituciones públicas y se implementó un programa cultural que promovía la figura del prócer como jefe militar de la gesta patriótica, la realización de desfiles y espectáculos gimnásticos de corte neofascista y eventualmente la ocupación de espacios antes pertenecientes a colectivos de artistas como la sala del teatro “El Galpón”, convertida en sala “18 de mayo”, que los militares usaron para fines particulares al igual que varias plataformas en los medios de comunicación, que se ocuparon de publicitar el proyecto.⁹ También se favoreció al folklore de raíz campera y tradición nacionalista con la realización de conciertos masivos, sobre todo en el interior del país.

Como habíamos mencionado, junto al proyecto “fundacional” coexistieron espacios resistentes que, pasados los años del silenciamiento, iniciaron la recuperación de los ámbitos desde los cuales se producían el arte y la cultura. Entre ellos se encontraba la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, fundada por la poeta Nancy Bacelo, evento de realización anual que convocaba a artistas de todos los rubros a la exposición de sus trabajos. Asimismo, la Cinemateca Uruguaya, algunos teatros como el de la Alianza Francesa o El Circular y la red de teatros barriales sobrevivieron

⁷ Término con el que se conoce popularmente a la devaluación de la moneda abrupta y generalizada.

⁸ Este proyecto estuvo basado en las tradiciones vinculadas con el pensamiento conservador impulsado en ese momento por una tecnocracia de corte neoliberal (Nahum, 2011:133).

⁹ Véase el excelente corto presentado por Pablo Stoll y Daniel Yafalian “Uruguay hoy” en *Huellas, a 40 años del golpe*, donde se releva el uso que los militares dieron a la televisión como máquina propagandista en la época 1979-1984 (<http://www.youtube.com/watch?v=g2jN08WJPI0>)

a la expoliación. Entre las editoriales, había permanecido Banda Oriental, que realizó una importante labor de resistencia, sobre todo a partir de 1978 con la colección Lectores de la Banda Oriental, de gran penetración en el público a partir de suscripciones. Otras, como Arca o Ediciones de la Balanza, continuaban publicando a los autores “insiliados” — término acuñado, según Abril Trigo, por Diego Pérez Pintos para significar “una forma de relación del individuo con un orden cuya hegemonía no se acepta, pero su dominación se legitima mediante la introyección del miedo y de la obediencia” (Trigo 1997:37)— aunque hubiera mermado mucho su producción. A partir de 1982, Ediciones de Uno, fundada por Gustavo Wojciechowsky¹⁰ (Macachín), Agamenón Castrillón¹¹ y Héctor Bardanca¹² a partir del proyecto de realizar una revista literaria *UNO en la cultura* (de la que saldría un único número en junio), comenzó a funcionar en forma de cooperativa de escritores con un sistema de suscripción mensual. A este núcleo fundacional se irán uniendo paulatinamente el resto de los participantes: Daniel Bello, Álvaro Ferolla, Luis Bravo, Luis Damián, Richard Piñeyro, Miguel Ángel Olivera, Magdalena Thompson y Silvia Guerra.

Una cartografía de la resistencia, sin embargo, presentará ciertas tensiones que demuestran una configuración inestable donde los diferentes agentes colectivos se proyectaron desde una conformación estético-política propia. Ésta expresaba los conflictos generados por modos distintos de concebir el arte y sus prácticas, arraigadas en la extracción social, el territorio sociopolítico al cual cada uno de esos agentes se encontraba ligado. La resistencia se manifestaba en el acceso a los espacios y en la exposición de las voces revelando la emergencia, a pesar de la censura castrense y la autocensura del insilio, de colectivos artísticos con distintas posturas ante las formas de concebir y practicar el quehacer artístico. Según Wojciechowsky, la disyuntiva venía dada entre los artistas por aquello de “mantener o crear nuestros propios espacios” (1994:59). En el entramado social de aquella época, la cuestión del espacio como toma de posición se hace pertinente a partir de esta irrupción. Mientras que la resistencia proyectada desde la clase media ilustrada de filiación izquierdista se atrincheró en los ámbitos

¹⁰ Gustavo Wojciechowsky (1956) es poeta, performer, diseñador gráfico, editor y docente. Algunos de sus libros publicados son *Ciudad de las bocas torcidas* (1982) en coedición con Agamenón Castrillón, *(en)AJENA/ACCIÓN* (1982), *Segundas Impresí(ciones)* (1984), *Sobras completas* (1986) y *Tipografías, poemas & polacos* (2002).

¹¹ Nacido en Tacuarembó, Agamenón Castrillón (1954) es poeta y performer y entre sus obras se cuentan *Vidrio para cronograma de realidades nuda* (1982) en coedición con Wojciechowsky, *El aviador de la bahía* (1989) y *La de mono* (2000).

¹² Héctor Bardanca (1954) es poeta, performer y música, y algunas de sus publicaciones son: *Este postergado tiempo de siempre* (1982), *Orificio de salida* (1982), *Si el pampero la acaricia* (casette en coedición con otros autores, 1986), g un poema sonorizado y publicado (1987) y *Polaroid* (1994).

que resistieron al embate comisarial (Teatro Circular, Feria del Libro y Grabados, Club de Grabado o Banda Oriental) existió otro espacio, el de los más jóvenes, entre ellos los de Ediciones de Uno (de aquí en más, “los Uno”), quienes desplegaron su propuesta desde un frente periférico cuya primera base de operaciones estaba instalada en el barrio del Cerro, localidad de fuerte tradición obrera donde Bardanca tenía su casa, que comenzó a funcionar como centro cohesivo del colectivo.

Esta forma de concebir la práctica iba mucho más allá de la mera elección de un espacio o una propuesta: “Hubo otra forma, tal vez mucho más de tanteo, desordenada, sin bases sólidas ni previas, experimental, de concebir el arte y sus espacios (la resistencia cultural)” (Wojciechowsky en Bardanca, 1994:58) La ruptura quería ser total: de los veteranos resistentes, los Uno habían tomado algunos maestros que establecían un vínculo a punto de quebrarse con la tradición, pero la imposibilidad de una identificación completa, más una forma alternativa de exponer la poesía, establecía la orfandad como una de las características concomitantes a la nueva generación,¹³ un sentimiento estructural como producto de la aniquilación o el silenciamiento de la generación del sesenta, que transitará también en los jóvenes de la siguiente promoción: la movida contracultural del segundo lustro de los ochenta.

En esta ruptura con los lazos de la tradición, además de la orfandad subyace una apuesta estética que se apartó de las prácticas habituales relacionadas con la poesía, salvo escasos ejemplos “del Uruguay de las vacas gordas”. Wojciechowsky menciona, entre sus intereses de aquella época, al rock de los sesenta y bandas como Jethro Tull, Santana o Led Zeppelin, a la generación *beatnik* y a *Los Huevos del Plata*, revista de Clemente Padín,¹⁴ al músico Eduardo Mateo y las *Musicales*, festivales musicales organizados por Horacio Buscaglia, entre los referentes nativos. Estas influencias, sobre todo las de la contracultura norteamericana de los sesenta y sus agenciamientos vernáculos, habían sido abortadas en el principio de los setenta con el aumento generalizado de la represión hasta el golpe de Estado. Tal vez el ejemplo más descollante de este proceso lo encarnó el poeta y militante Ibero Gutierrez, fusilado por “escuadrones de la

¹³ La orfandad junto a la interdisciplinariedad se postulan como rasgos de generación: “En primer término se reconocen en su orfandad: los maestros no están, emigraron o están contratados, incluso lo propuesto por los sobrevivientes, el camino formativo ya no les alcanza o discrepan: el qué aprender depende del qué se quiere hacer” (Wojciechowsky en Bardanca, 1994:57)

¹⁴ Clemente Padín, artista nacido en Rocha en 1939. Es el padre de la performance en el Uruguay además de poeta y crítico. Editor de las revistas de vanguardia *Los Huevos del Plata* (1965-1969) *La vaca sagrada* y *Ovum 10* (1969-1972) Algunos de sus textos publicados son *La calle* (1967), *Los horizontes abiertos* (1969) y *Visual Poems 1967-1970* (1990).

muerte” en 1972,¹⁵ quien, en su obra interdisciplinar, comenzaba a acusar la influencia del rock, de la psicodelia y de la revolución cultural de los sesenta.

Los nuevos modelos mostraban una renovación en la comunicación de la poesía que los Uno integraron para realizar sus recitales poéticos del “resurgimiento”. Wojciechowsky recuerda que comenzó a recitar poesía en la Asociación Cristiana de Jóvenes, exenta del control militar debido a su figura jurídica, a partir de 1978. Los recitales poéticos, a los que luego se une Agamenón Castrillón en el trasiego por cooperativas y peñas colectivas donde los poetas compartían la palestra con grupos musicales, incluían una apuesta a la oralidad, al recitado presencial como el establecimiento de una vía comunicativa directa con el público en un trabajo que buscaba trascender los límites textuales del poema. La ruptura de la frontera escrita tenía que ver también con el rechazo abierto de un tipo de poesía que se presentaba para estos jóvenes como: “poesía académica, tanto del IPA como Humanidades, esa poesía tan solipsista, tan concentrada, ¿de la dictadura no? Puede ser Chaparro, Milán, Cunha, todo ese circuito de los setenta, una poesía muy oscura, muy cerrada, encapsulada. Nosotros apostábamos a propuestas mucho más vitalistas, contestatarias” (Wojciechowsky, 2011).

Frente al encriptamiento, los Uno proclamaron la comunicación, al solipsismo respondieron con la convocación al colectivo como una apuesta que iba en concordancia con otra zona de la poesía que escapaba a los encorsetamientos de la ciudad letrada: “para hacer el poema de un pájaro / necesito quiero / estar con ustedes / poetas de lo diurno / dejemos la luna a los sputniks / o marte a los discoverys si se puede” (Bello, 2014:25). El encuentro cara a cara con el público constituía un desafío abierto a la censura, con materiales directos que rechazaban aquellas otras formas de concebir la poesía en dictadura, a expensas de una forma de hermetismo que, también y a su modo, había significado la creación de un lenguaje para sortear los amordazamientos obvios del panóptico neofascista.

En 1978, Wojciechowsky conoció a Agamenón Castrillón, quien venía del ámbito de la canción española y componía textos en métrica regular de acuerdo con sus requerimientos formales. Ambos poetas comenzaron a trajinar entonces por los espacios periféricos alternativos al circuito oficial: cooperativas de vivienda, locales sindicales, peñas estudiantiles o

¹⁵ Luis Bravo se ha dedicado a rescatar en los últimos años la obra del joven poeta que, por su temprana muerte a los 23 años, dejó inédita. Bravo afirma que esta muerte fue estratégica, pues el joven Gutiérrez pertenecía a esa generación “bisagra” a la cual correspondía la articulación con la contracultura sesentista en el país: “El 28 de febrero de 1972, su cuerpo apareció en el camino de las Tropas y Melilla: había sido literalmente crucificado por trece impactos de bala calibre 38, provenientes de diferentes armas. Con tal saña, las más oscuras fuerzas de la reacción pretendían inocular el veneno del miedo a toda una generación en ciernes, cuya rebeldía esgrimía metas de transformación social intolerables para los gendarmes del sistema político y económico” (Bravo, 2012:268).

parroquias donde había comenzado a operar, tímidamente al principio y con incontenible impulso a partir del plebiscito de 1980, la resistencia popular que desafiaba la prohibición de reuniones y actividades inhabilitadas desde las instituciones gestionadas por el gobierno. En esta forma de resistencia entroncaron los Uno y una apuesta estética al recital de poesía como manera explícita de promover un intercambio vital con el público alejándose conscientemente de las prácticas que habitualmente confinaban a la poesía en modos solemnizados que la generación crítica del 45 había instituido. El salto del cuerpo escrito del poema al cuerpo performático que varios de los jóvenes Uno comenzaron a desarrollar en los ochenta, se constituyó en ademán vanguardista, en un modo que pretendía avanzar más allá del terreno académico, del poema centrado en la escritura en que contextualmente, salvo ejemplos como los de Clemente Padín u Horacio Buscaglia, se hallaba emplazada la poesía.

No era solamente la apuesta a un vitalismo de las prácticas sino que el gesto reflejaba una forma concreta de concebir la poesía configurándola desde una ética y una estética que respondían a las posturas de la neovanguardia: “Yo sentía que el poema como poema no me alcanzaba, me interesaba explorar el poema como otra cosa, como una cuestión visual, o un recital, no me interesaba el poema como sólo eso, sólo eso era la poesía uruguaya y yo cuando empecé escribir quería ser totalmente distinto a la poesía uruguaya” (Wojciechowsky, 2011) Este salto fuera del marco, la irrupción en un principio contestatario de la poesía, formuló uno de los primeros momentos de las nuevas configuraciones llevadas adelante con la llegada de la postmodernidad: la hibridación de disciplinas o la realización multimediática, propuestas artísticas que hoy día resultan habituales.

El trabajo interdisciplinario no vino solamente generado desde los participantes, como en el caso de Wojciechowsky, quien era empleado en una imprenta cuando comenzó a investigar el oficio del quehacer gráfico que continúa desarrollando en el presente en una constante y nutrida labor de diseño. Tampoco el de Bardanca, quien venía de la música y era percusionista cuando se incorporó al grupo. Este trabajo también se instituyó en las relaciones que establecieron con otros colectivos de artistas: plásticos, grabadores, titiriteros, teatristas y músicos que interactuaban con los poetas.

Sumándose a éstos, en una dimensión de sostén e impulso, estuvo el tejido social resistente integrado por el público de aquel arte que, discretamente y como una hiedra subterránea, no hacía más que crecer, sobre todo a partir del comienzo de la transición hacia la democracia que el plebiscito del 80 había pautado. Wojciechowsky rememora el vínculo con el grupo “Los otros” de artistas plásticos, integrado por Carlos Musso, Carlos Seveso y Eduardo Miranda quienes, junto a otros pintores y grabadores como Carlos Barea o Ana Tiscornia, participaron en el diseño e ilustración

de los libros de Ediciones de Uno. El “libro objeto” cumplirá un doble cometido: transgredir la norma de la producción en serie, anónima y que pauta el mercado, y constituirse en un objeto único, en un experimento que desbordaba la página escrita en un quehacer lúdico e interdisciplinar. No solamente en las prácticas de la poesía sino también en la forma de producción de la editorial y su inserción en el mercado, Ediciones de Uno tuvo una gestión vanguardista. A la típica “edición de autor” —que por lo general era la manera que tenían los poetas de salir a luz haciéndose cargo del costo de la edición con las consiguientes dificultades de distribución y de arribo al lector— la editorial se apoyó en el quehacer colectivo y en el despliegue de las redes que fue capaz de dinamizar. Cierta cultura de lo “pobre” o “lumpen”¹⁶ era el emblema de una elección a conciencia, una opción estética, la utilización de materiales de desecho, por ejemplo de papeles que sobraban de la imprenta en la producción material de la poesía, que no se limitó únicamente al formato libro sino que también utilizó el volante, la fotocopia o la *plaque* como otras maneras de difusión “camaleónicas” (el volante o panfleto era el medio común en la convocatoria o propaganda del acto político), que resultaban más ágiles en cuanto a costos y tiempos y que permitían a sus realizadores una publicidad y un acceso “barato” tanto en la producción y la difusión como en la apropiación por parte de los lectores.

El mismo nombre del sello acusa la formulación estratégica dirigida a reconfigurar la zona de intermediación de la poesía como objeto del mercado resistiendo a las leyes del capitalismo salvaje y promoviendo la renovación de una dicción que abogaba por la claridad y la simplificación de la expresión. Sin embargo, esto no implicaba renunciar a una sofisticada batería estilística que abrevaba de los concretistas brasileños, del automatismo jazzístico de los beatniks o algunos de los procedimientos de las vanguardias históricas, como el humor delirante o el surrealismo maldito donde tenían cabida “los tallarines con tuco, pelar una naranja” (Wojciechowsky, 2011),¹⁷ un decir que no reniega de lo cotidiano alimentado en lo histórico “digo / lo que quiero decir / (¿digo lo que quiero decir?) / es que / lo poético, la expresión / lo creativo / tiene que ser / un acto común / cotidiano / que cada cual pueda ejercer en su circunstancialidad” (Wojciechowsky, 1984). Era una praxis que buscaba trascender el momento de papel del poema en la conexión con el público, en la producción de un arte donde los materiales podían provenir de mundos ajenos a la cultura del libro y donde el factor económico era un obstáculo que los poetas debían sortear utilizando el ingenio que, a la larga, superaría aquello mismo que se proponían alcanzar. Se trataba de la autogestión cooperativizada de

¹⁶ “Lumpenpoesía” es el término acuñado por Abril Trigo para caracterizar a la generación de los ochenta (Trigo, 1997:123).

¹⁷ Aquí Wojciechowsky se refiere a los poemas de Richard Piñeyro.

la producción de la poesía por los mismos autores en un afán que, más que el lucro intrínseco a las sociedades capitalistas, buscaba una forma alternativa que rebasara, incluso, la frontera entre el estilo de vida y la realización artística en otro ademán de vanguardia. *Uno en la cultura* (así se llamó la revista) y Ediciones de Uno o Uno de C/Uno (nombre de una de las Colecciones Urgentes, poesía ilustrada en fotocopias y volantes) es la persona colectiva, anónima, el poeta fundido en sus colegas como unidad operativa no obstante la diversidad, las distintas calidades, las opciones estéticas y las individualidades dentro del grupo, un modo de arrancarse la mordaza política y económica que ya en esta época era de recibo.

Estos rasgos sobresalientes, cooperativismo, interdisciplinariedad, desborde funcional y estético del texto escrito, la mezcla del humorismo con la irreverencia de la poesía, condujeron a Achugar a vincular el trabajo de Ediciones de Uno con la vanguardia de los veinte, particularmente con el obliterado Alfredo Mario Ferreiro, a quien la crítica en su momento calificó de “humorista” arrojándolo así a los géneros que desde Aristóteles trasuntan la idea de menor rango enraizada en la extracción social (Achugar, 1985). La confrontación estética con la generación del 45 —“ya que los padres del sesenta estaban exiliados o muertos” (Wojciechowsky, 2011)— llevó a la generación de los ochenta a reconocerse como “abuelicida”¹⁸ no solamente por el oscurecimiento que los del 45 habían realizado con respecto a algunos integrantes de la generación del centenario que los Uno desempolvaban del olvido sino porque el clima restaurador que operaba e imperaba a partir de la posdictadura intentaba una recuperación, por parte de los intelectuales, de aquellos lineamientos que habían conformado la “República Modelo” sin reconocer que el Uruguay de fin de siglo era un país pauperizado y roto, enajenado en el fratricidio, completamente distinto a la otrora Suiza de América.

En 1982 comenzaron a salir los primeros libros de la colección: *Contracanto del silencio* de Álvaro Ferolla, *Pactando derrumbes ando de herrumbe* de Luis Damián, *Perzonas* de Agamenón Castrillón, *(en)Ajena/acción* de Gustavo Wojciechowsky y la *plquette* de poesía *9por1* donde participan varios de los integrantes del taller literario de Ediciones de Uno en el sótano del Banco de Seguros: Héctor Bardanca, Daniel Bello, Agamenón Castrillón, Luis Damián, Álvaro Ferolla, Francisco Lussich, Richard Piñeyro, Magdalena Thompson y Gustavo Wojciechowsky. A la única integrante femenina del grupo se unirá más tarde Silvia Guerra manifestando los cambios que, muy lentamente, en un país de lecho patriarcal como el Uruguay, empezaban a generarse en cuanto a la inclusión de género

¹⁸ El término aparece por primera vez en un reportaje realizado conjuntamente a Ediciones de Uno y del Mirador donde los entrevistados exponen su apreciación sobre el 45 en la necesidad de “revisar lo que ha sido la generación del 45” (Oreggioni y Fontana, 1986).

que cristalizará en la época de la movida con la creación del grupo “Viva la pepa”, colectivo y antología de escritoras y plásticas mujeres coordinado por Andrea Blanqué.¹⁹

A partir del establecimiento del sello, con las publicaciones en 1982, comienza otra etapa del grupo que se va alejando del momento de su fundación y adquiriendo mayor madurez creativa para irrumpir en la escena de la transición con una serie de performances, grabaciones de discos en sellos nacionales, libros-objeto intervenidos por artistas plásticos, poetas y público en un despliegue multidisciplinario e irreverente que comenzó a disparar contra el anquilosamiento, el aislamiento y el conservadurismo culturales que los doce años de dictadura habían solidificado. Mientras tanto, la crisis económica que desembocaría en la “tablita” estaba definitivamente establecida y la dictadura recorría su tramo final. El triunfo del No en el plebiscito de 1980, había horneado la actividad de la resistencia, a la que se va a sumar el trabajo de los colectivos en el exilio y por los derechos humanos. Son actividades que comienzan a surgir desde el sangriento horizonte de la dictadura a partir de la militancia de los familiares de los desaparecidos (búsqueda que continúa hasta hoy con algunos logros parciales), colectivos de mujeres, ollas populares y cooperativas donde la expresión de la disconformidad se realizó masivamente y a través de las sonantes “caceroleadas” y apagones.

En noviembre de 1983, la “Intersectorial” —nombre que recibió la alianza opositora a la que se habían sumado los partidos tradicionales legalizados a partir de 1982 y los proscritos de izquierda— convocaría un acto multitudinario en el Obelisco bajo la consigna “Por un Uruguay democrático y sin exclusiones” al que, se estima, concurren 400.000 mil personas (Broquetas, 2008). A partir del siguiente año comienza la negociación para la salida democrática entre militares y partidos, cuyo corolario fue el controvertido pacto del Club Naval, a partir del cual se genera la convocatoria a elecciones, efectivizada en marzo de 1985. La transición hacia la democracia había tardado cuatro años, cuando la actividad de los colectivos sociales en un momento histórico particular adquiere un empuje que ni siquiera había tenido en los tiempos de la guerrilla cohesionando al pueblo con el objetivo unívoco de terminar con la dictadura.

Segundas impresi(ciones), libro que Wojciechowsky publica en 1984, constituye un excelente ejemplo de “contextualización” entre arte y resistencia de la transición: “mi campaña poética ya está en marcha / :escribo / escribí / un libro sobre fechas” (6). Por cada acto colectivo de resonancia política o cultural ocurrido entre el 1º de mayo de 1983 y 1984 se propone un poema como testimonio artístico y resistente. La tapa, ilustrada

¹⁹ El colectivo se reuniría por primera vez en 1988, en el Circo de Montevideo.

por Carlos Barea en este caso, muestra un pequeño grupo de tres rostros sintéticos enarbolando una bandera desprovista de firmas que muestra claramente el clima combativo de la época. El prólogo, escrito en verso libre, constituye una poética que acusa la línea popular de esta poesía, atravesada por grandes líneas de vanguardia como el humor neodadá, un lenguaje macerado en las jergas callejeras y el absurdo como hipérbole epigonal de la poesía comunicante del sesenta: “la poesía también es exorcición —no en el sentido místico— / aquel poeta-Dios creador de su ombligo / poderoso dictador de imágenes como la luz / ¿y la luz se hizo? ni mucho menos / con la rubiecita tan bonita / :a quién vas a asustar vomitando lagartos” (6-7). Los poemas están titulados con las fechas de aquellos acontecimientos y acompañados por anexos; en el índice se agregan recortes de periódicos o volantes que anuncian dichos actos vehiculizando la confección del poema. Así comparecen el Día de los Trabajadores del 1º de mayo de 1983, la obtención de la Copa América el 4 de noviembre o el referido acto del Obelisco del 27 de noviembre.

La restauración demoliberal: la “movida” de la cultura

A partir de este momento, la democracia no cumple las expectativas de la otrora resistencia cultural uruguaya sino que, por el contrario, el restauracionismo, unido a una pálida ilusión de libertad, socavada por el ejercicio policial de la razzia, sobre todo contra los jóvenes, se establecen como las nuevas condiciones impartidas por la fórmula Sanguinetti-Tarigo, triunfante en los comicios de 1985. Así fue como la conquista de la democracia sostuvo contradicciones que contribuyeron a la fractura interna de la sociedad uruguaya: si en 1985 se votó la “amnistía general e irrestricta” para todos los presos políticos y exiliados, en 1986 blancos y colorados aprobarán la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado por los delitos cometidos durante el régimen de facto, conocida como “Ley de Impunidad”, sometida a referéndum en 1989 y nuevamente avalada por el triunfo del voto amarillo.

El periodo posdictatorial se caracterizó entonces por el pasaje de un gobierno autoritario a otro de democracia “tutelada” por los poderes que habían regulado al Estado hasta el momento en un dispositivo de continuismo en las estructuras políticas, sociales y económicas donde, finalmente, el gobierno elegido democráticamente parecía el único cambio constatable. Achugar establece una referencia al *Malestar en la cultura* de Sigmund Freud para este período, cuando impera un todos contra todos, una falta total de consenso y de un proyecto determinado de país. A esto se suma la conciencia culpable de no haber hecho justicia con respecto a la violación de los derechos humanos por el terrorismo de Estado, complejo

de culpa que se materializa a partir del referéndum de 1989 con el triunfo del voto amarillo y el aval definitivo a la impunidad a los militares. Para Achugar, esto impide lograr una unidad de consenso entre los diferentes actores sociales y políticos del momento.²⁰ Este período de democracia tutelada continuó manteniendo los mecanismos autoritarios utilizados en el estado militar, por ejemplo las detenciones de los jóvenes en las razzias que luego generaría el movimiento antirazzias y el famoso tema del grupo de rock Guerrilla Urbana, “Razzia”, cuyos furiosos versos tronaban montados a las guitarras eléctricas: “Yo siempre quiero lo que no puedo tener / Y es por eso que me tengo que esconder / Esta noche no salgas a la calle / esta noche porque hay razzia” (en Bardanca, 1994:128). El miedo, el “no te metás”, provocaba movimientos de contestación por parte de una cultura que se identificó, en una primera instancia, como resistente y luego con el carácter de “contracultural” o, como la llama Bravo, de “la movida contracultural” en el segundo lustro de los ochenta:

La movida, que gestó editoriales propias, revistas alternativas, espacios fijos de recitales y eventos (Cabaret Voltaire, Arte en la Lona, El Circo de Montevideo, Arte de Marte) tuvo a varios poetas “de la resistencia” en primera línea, quienes junto a otros de la segunda camada imprimieron un discurso polémico y beligerante, de aggiornamento y de apertura a una pluralidad de prácticas culturales que en el siglo XXI ya son de recibo. (Bravo, 2009:s/p)

Sin embargo, la movida contracultural recoge y amplía los fenómenos que habían comenzado a producirse en los últimos años de la dictadura, antes incluso del plebiscito. El término “contracultura” había tenido su fundamento en la revolución cultural de los sesenta, el mayo francés y el *flower power* norteamericano como la contestación masiva de los jóvenes a un Occidente que promovía la guerra, los intereses de los megacapitales y los trust financieros antes que el valor de lo humano, así como la represión y la sujeción del individuo a las normas de un puritanismo hipócrita.

El adjetivo es agenciado por Luis Bravo, para dar cuenta del rechazo de la restauración no consensuada de la posdictadura, que se manifestó como un movimiento juvenil de fuertes rasgos contestatarios. A este movimiento se integraron filiaciones más cosmopolitas del rocanrol y el punk de los setenta y ochenta repudiando la folklorización neoconservadora de ciertas zonas del

²⁰ “Las nuevas reglas del juego, no enfrentaron simplemente grupos económicos y políticos sino también jóvenes y viejos, hombres y mujeres. La juventud y la vejez, la renovación y la restauración no cortaron obviamente, a la sociedad uruguaya con el cuchillo de la historia cronológica y de la ideología” (Achugar, 1992:45).

canto popular y al agotamiento de aquel Uruguay ilustrado y medianocrático de la Suiza americana. La movida también radicalizaba las experiencias performáticas iniciadas en los tiempos de la resistencia política y cultural a la dictadura, una serie de eventos adobaron la finisecularidad montevideana salpicando a la coqueta de insurgencia rebelde: Cabaret Voltaire, Arte de Marte, Arte en la Lona o el Circo fueron algunos de los espacios que la movida fue capaz de crear junto a los más jóvenes que se incorporaban a la experiencia para expresar su voz proscripta en el nuevo reparto de poderes de la ciudad letrada.

La movida no se limitó al espectáculo roquero o performático sino que se ejerció también con virulenta pluma en el periodismo *under* de las revistas subterráneas, como *La Oreja Cortada*, cofundada por varios de los Uno en 1987, *G.A.S (Generación Ausente y Solitaria)* y otras que se dedicaron a esgrimir la defensa de un territorio propio a través de la confrontación con el *establishment* intelectual. Tal era el clima en que se vivía la época de la que surgieron riquísimas experiencias artísticas aún no asimiladas por la cultura oficial. Abril Trigo prefiere analizar la compleja situación de este ring cultural sustituyendo el término “contracultura”, que implicaría la existencia de un proyecto homogéneo y hegemónico al cual contrastar, por el de “transcultura”, de estirpe latinoamericanista en la configuración que recibiera de Fernando Ortiz y Ángel Rama para dar cuenta de la situación en la periferia. La transcultura así entendida habría surgido de una interacción entre diferentes territorios culturales antagónicos en una lucha que imposibilitó una totalidad hegemónica o una síntesis. El combate cultural producido entre culturas hegemónicas y subalternas se encuentra en constantes procesos de movilidad territorial y simbólica, en una lidia en la que todos los componentes en juego saldrán modificados: “culturas en proceso, inacabables y plásticas, que atraviesan tanto la homogeneizante macrocultura transnacional cuanto las heterogéneas microculturas transmigratorias” (Trigo, 1997:145).

En este sentido, la transcultura se encontraría en una situación inmejorable para descentrarse de las dicotomías que polarizan las categorías sociológicas que brinda el análisis: centro-periferia, culto-popular, rural-urbano, folclórico-masivo, a las que podríamos agregar “textual-performático” en cuanto que su despliegue no se cristaliza jamás sino que repta o deviene en un proceso sin fin, un campo magnético “de marchas y contramarchas / estamos hechos / ni polvo ni olvido” (Forlán Lamarque, 1987:12) cuyos elementos se definen por las posiciones que adquieren en un momento determinado más que por una esencia particular. El carácter inapresable e inestable de la transcultura la transformaría en una herramienta de emancipación, en cuanto que la anulación de la dialéctica de la identidad permitiría situarse en un lugar estratégico de posibilidad crítica. De esta forma, concluye el análisis, no es posible hablar de una única modernidad ni postmodernidad como categorías implementadas desde el centro:

Transculturación radical, *praxis* liberadora que rompe con la reproducción (invertida) del binarismo tan temido y la condena del subalterno a la infranqueable profesión de fe de la resistencia [. . .]. Ahí encaja el carácter transculturador de la *lumpenpoesía*, que bajo la presión de la cultura tecno-pop, y ante el fracaso de los proyectos contraculturales, adopta una estrategia guerrillera: tácticas de sobreviviente, tácticas del aculturado, tácticas del híbrido cuya única fuerza es saber lo que no es; micrologías del dominado al servicio de una nueva macrología que erosiona la ordenada arquitectura en incursiones bárbaras (Trigo, 1997:148, énfasis de Trigo)

Esta larga cita nos va a ayudar a analizar algunas de esas estrategias de la máquina transcultural que irrumpirá en la posdictadura con una fuerza de eclosión a través de formas expresivas que no se limitaron solamente a la ejecución artística sino que se transformó en un estilo de vida: la vestimenta, el rock, el teatro, la plástica y la literatura se vuelven un asunto de “raros peinados nuevos”, tal como describe la canción del argentino Charly García: “Y si cantás a la luna / y perdés la vida en un instante / si luchaste por un mundo mejor / y te gustan esos raros peinados nuevos”.

En 1986, el grupo de Ediciones de Uno se va a reunir en la grabación de un casete con publicación de poemas bajo el título *Si el pampero la acaricia*²¹ coeditado por Ayuí-Tacuabé y CEMA, un trabajo de “puesta en voz” que también incorporaba elementos plásticos en el diseño de tapa de Carlos Seveso. Para entonces, al grupo original se había unido Luis Bravo, incorporado en 1983 y que publicó su opera prima *Puesto encima del corazón en llamas* en 1984, y Miguel Ángel Olivera, quien había sido amnistiado luego de años de encarcelamiento político. En este trabajo se definieron las líneas esenciales que configuraron al grupo: trabajo performático e interdisciplinario, poesía social atravesada por la impronta vanguardista, un diálogo interno sobre la poesía como reflexión metapoética y un intercambio generacional que definió a Ediciones de Uno, ya plenamente conformada como una verdadera escuela poética. Sin embargo, fue una escuela que rechazó manifiestos y posturas ortodoxas manteniendo una flexibilidad muy “uruguaya”: anarquía gaucha que difícilmente se deja encabezar por una única individualidad o encorsetar en mandatos éticos o estéticos, vocación crítica y peleona que muchas veces impide funcionar a un colectivo como unidad cerrada (para bien y para mal).

En consonancia con las definiciones de Abril Trigo, es importante destacar las posibilidades emancipatorias de la transcultura en cuanto que se posiciona en un tercer lugar, en un espacio que escapa a la dialéctica

²¹ El material sonoro y gráfico fue habilitado por Juan Ángel Italiano, quien lleva la estupenda página de poesía sonora: www.edicionesdelcementerio.blogspot.com

bipartita, como fue señalado. En este sentido, la guerrilla estética de los Uno consistió en abrir nuevos territorios artísticos, en plantar su bandera y reírse ufanamente más allá de las murallas de la ciudad letrada. Estos territorios se configuraban justamente en la frontera moderna donde la literatura establecía su propio campo. El fin de siglo habría de detonar la serie autor-libro-lector para incorporar, en el centro mismo del mensaje, una semiótica espuria, la invasión de formas provenientes de la música, el canto, la pintura o el teatro que maridaron con la literatura volviéndola un arte ecléctico capaz de fagocitar otros materiales, empujando al lenguaje fuera de sus límites textuales. Tal posición, que en su momento fue vanguardista y que hoy día parece habitual, implicaba el cuestionamiento radical de las constantes de la ciudad letrada, posición criticada desde la afirmación de que “eso no es literatura”, tal como se reflejó en la polémica entre Luis Bravo y Graciela Mántaras, en cuanto a la publicación de la antología *Contra el silencio. Poesía uruguaya 1973-1988* que no integró a ninguno de los autores de los Uno exceptuando a Daniel Bello.

Evidentemente, ganar este territorio literal y simbólico implicaba optar por ciertas elecciones estéticas que daban cuenta de la radicalidad alternativa en que había sido fundado. Desde el título del casete, podemos constatar una fuerte intención paródica y deconstructiva. Al tomar el himno “Mi bandera”, los Uno realizaban un simulacro desacralizante de lo que había constituido un monumento nacional durante los años de la dictadura: los símbolos patrios y los objetos de culto performático desde las instituciones estatales. La performance es entendida aquí como una realización interdisciplinaria que pone en juego el cuerpo del artista como emisor del signo estético (en este caso la voz humana y los espectáculos donde se presentaron las plaquetas) y que se transforma en una imitación burlesca del despliegue que el neofascismo había desarrollado para la consecución simbólica de su proyecto. Con respecto a esta intención paródica-deconstructiva, Bravo comenta:

Eso [la performance patriótica] fue algo en lo que la “cultura” militar insistió mucho, como si todos fuésemos parte del cuartel. El honrar a los símbolos patrios como sinécdoque de lo que era su supuesta defensa de la misma de los subversivos foráneos (soviéticos, cubanos, marxistas) que querían destruir nuestra Patria. Ese era el punto central de la parodia. Había que poner un viento, a soplar allí toda esa mampostería patriótica, y qué mejor que un Pampero para eso. (Bravo, 2014)

Si el pampero la acaricia conforma un retablo donde las distintas voces de los Uno se exponen desde su transliterariedad, un arte que se desterritorializa para saltar fuera de la letra. Además de la grabación,

la poesía fue presentada desde una plataforma multimedia que incluía *plaquettes* ilustradas y performances. En este trabajo comienza la exploración de la “puesta en voz” que problematizaba la simple lectura o recitado del poema en un modelado que utilizaba la materialidad del sonido en sus posibilidades signícas. El sonido del lenguaje como significante y con nombre propio, el grano de la voz, como quería Barthes,²² se vuelve signo poético y puede atravesar el amplio abanico que va desde lo paródico hasta lo sublime abrevando en el ancho repertorio donde se constituye el tejido de la comunicación para extrañarla y recuperar la experiencia enterrada en el signo de la escritura desde la era de Gutenberg.

El poema de Agamenón Castrillón, “Poema sobre poema que IVA (incluido) en este fonograma” abre el casete y se plantea como un manifiesto paródico acerca de los alcances de la poesía. El autor realiza impostaciones burlescas de la voz cuando imita a un reportero del *Newspaper* que lo entrevista por su trabajo: “¿Usted, qué es lo que va a hacer en los estudios de grabación de CEMA? Mire, la verdad, la verdad es que estoy cagado” (Castrillón en AA.VV., 1986) a partir de lo cual utilizará un repertorio de sonidos escatológicos relacionados a la defecación donde resuena la famosa escena de Leopoldo Bloom en el cuarto de baño y manifiesta su deseo de realizar “un poema inaugural / llanto natal / algo fundacional / como un aullido / que hacés Allen Ginsberg” (s/p), donde hace contrastar el tono lumpen del último verso con la seriedad del principio. Su poética arrastra un fondo de payador tacuarembense enfrentado a las neblinas del puerto que postula un estilo más allá de cualquier nombre: “maldicen el aire del puerto, sus neblinas, sus night clubs, de banderas, faros, penínsulas e ismos, sobre todo eso, franeleo de los ismos, que ya tienen fuertes y guardias, no vanguardias ni vienen guardias” (s/p) proponiendo un territorio libertario al que se incorpora la tradición en clave humorística.

Después de los poemas de Daniel Bello provenientes de su único libro publicado en vida, “La muerte en bicicleta (1985), en un estilo más tradicional, Luis Bravo compone su “Claraboya sos la luna” en un trabajo que ya muestra el “curtido” de la voz y del sonido de acuerdo con lo que más tarde el autor comenzará a elaborar teóricamente como “puesta en voz”. En este sentido, el sonido del lenguaje es un reservorio de expresión que la lectura había capturado y que la nueva era del rock y la tecnología pone nuevamente en escena rescatando aquellas experiencias homéricas (la hermosa escena del rapsoda en la corte de los feacios que canta las aventuras de Odiseo) y las medievales del juglar, dotado de público e instrumento,

²² El grano de la voz es “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, la letra, posiblemente, la significancia, con toda seguridad” (Barthes, 1996:177)

capaz del histrionismo teatral en las plazas de las aldeas y de las burlas irreverentes a nobles y eclesiásticos. La poesía salta del texto para encarnar en el cuerpo, el *daimon* socrático que, en un ritual de posesión, invade a la persona física y extrae de ella inauditas posibilidades estéticas: lo sonoro y lo visual cobran vida en el relieve del signo. “Claraboya...” había tenido su *plaque* ilustrada por Carlos Seveso donde se habilitaba el diálogo entre lengua y pintura. El pintor venía trabajando sobre las lunas y aviones en un trabajo llamado “Kamikazes”. En cuanto al trabajo de realización el autor explica:

Hay un diálogo pictórico-poético. Además hay un diálogo vital porque el poema lo escribo mirando la claraboya de la casa-oficina de UNO, en la calle Pérez Castellano, una noche de luna llena. Y a esa casa habíamos llegado por Seveso y Musso, con los que durante un año compartimos local. Todo eso se vincula a lo que llamo esa vinculación de diálogo e intercambio estético que la generación del ochenta, un sector de ésta al menos, vivíamos. (Bravo, 2014)

De alguna manera, esta exposición muestra la tónica fundamental en la que trabajó el grupo de Ediciones de Uno: una permanente apuesta al diálogo intergeneracional con el contexto vital y estético del momento, una poesía que se proponía generosamente “como la leche” necesaria para la vida. El texto de “Claraboya...” es polifónico, la voz integra registros de distintos campos, el surrealismo, la parodia, el habla popular, la bossa nova, el erotismo, etc. además de conformar un contrapunto de voces entre el poeta y Gabriela Martínez, que enriquece el repertorio sonoro transformándolo en un envolvente juego de sonido y sentido que despierta una suerte de hipnotismo musical. La vieja luna romántica o la fatalidad nocturna del poeta deviene en serie metafórica capaz de invocar a Novalis o a los viajes espaciales.

Estos ejemplos invocan el estilo de los Uno que, por razones de espacio, es imposible muestrear en toda su riqueza y complejidad: poesía como testimonio estético de una época fundamental de la historia y de la cultura del Uruguay; un codo inflexivo donde la creación de territorios y propuestas interrogan sobre los nuevos caminos que el siglo convocó. Si “escribir sea quizás, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo yo” (Deleuze y Guattari, 2010), Ediciones de Uno supo configurar un nombre propio en épocas donde se comienza a afirmar el neoliberalismo imperial y donde la cultura se ha de convertir en una mercancía de mera importación y de dudosa calidad.

Referencias

- AA.VV. *Si el pampero la acaricia*. Montevideo: Ayuí-Tacuabé-CEMA, 1986.
- . *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: Banda Oriental, 2008.
- ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad cultural y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.
- . "Feria (II) entre la vanguardia y la marginalidad" en *Brecha*, Montevideo, 20 de diciembre de 1985.
- BARDANCA, Héctor. *Polaroid: Crítica de la cabeza uruguaya*. Montevideo: Yoea, 1994.
- BARTHES, Roland. "The grain of the voice" en *The twentieth century Performance Reader*, Nueva York: Routledge, 1996.
- BELLO, Daniel. *Prohibido salivar al conductor*. Montevideo: Yaugurú, 2014.
- BRAVO, Luis. "Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80)". Edición en CD de APLU (Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay) con motivo de su Congreso Internacional de Literatura. Montevideo: APLU, 2009.
- . *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario, 2012.
- BROQUETAS SAN MARTÍN, Magdalena. "Liberalización económica, dictadura y resistencia. 1965-1985" en A.A.V.V. *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)* Montevideo: Banda Oriental, 2008.
- CAETANO, Gerardo y José Rilla. *Breve historia de la dictadura*, Montevideo: CLAEH - Banda Oriental, 1987.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM, 2008.
- DELEUZE Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos, 2010.
- . *Ediciones del Cementerio*. Disponible en www.edicionesdelcementerio.blogspot.com [Accedido en marzo de 2014]
- FORLÁN, Raúl. *Puntos de apoyo*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1987.
- HUXLEY, Michael y Noel Witts (1996). *The Twentieth Century Performance Reader*, Nueva York.
- NAHUM, Benjamín (coord.). *Historia Uruguaya Vol 11. La Dictadura 1973-1984*, Montevideo: Banda Oriental, 2011.

OREGGIONI, Laura y Hugo FONTANA. “Los poetas jóvenes” en *Brecha*. Montevideo, 17 de julio de 1986.

TRIGO, Abril. ¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya). Montevideo: Vintén Editor, 1997.

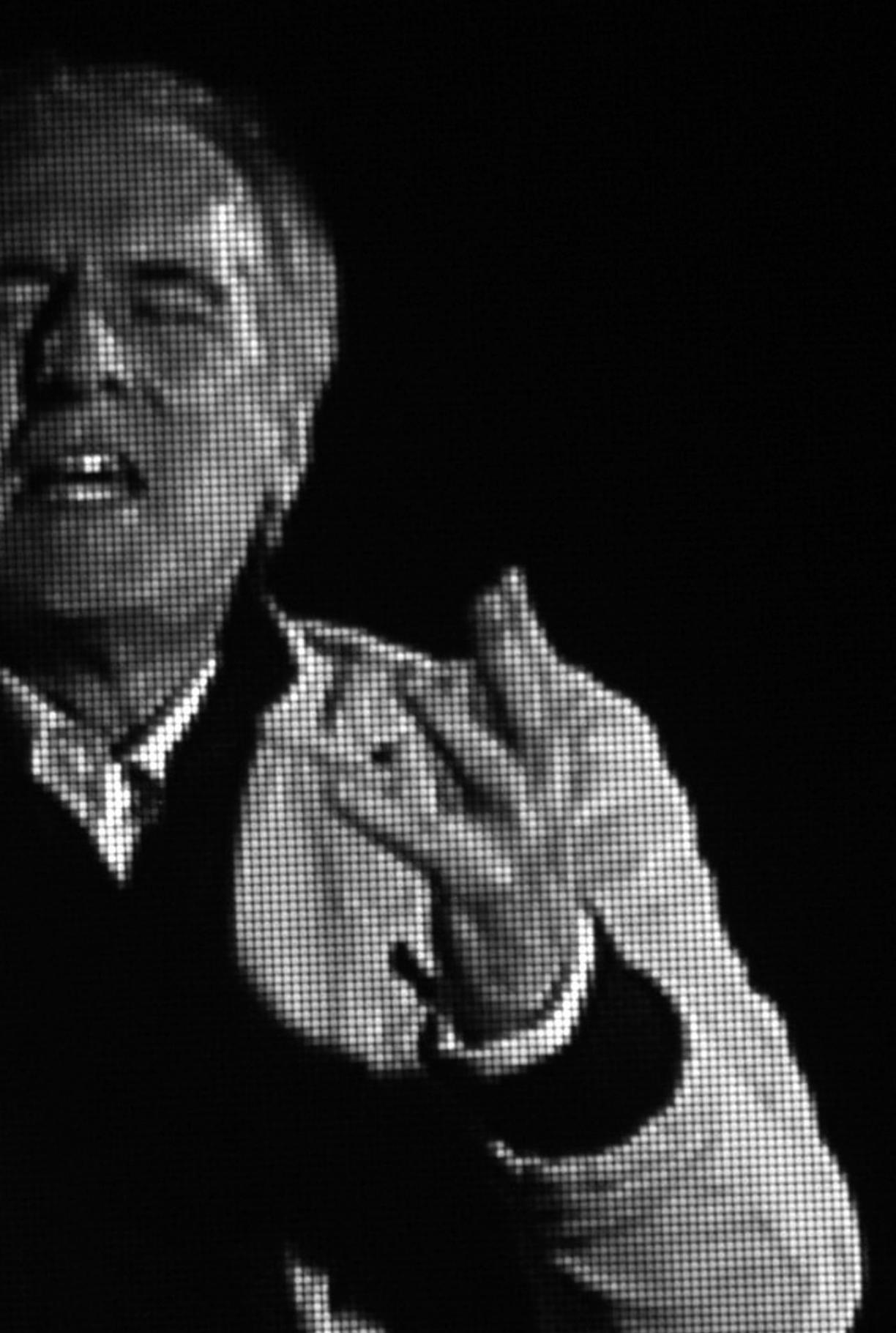
WOJCIECHOWSKY, Gustavo. *Segundas impresi(ci)ones*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1984.

---. “De cómo se entabló la resistencia cultural” en *Polaroid (Crítica de la cabeza uruguaya)*. Montevideo: Yoea, 1984.

Entrevistas

BRAVO, Luis. Realizada por Lucía Delbene por correo electrónico. Montevideo, marzo de 2014.

WOJCIECHOWSKY, Gustavo. Realizada por Lucía Delbene y Cecilia Gerolami. Montevideo, setiembre de 2011.



Tangatos, el punto extremo de Jorge Lazaroff a la salida de la dictadura: a 25 años de su muerte¹

Guilherme de Alencar Pinto

El 15 de setiembre de 1984, faltando poco más de dos meses para las primeras elecciones presidenciales en Uruguay desde 1972, Jorge Lazaroff opinaba sobre la situación:

Bueno, yo la veo sumamente confusa. O sea, me parece estar viviendo una irrealidad y creo que estamos viviendo una irrealidad. No sé si habrán sido todos los años tan duros que se han pasado, todo lo que se ha soportado, pero no estoy de acuerdo con el festejar como se está festejando, no estoy de acuerdo con creer que todo va a salir adelante así nomás. He charlado con muchos compañeros, estoy muy angustiado porque realmente, o sea, lo veo muy confuso el panorama, ¿no? [...] todavía no veo una opción clara en cuanto a un cambio real de las cosas, no veo una opción clara para todo el mundo en general, y pienso que se está viviendo una etapa eleccionaria completamente... No sé, a mí me parece tirada de los pelos. [...] Pienso que la gente —desgraciadamente pienso esto— que la gente se va a desengañar un poco, [...] que para cambiar las cosas hay que cambiarlas, ¿no?, aunque parezca una estupidez, pero no sé cómo decirlo. Que para cambiar algo hay que cambiarlo, no se puede transformar algo sin cambiarlo desde los fondos más grandes, ¿no? Y claro, todo esto implica un volver a reaccionar y a ser sí mismo, digamos, y supongo que todo va a seguir más o menos como venía hasta ahora. (Lazaroff en Viglietti, 1989:24-5)

El 4 de agosto, Lazaroff había estrenado el espectáculo *Irrestricto*, a dúo con Leo Maslíah, en el que se presentó por primera vez la casi totalidad del repertorio² de su tercer disco, *Tangatos*, que se empezaría a grabar

¹ Este texto condensa y adapta, pero también expande un poco en algunos detalles, aspectos de mi libro *Los que Iban Cantando / Detrás de las voces* (Montevideo: Ediciones del TUMP, 2013) realizado con los apoyos del Fondo Concursable para la Cultura (MEC), FONAM y Fundación Itaú. Remito a ese trabajo para una contextualización más completa y sobre todo al capítulo 17 para especificaciones en lo musical de algunas descripciones que en este texto están presentadas en forma vaga. Este texto también retoma fragmentos de la ponencia “El ‘modernismo político’ en la música de Los que Iban Cantando y su rol en la constitución del Canto Popular” presentado en las Cuartas Jornadas de Historia Política, Montevideo, 8, 9 y 10 de julio de 2013, Universidad de la República.

² Las excepciones fueron “¿No serán zambas?”, ya estrenada en el espectáculo *Dos* (1983) y “Dame un mate”, estrenada en vivo recién después de grabarse.

en diciembre. Así que *Tangatos* puede verse como la manera personal de Lazaroff de “reaccionar” y de “ser sí mismo”.

Contexto y antecedentes

Jorge “Choncho” Lazaroff (Montevideo, 1950-1989) había integrado el grupo Los que Iban Cantando (1977-82) junto a Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Carlos da Silveira y Jorge Di Pólito. Los que Iban Cantando fueron, quizá, la primera manifestación de música popular uruguaya cuya actitud se podría designar como de “modernismo político”. Esta expresión es usada por los teóricos de cine Kristin Thompson y David Bordwell (2003) para designar una tendencia del cine que tuvo fuerza en los años sesenta y setenta, que asociaba el radicalismo antisistémico en lo político con una disposición experimental en la forma de expresión (como en los trabajos de Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Nagisa Oshima, Chris Marker, Jean-Marie Straub, Vera Chytilová y muchos otros). Fue una tendencia estética de izquierda frontalmente opuesta al realismo socialista y con fuerte influencia de Bertolt Brecht. También está implícita la herencia mediatizada del formalismo ruso, entonces recientemente revivida por los estructuralistas.

El modernismo político no postula la mera convivencia de una ideología y una estética sino la interdependencia entre ambas, es decir, el principio de que un arte revolucionario debe tener una forma revolucionaria, o mejor, necesariamente la tiene una vez que forma y contenido no son separables (más que a efectos analíticos). Como otra premisa, ese arte no sólo expresa su contenido sino que tiene, él mismo, un rol transformador, en lo que puede verse como una traspolación de lo que en lingüística se conoce como la hipótesis Sapir-Whorf, según la cual el lenguaje condiciona la forma de pensar y sentir. La apuesta del modernismo político en música se dirige a incidir sobre el sistema musical para, supuestamente, afectar el sistema ideológico favoreciendo una visión despegada de los acostumbramientos, a su vez necesaria para encontrar y asumir nuevos paradigmas en la forma de pensar el mundo.

Este arte, más interrogativo que afirmativo, se dedica a poner en cuestión problemas que quizá los propios creadores sentían que no dominaban del todo y que no podían dominar, una vez que la propia posibilidad de una concientización o desalienación, que arrimaría quizá las respuestas, dependía de un proceso liberador que todavía no había ocurrido. Aquí se da un vínculo con el romanticismo y su idea del arte como herramienta privilegiada para ayudar a comprender el mundo. La variante modernista consistía en que, a diferencia del romanticismo, dicha “verdad” no se plasmaba a través de misteriosos mecanismos de inspiración sino que consistía en una utopía a alcanzar a través de procesos quizá mecánicamente más explicables,

derivados mayormente del formalismo, pero con la especificación de que ese enfoque extrañado del arte no es solamente un grato agregado a la existencia para suplir algunas de las carencias de ésta, sino que es también herramienta para favorecer que, luego, por medios extra-artísticos o artísticos, quienes estuvieron bajo el efecto de este arte extiendan su capacidad crítica a los demás aspectos de la existencia y estén mejor preparados para asimilar el carácter transformable, no-obligado, “ideológico”, del tejido opresivo. El modernismo político busca exponer el carácter no-necesario de convenciones y costumbres y propiciar una herramienta que entrene, agudice, alerte, la capacidad perceptiva del oyente. La expresión “modernismo político” no fue usada en el medio en que actuaron Los que Iban Cantando ni asumida por ellos mismos pero, sin ponerle una etiqueta, los aspectos diferenciales de su actitud fueron reconocidos.

Los principales insumos de modernismo político para Lazaroff fueron las clases de música con Coriún Aharonián (1940) y Graciela Paraskevaídís (1940), los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, el contacto con el movimiento de “música nueva latinoamericana” (una corriente de música erudita de vanguardia), las influencias de Daniel Viglietti (1939), del tropicalismo brasileño, del rock (en particular The Beatles) y de las discusiones estéticas que corrían en los ambientes que frecuentaban. (Por ejemplo, Jorge Curi, que hizo la dirección escénica de los primeros tres espectáculos de Los que Iban Cantando y para cuyas obras teatrales Carlos Da Silveira y Lazaroff aportaron como músicos, es conocido por su asociación con el teatro de Brecht; por su parte, Aharonián es admirador de Antonio Gramsci). En forma más difusa, puede haber absorbido rasgos del *Zeitgeist* como la visión más “impregnante” de la ideología manifestada por Louis Althusser; la política del cotidiano de Henri Lefebvre y otros marxistas existencialistas, y los empeños para conectar o re-conectar el marxismo —luego de la superación del zhdanovismo³— con la vanguardia artística, elementos todos estos exacerbados en los múltiples focos de rebeldía político-institucional que hicieron eclosión en 1968 y que caracterizaron a la Nueva Izquierda.

La aparición de Los que Iban Cantando fue fundamental para la constitución del movimiento que pronto se dio en llamar Canto Popular, que se convirtió en la manifestación más masiva de resistencia cultural a la dictadura. Durante los dos años que siguieron a su aparición, Los que Iban Cantando fue el más popular y prestigioso grupo de este movimiento. Su actitud de modernismo político motivó y caracterizó a un importante sector del Canto

³ Me refiero a Andrey Zhdanov (1896-1948), brazo derecho de Iósif Stalin y encargado por éste, a partir de 1946, de imponer, a modo de política de Estado, su propia doctrina en el campo de las artes, que puede describirse como una visión especialmente angosta del realismo socialista, y radicalmente anti-formalista.

Popular, que incluyó a Leo Maslíah, el trío MontRESvideo (en particular dos de sus integrantes, Fernando Cabrera y Daniel Magnone), el grupo Rumbo, Rubén Olivera y, obviamente, también las actividades como solistas —que fueron muy frecuentes— de Lazaroff, Bonaldi y Trochón. Tenían afinidades también con Jaime Roos, Jorge Galemire, Eduardo Darnauchans y otros.

Pero la victoria del No en el plebiscito marcó un cambio notorio en el Canto Popular. En la oleada subsiguiente de optimismo y reducción de la inseguridad para la oposición, se multiplicó por muchas veces la cantidad de cantores y los nombres más populares pasaron a ser aquellos que tenían una capacidad de comunicación más inmediata que propiciaba posibilidades más interactivas y festivas para el público (palmear, cantar juntos). La barra del modernismo político siguió teniendo relevancia y prestigio pero, en términos cuantitativos, la otra fue apabullantemente mayoritaria. Desde los criterios del modernismo político, se trató de una notoria decadencia.

En su espectáculo *Dos* (estrenado el 16 de junio de 1983), además de presentar su segundo y homónimo disco solista editado meses antes, Lazaroff incluyó una cantidad de parlamentos y discusiones sobre la situación del Canto Popular, incluidas denuncias que suscitaron fuertes reacciones, con respecto a lo que sentía como la comercialización y vaciamiento del mismo. El disco y el espectáculo implicaban una radicalización, en cuanto a la extrañeza modernista y el atrevimiento político, con respecto a las etapas anteriores de Lazaroff. La tendencia se profundizaría en *Tangatos*.

El disco

Tangatos es un trabajo unitario donde uno puede tener una apreciación de las canciones individuales pero que estimula también a una escucha global con una dimensión más amplia. Este carácter unitario se traduce, incluso, en el hecho de que es el único disco de Lazaroff del cual es autor exclusivo de todas las músicas y letras. El propio proceso de grabación tuvo un componente de manifiesto: dieciséis de los músicos participantes (la mayoría) eran alumnos de Lazaroff y/o del TUMP.⁴ El clima de la grabación es recordado por los participantes como una fiesta, con participación creativa de varios de los invitados. Así que la grabación del disco puede verse, en alguna medida, como una prolongación del espíritu de taller de sus clases de música y como una actitud de promoción de algunos de los nombres nuevos o novísimos del ámbito del Canto Popular. *Tangatos* está dedicado “A la amenazadora indiana del Tump, sin la cual este disco hubiera sido algo mucho más parecido a un disco”.

⁴ El Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) fue fundado por iniciativa de Luis Trochón en noviembre de 1983. Lazaroff integró el cuerpo docente desde sus inicios y en él se destacaba por métodos pedagógicos bastante fuera de lo común.

En lo específico, el clima político del momento se manifiesta en tres de los ocho surcos: “La cuerda/Faltan gatos”, “El ojo” y “Dame un mate”. Con respectivamente 6, 8 y 14 minutos de largo, representan la mitad del disco. “La cuerda” tiene un tratamiento ficcional y describe, en forma alegórica, una demostración donde la masa acude a la plaza a ver al “cuerdista equilibrista” cruzando la larga cuerda teniendo “La corrupción para un lado, la traición para el otro”,⁵ y todo al ritmo de un rocanrol desfachatado y festivo, con elementos de cha-cha-chá y un cierre tanguero (la propia mescolanza estilística ya es un elemento irónico). De repente, la canción se interrumpe, como si la estuviéramos mirando por televisión e interviniera una noticia urgente, y escuchamos otra canción, “Faltan gatos”, que es la superposición palimpséstica de un comentario sobre la reducción de la población de gatos en Montevideo (fenómeno observado durante la crisis económica ocasionada por la ruptura de la tablita: la gente los estaba comiendo) y sobre los desaparecidos (“Tal vez los hundieron bajo el cemento [. . .] Tal vez los tiraron al mar”). Esta interrupción, a su vez, también se interrumpe y se retoma “La cuerda”. La convivencia de ambas canciones podría parecer, en principio, una mera yuxtaposición surrealista, pero una que tiene sentidos alegóricos latentes: el equilibrio y la cintura del “cuerdista” son súbitamente confrontados con la violencia de trasfondo que se estaba concediendo (miseria y violaciones de los derechos humanos). Además, “La cuerda” también es palimpséstica y tiene algunos otros puntos de conexión con “Faltan gatos”: unos son los comentarios metamusicales —sobre todo las intervenciones de una voz crítica (Pocho Prato) que recomienda moderación y “madurez”— dirigidos, tal como es característico en Lazaroff, indistintamente a lo musical y a lo político. (En la letra, la consigna “Orden y tiempo y cordura” se desliza hacia “¡y tradición y la familia y propiedad!” asimilando esa moderación con la derecha y el conservadurismo, o insinuando que una conduce a los otros). El otro nivel está en el tema felino, que invade “La cuerda” aquí y allá, y prepara “Faltan gatos” (“felino equilibrista”, “Siete vidas de destrezas”). Cuando regresa “La cuerda” al final, el tópico felino se entaña en forma aun más profunda para generar tropos contundentes: “Hoy gatea por la cuerda floja, temblando como cola de rata. / Hoy gatea por la cuerda floja, la cuerda tensa, la cuerda al cuello. / Todos abajo lo esperan. / Con los ojos hambrientos. / Con la boca, relamiéndose”. Y

⁵ En una nota periodística (Pinto, 2006) comenté la posibilidad de que el “equilibrista” fuera Líber Seregni teniendo en cuenta (por testimonios personales de amigos) la conocida decepción de Lazaroff con el Pacto del Club Naval. Lo que no tuve en cuenta en ese entonces es que “La cuerda” ya integraba *Irrestringido*, que se estrenó al día siguiente de la última reunión del Club Naval (que fue el 3 de agosto de 1984). No es posible que Lazaroff haya sido tan presto en preparar su canción en función de los resultados, pero pudo haberlo hecho en función de la situación de negociación en sí (y no necesariamente considerando la persona de Seregni) y de la posición de la izquierda en general o de toda la clase política dispuestas a transigir.

lo último genera una conexión más: la voracidad de la masa presta a devorar al equilibrista se asocia con el asunto implícito del hambre que, en la vida real, venía llevando a comer gatos.

“El ojo” está en el centro del disco (surco B1 del vinilo). Nada antes en el fonograma hace prever una experiencia tan violenta y seria. Está implantada en el centro de *Tangatos* como “Faltan gatos” (con su alusión a la miseria y a los desaparecidos) en el medio de “La cuerda”. Lazaroff se basó en la condición de los rehenes tupamaros, especialmente emblemática de la brutalidad represiva, refiriendo a su momento más lúgubre: el confinamiento en el Regimiento de Infantería 2 de Durazno, donde algunos de ellos permanecieron por largos períodos alojados en pozos de agua. Música y letra envuelven al oyente en la pugna demencial entre el esfuerzo por mantener la cordura y la necesidad de evadir la mente de una realidad tenebrosa y monótona. Este proceso está verbalizado como una *stream of consciousness*, constituida, sin embargo, a partir de un vocabulario que delata la cercanía de la tortura, la privación, el encierro, la vigilancia, la paranoia:

Hoy domino tantas cosas.
Quién lo iba a imaginar. Pasear
desnudo en pleno julio.
[.]
Hoy domino tantas cosas.
Tantos trabajos.
Quién lo iba a imaginar.
He estaqueado losas hirviendo.
Y no poder morir.
He puesto al revés las rejas.
Y no poder morir.
He apesado el sabor del papel higiénico.
Y no poder morir.
He pelado todos los cables pelados.
Y no poder morir.
He envuelto gusanos.
Y no poder morir.
Vuelto gusano.
[.]
El aljibe. El aljibe. El aljibe. El aljibe. Las aljabas. El aljibe.
El aljatrás.
Todas las horas son mías.
Ajo. Ají. Chajá.
Las horas son mis rehenes.
Ah.
No las dejaré escapar.
[.]

Ahí viene el techo.
Gil.
El ojo del techo se me viene encima.
Gil.
El ojo. Ese ojo. Me mira. El ojo.

“Dame un mate”, al igual que “La cuerda”, está ambientado por un ritmo festivo (samba): es un delirante carnaval de ideología, consignas, discusiones, donde la irreverencia con respecto a los eslóganes (políticos y publicitarios) tiene un eco en la liberación de la imaginación textual y musical. Marcas transnacionales, alusiones a marchas y a la disciplina militar, pacatos mugidos de vacas, las consignas políticas distorsionadas, todo eso construye la idea de un desolador mejunje de incomunicaciones, irreflexiones y automatismos. Hay también alusiones a la situación de democracia concertada, que el Choncho rechazaba, trabajada con una amplitud de referencias y un uso casi constante de palimpsestos que hace pensar en una versión miniatura y popular de *Finnegans Wake*: “s’encaramar, la demosgraciaal militar / se va pa’lar, la dictapura liberal”. Juegos de palabras pícaros, con humor de tipo carnavalero, son de pronto usados para otras alusiones políticas: “Culpa de un malentendido, que a la pobre Sisebuta, por tener más de diez novios me la trataron de pueblo, unido, jamás será vencido, [. . .] el pueblo, unido, jamás, jamás, jamás”.

Hay un pasaje especialmente significativo cerca del final: una especie de discurso metamusical, que empieza con “Miúsica es mi arte”, donde el hibridismo idiomático de “Miúsica” como que insufla, en el discurso de una música universal, una marca dirigida a la concepción imperial, la del inglés. Ese pasaje refiere a un sentir profundo del Choncho, que es la asimilación de la democracia concertada con el conservadurismo musical, expresado en el lenguaje de los manuales de música tradicionales y su recomendación de hacer las combinaciones “correctas” de las cosas: “armonizando con gracia las relaciones de duración y acentuación de la inercia más profunda, del verticalismo más turbado, es mi arte en estabilizarte con seiscientos mil melodías de la paz”, a lo que el coro agrega: “Pus, de la pus”. Las “melodías de la paz” son un cruce referencial que asimila el discurso oficial con villancicos navideños. El impacto asqueante de la palabra “pus” está puesto como un eco, distorsionado por el coro, de la “paz”. El mismo cruce ocurre en otro momento de la obra, con el tema de las cenas burguesas de Navidad y año nuevo: “Es el arte de mi arte en el estilo y el buen gusto de reflejar los reflejos de un espejo abrigantado de la paz”, donde el brillo es, además de figura de lenguaje, la decoración visual del pollo y del lechón.

Como queda patente, en estas tres canciones de carácter más circunstancial, la alienación tiene un lugar central. Ninguna de las tres se ocupa de señalar o alentar acciones que pudieran conducir a una posible

solución, tampoco se molestan en alimentar la indignación contra eventuales culpables, aun cuando, en el caso de “El ojo”, hubiera sido posible señalar culpas concretas. Es una manera de plantarse frente a lo político que establece una enorme distancia con, por ejemplo, la etapa más exclusivamente política de Viglietti (sus discos de 1969 y 1970), no por rechazar su programa de acción, sino por verificar que, antes de su posible cumplimiento, hay una titánica tarea de desalienación a emprender: ¿quién se imagina el tipo de convocatorias vigliettianas tipo “hemos de vencer” o “los chuecos se junten bien juntos” dirigida a la multitud de “La cuerda” o de “Dame un mate”? La diferencia no está necesariamente en el ideario sino en el “pueblo” que uno y otro cantor creyó ver en sus respectivos momentos.

Dos canciones menos circunstanciales, menos directamente políticas, se pueden vincular con aspectos de la alienación. “Chichita del Iguazú” es una comedia costumbrista, una crónica satírica de la excursión al Iguazú de Chichita y su marido Cornelio: lidia con pequeñeces de la pequeña burguesía y también con la represión sexual. “El socio de Vardalo” es más seria y muestra la actitud del inmigrante que se dedicó a hacerse los pesos con indiferencia a la sociedad que lo acogió. El “turco” de pronto no es referido como turco, sino como polaco o judío o armenio o tano, despersonalizándolo y generalizándolo. El turco (o el que sea) se muestra como un ser confinado a su apretado almacén pero, al mismo tiempo, tan compenetrado de su negocio que llega a haber “Algo muy especial” en su dedicación, y sus dotes como cortador de fiambres son tales que se lo describe como “un brujo” y “un artista”. El retrato se teje con metáforas o catacresis alusivas a elementos del almacén: “balancea la situación”, “Terra al bizcochazo”, “Su tiempo tá mortadela, su conciencia bracafé”, “cara de queso”. Y aun más rico (porque implica una connotación medio-oriental): cuando el turco dice que “Hoy quiero atenderte de lujo”, el narrador dice que lo «salamea». O la inversión cuando dice que “El barrio no se fía más de él” preparando una incursión en el panorama sociopolítico entre “un Uruguay ya muerto” y “otro que vaya uno a saber”.

Además de observar situaciones de alienación, *Tangatos* usa tácticas destinadas a producir distanciamiento crítico en el oyente. La primera canción del disco, “¿No serán zambas?”, encaja en el estereotipo de la queja de amor del yo narrador hacia un tú virtual, aunque intervenido por expresiones fuera de lo común y por unas risitas burlonas del propio Lazaroff, superpuestas a la voz protagónica. Pero hacia el final se revela que el diálogo es con el propio yo (“adiós Lazaroff”) y se proclama la independencia: “ya no pertenezco a tu canto fantasma [. . .] te has muerto y hoy el cantor se asomó. Y agradezco por todos tus conocimientos de armonía tradicional (El único laburo fácil que tuviste en tu vida)”. Eso puede leerse como una liberación y superación, pero también como una puesta en cuestión del propio narrador y sus herramientas. En la tradición del “disco conceptual”

original, el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles (1967), el primer surco pautó un marco ficticio que ayudará a fundamentar la escucha del disco como una unidad. Allí teníamos a los Beatles disfrazados como la Banda del Sargento Pimiento. Aquí hay un paso más en vaguedad y autorreflexividad, porque la canción nombra y pone en cuestión a “Lazaroff”, pero no queda claro entonces quién nos habla. “El cantor”, dice. Pero ¿quién es ese cantor? Hasta el título de la canción es un interrogante y se refiere, en forma inusual, a la música más que a la letra. La música en sí está sometida a una difracción: se delinea al inicio como una zamba estándar (aunque refinada) en do mayor. Una vez presentada la melodía y cerrado el primer período viene la previsible segunda estrofa sobre la misma música pero, de pronto, en las palabras “dichosos, golosos”, nos corrimos a do sostenido mayor (se nos movió el piso hacia el costado) para volver de inmediato a do mayor. Ese artificio de trasplantes tonales se va a reiterar hacia el final: es como que la canción es una zamba, pero es también la imagen cubista de una zamba (distorsionada, además, en la instrumentación “torcida” en que los gestos de bombo legüero están ejecutados por un atabaque y un surdo). Ganamos distancia del sujeto-locutor del texto, nos distanciamos del género musical, nos distanciamos quizá del discurso en general.

Casi todas las canciones de *Tangatos* están pautadas por fragmentaciones e interrupciones, en las que intervienen elementos discrepantes. Pero ninguna de esas interrupciones es tan radical como las de “La cuerda/Faltan gatos”. Entre otras cosas porque aquí lo “discrepante” tiene una magnitud tal que configura una canción extraña (“Faltan gatos”) dentro de la otra canción (“La cuerda”). El flujo musical se suspende para que la voz hablada del Pocho opine y aconseje sobre la música, y la parte central viene además anunciada por un coro de informativistas (“Interrumpimos para dar una información”). Es quizá el momento de mayor autorreflexividad posbrechtiana de la obra de Lazaroff, en que la reflexividad no se limita a llamar la atención sobre el hecho musical en general sino que habla concretamente de la música que estamos escuchando y en que las interrupciones violentan e interpelan más profundamente el discurso, y por más tiempo.

Significativamente, la única canción que no contiene ese tipo de factores distanciadores es también la única —“Qué negocio”— cuyo texto parece dirigirse al oyente (como vimos, la segunda persona de “¿No serán zambas?” era especular): “Cuántas situaciones que has traicionado / Cuál es tu pecado”, palabras que calan más hondo en la susceptibilidad abierta por la canción precedente, que es “El ojo”. Justo aquí, en este discurso directo, Lazaroff asume la música más envolvente, usa una voz cantante más convencionalmente agradable (la de Cecilia Prato), una armonía romántica, misteriosa y sensual, una también romántica coincidencia de recapitulación con clímax, un arreglo que contempla, por única vez, un “colchón” y una

espacialidad sonora profunda. Es la única canción del disco en que la parte vocal principal es efectivamente unitaria (en “¿No serán zambas?” está el fantasma de “Lazaroff”. Incluso en “El ojo”, cantada efectivamente a una voz, está la difracción esquizoide entre, al menos, dos “personas” vocales. En “Qué negocio” la línea vocal está doblada pero en forma consistente, como en tantas canciones *pop* de los ochenta). No hay interrupciones porque, claro, se está interpelando directamente el oyente.

El retrato de personajes alienados coincide con la tendencia señalada por Roger Mirza en su “segunda fase del microsistema de resistencia” (1979-1984) en el teatro uruguayo.⁶ *Tangatos* se radicaliza en la dedicación a personajes alienados, deshumanizados, pasivos, así como en otro elemento que también es común con el desarrollo del teatro en esos años, que es la presencia del absurdo y de lo grotesco manifestados en forma dramática en los momentos de mayor locura en “El ojo” o en forma satírica en “Chichita del Iguazú”, “Qué negocio”, “Etcétera”, “Dame un mate” y “La cuerda/Faltan gatos”. Ésta puede verse como uno de esos cuadros panorámicos grotescos de Bosch o Bruegel incluyendo la semi animalización de los personajes (que tienen rasgos felinos).

Estos elementos grotescos son parte de una afición por el shock, aquí propiciado en buena medida por “El ojo”, pero además por una cantidad de referencias sexuales. Sin llegar a formular una visión que, en el rastro de Wilhelm Reich, asume a la sexualidad como uno de los ejes de lo político, Lazaroff con todo es uno de los primeros cancionistas políticos del Uruguay que contempla abiertamente la sexualidad. La privación de sexo es uno de los componentes de la tortura en “El ojo”. El asunto emerge por primera vez por asociación de ideas: “Qué agujero. Qué dolor. Qué agujero./ Qué mina. Mis amigos miren qué mina./ Qué agujero negro. Hondo. Húmedo”. El propio pozo en que está hundido el rehén es también símbolo vúlvido. Más adelante en la canción, este devaneo mental por el deseo sexual se convierte en desesperación gritada: “Los flechazos. Las heridas. Las rendijas. Las pajas. Coger. Recoger.” En “Chichita del Iguazú” las referencias sexuales tienen una superficie traviesa, de chiste verde, muy cerca de un pícaro cuplé de murga. Pero hay aquí un trasfondo serio: el comportamiento ordenado de Chichita está asociado a la represión sexual. Su fantasía con la “trompa” del indio paraguayo es un momento anárquico, mucho más zafado que lo que luego, en el ámbito controlado, va a ser el chiste de su “loco esposo”. La cosa bordea la agresión (al oyente) al volverse escatológica: “la sensación de bienestar que le causó la corriente, llevando la porquería p’abajo” cuando ella ve al guaraní bien dotado

⁶ Roger Mirza observa que los textos de este “microsistema de resistencia” tendieron a estar dominados por “personajes pasivos, que dejan de ser un centro de decisiones y de las acciones de las obras para convertirse en personajes degradados, sometidos, víctimas expiatorias o seres deshumanizados” (Mirza, 2007:61).

y recuerda “cierta noche de ardiente amor”, alude a la lubricación vaginal de una vieja (una que tiene, para colmo, la voz travestida del Canario Luna), tildada todavía de “porquería” como para quitarle cualquier erotismo. Ya “Etcétera” es, junto a la contemporánea “Movimiento” de Trochón, la primera canción del Canto Popular (si no de la música uruguaya en general) que va a enfocar el acto sexual como asunto principal, aunque es uno distanciado, extrañado, despersonalizado, como si respondiera a una gráfica de procesos neuronales en la que apenas se filtraran breves imágenes reconocibles del mundo exterior: “esa morena que pasa”, o alguna ni siquiera vinculada del todo con el evento central, salvo por dobles sentidos de palabras como “verde” y “leche”. Ni siquiera podemos asegurar que se trate de un acto sexual y no de una masturbación, de cuyo placer tampoco podemos estar seguros (se habla de “la sensación”, pero no la califica).

Hay un componente de shock también en la intimidad sonora transgresora “mal educada” de las tomas de sonido: gritos, respiraciones, la larga “jjjjj” de “El ojo” en que se siente la formación de saliva en la boca del cantante entablan, en ciertos puntos del disco, una cercanía excesiva con respecto a los parámetros sociales habituales.

Luego de años de discusiones y tensiones fuertes en el Canto Popular entre sectores identificados con lo “urbano” y lo “rural” (tensiones que, sin dejar de manifestarse, fueron admirablemente ahogadas por todos en nombre de una sensación de unidad), *Tangatos* es un disco frontalmente urbano. El único factor campesino no es humano: son los mugidos de vacas que aparecen en un par de surcos, posiblemente alusivos a la pacatería. El proletariado no está enfatizado (las multitudes de “La cuerda” y “Dame un mate” parecen tener un importante componente de clase media). Es posible que la ausencia del proletariado se vincule con la radicalización del extrañamiento y del distanciamiento con respecto a los personajes y al discurso: no se genera empatía. Quizá el Choncho no pudo aplicar estos principios a un sector que él, en trabajos anteriores y posteriores, siempre tendió a abordar con calidez, simpatía y cierto idealismo. Junto a la clase trabajadora desaparece también un factor que se solía asociar a ello, que son las especies musicales características del Uruguay (en trabajos anteriores de Lazaroff aparecían milongas, murgas, candombes, milongón). *Tangatos* usa varios tópicos folclóricos, pero son todos no uruguayos, aunque la mayoría está a una o dos fronteras de distancia: zamba, samba, guarania y, más de lejos, tarantela y rocanrol. Significativamente, surge un guitareo de milonga en el tema más cercano a lo afectivo, que es “El ojo”,⁷ donde, sin insistir en aspectos positivos del personaje, uno los puede suponer (por algo lo habrán metido ahí los gorilas). Además la condición

⁷ Otro detallecito de un tópico musical rioplatense es la cadencia de tango que cierra ‘La cuerda’, que apoya el título del disco.

de víctima, la obstinación por seguir vivo dentro de un juego de fuerzas aplastantemente desfavorable, el detalle sentimental de que quisiera comprarle una gargantilla a su hija, son todos elementos que inspiran simpatía. Por lo demás, no parece haber nada de admirable en la pareja pequeño-burguesa que viaja por el Iguazú, el turco del almacén, los alienados manifestantes, oradores y críticos de “Dame un mate”, el sujeto del acto sexual de “Etcétera”. No hay esperanza al alcance de la mano: la des-represión apenas aflora en Chichita para ser inmediatamente guardada, inconscientizada. El personaje-locutor de “El ojo” es presumiblemente un revolucionario, pero está doblegado por el aislamiento y prisión que amenazan con destruirlo síquicamente. La alienación generalizada de “Dame un mate” no parece ganar nada con la prédica nacionalista dogmática, autoritaria y simplista del personaje Pirusto. Ninguno de éstos, Chichita, el turco ni la “voz de la sensatez” encarnada por Pocho Prato llegan a ser tampoco odiosos, pero no hay razones especiales para quererlos ni motivos para admirarlos. Hasta la hijita del turco es poco más que una máquina de sumar ambulante, promesa de perpetuación de un mismo tipo proverbialmente no solidario. Aun más inquietante es la masa de “La cuerda” que aguarda “relamiéndose” la caída del equilibrista como si fuera una manga de zombis. “Lazaroff” en “¿No serán zambas?” no hizo más que defraudar al personaje locutor (y se ríe de eso). Y el “cantor” que asoma quizá sólo lo haga a costas de su alter ego que, en definitiva, no deja de ser su propio yo. Es probable que esa distancia sea uno de los principales factores de aspereza en *Tangatos*, tanto o más que su extrañeza y complejidad musical-poética. *Tangatos* no reconforta con ninguna esperanza de solución.

Pero, coherente con su raíz formalista, en este plano hay una abundancia lujuriosa de ideas: el mundo retratado por *Tangatos* es un mundo angustioso y sólo podemos adivinar soluciones difíciles y a largo plazo. La música y la forma poética, sin embargo, juegan todo el tiempo en un marco de libertad, traducida en invención, transgresión, hallazgos, chistes. Algunos de estos juegos pueden verse a la luz del principio formalista que propone agregar escollos para alargar el tiempo de la percepción del objeto artístico. Pero importa señalar que no se trata sólo de privaciones sino también de la construcción de modos peculiares de operar. Todos los personajes de *Tangatos*, hundidos involuntariamente en un pozo real (“El ojo”), voluntariamente metidos en uno metafórico (“El socio de Vardalo”) o alegremente festejando ante la inminencia o la cercanía del horror (como en “La cuerda” o “Dame un mate”) son todos, en cierta manera, personajes derrotados. Pero la música sí opera victorias. Cuando la voz del Pocho en “Faltan gatos” pide regresar en nombre de la moderación, a la música original, la de “La cuerda” pero en versión suavizada, ésta regresa, pero con incrementada rebeldía y agresividad, con los acordes ahogados en un *cluster* cacofónico.

La unidad del disco está dada por varios factores. “¿No serán zambas?” mata a “Lazaroff” para que se asome “el cantor” y, luego de la relativamente inocua “Chichita del Iguazú”, “El socio de Vardalo” introduce el asunto político que va a ser el centro de “La cuerda”. La figura de un “malabarista con las bolsas de leche” también planta un motivo central para “La cuerda”, y además la frase final “El tiempo es tirano” (con la última sílaba apoyada, en tiempo fuerte y *staccato*) tiene su eco en los “No, no, no, no...” con que se introduce “La cuerda”. El “¡Pare la música!” de “La cuerda” se cumple en “Etcétera” (“No hay música”). Hay además varias frases verbales que se entrecruzan: antes de “¿No serán zambas?” la voz del Pocho Prato pregunta: “¿Y el turco, che, qué negocio?” aludiendo simultáneamente a “El socio de Vardalo” y “Qué negocio”, además de introducir el tenor inquisitivo del disco. En “El socio de Vardalo” también se pregunta “Qué negocio” (sumando a ello otro motivo almacenero). La risa de “El ojo” puede verse como una variante de aquella de “¿No serán zambas?” (reída también por un alter ego). En “Dame un mate”, Pocho pregunta “¿Y eL tUrCo?” y cita un verso de “Qué negocio” (“y a tu solidaridad de la otra, de la honda”), además de los “flechazos zumbando, desde el fondo del aljibe” que aluden a “El ojo”. Hay fuertes correspondencias tonales entre las cuatro primeras canciones del disco.

En alguna medida, todas las músicas y textos de *Tangatos* inventan su propia manera de funcionar. En especial “El socio de Vardalo” propone un mundo armónico muy particular siguiendo reglas musicales entendibles pero expresamente investigadas o encontradas para la ocasión. La discrepancia de superficie entre “La cuerda” y “Faltan gatos” está controlada por elementos menos evidentes pero que establecen unidad. “Etcétera” podría compararse con una foto mosaico. La imagen grande es un acto sexual, las fotos chicas son comentarios metamusicales, mugidos de vacas, la mosca, un perro, un yingle de lechería. La música es una de las más inusuales que haya hecho Lazaroff. “El ojo” inventa una variante más del minimismo característico de la música nueva latinoamericana.⁸ “Dame un mate” es una pieza de audio-teatro musical, con un único fragmento propiamente cancionístico, cerca del final. El trabajo

⁸ El movimiento de música nueva latinoamericana se caracterizó por varias obras (de Aharonián, Paraskevaídis, Oscar Bazán, Joaquín Orellana, Jacqueline Nova, Hilda Dianda) que lidiaron con elementos musicales muy sencillos, y con la parquedad de elementos llevada a extremos que resultan transgresores. Además de servir como un refresco en un medio (música erudita de vanguardia) que hasta hacía poco tiempo estaba dominado por una saturación en información, ese minimismo, debidamente contextualizado, podía entenderse como un manifiesto alusivo a la pobreza material, a la austeridad. Varias de las composiciones del sector modernista político del Canto Popular están fuertemente influidos por ese minimismo (“Los que iban cantando” y “Ciertas canciones”, de Circe Maia y Lazaroff, “Simple” de Luis Trochón, “Amortalcual” de Víctor Cunha y Trochón, “Todo así”, “Para hacer poesía”, “La Teresa” de Leo Maslíah, “Anadamala” de Fernando Cabrera, “Lejana” de Roberto Fernández y Carlos Da Silveira, “Tu escondite” de Ruben Olivera y varias otras).

de timbres de todo el disco es una exquisitez y de una riqueza desbordante que, tras más de un buen centenar de escuchas atentas, sigue revelando detalles.

Al referirse a ese disco, el propio Lazaroff puso mucho énfasis en su cercanía con la música erudita. Pienso que esta visión tiene poco sostén. *Tangatos* no usa ninguna herramienta específica de la música erudita. En todo caso se puede decir que es un trabajo que implicó mucha meditación teórica y estética, pero este factor “erudito” justamente carecía de valor diferenciador en el ámbito del Canto Popular, donde la reflexión teórica y estética fue bastante común. Yo describiría la actitud de *Tangatos* más bien como la radicalización de la actitud modernista-política de Los que Iban Cantando, pero siempre teniendo como “oyente ideal” a uno de Canto Popular, familiarizado con zambas, milongas, rocanrol, yingles y canción protesta, mientras que el oyente o analista enfrascado en los paradigmas de escucha y reflexión de la composición serial, estocástica, micropolifónica, algorítmica o espectral no encontrará mayor interés.

Apuntes finales

Tangatos fue lanzado recién en setiembre de 1985, en un contexto en que “lo nuevo” en la música uruguaya parecía venir por el lado del rock de raíz punk. Una de las consecuencias es que el disco nunca estuvo acompañado por el apoyo de la admiración de una suficiente cantidad de prestigiosas figuras clave como para contagiarle un estatus de obra de culto y de ejemplo, lo que a su vez retroalimentó la noción de un disco impenetrable, duro de abordar, “pasado de rosca”. Las ventas fueron moderadas (entre quinientos y mil ejemplares en las ediciones originales en LP y casete).

Es más fácil hacer apreciaciones razonables sobre *Tangatos* en cuanto reflejo del contexto en que fue creado: cómo un creador con determinadas opiniones sobre ese contexto y con determinadas opciones estéticas pintó el panorama que observaba. Pero la creación artística nunca es mero reflejo, es también invención, y una que, al plasmarse, pasa a ser ella misma un dato nuevo de esa misma realidad, con potencial transformador. La naturaleza y esa potencia transformadora de los productos artísticos no suele ser objeto de estudios históricos o sociológicos y es realmente muy complicado medirla de una manera académicamente creíble (especialmente cuando la obra artística en cuestión tuvo una repercusión relativamente limitada y es relativamente poco conocida, como fue el caso de *Tangatos*, cuyo efecto, por lo tanto, es mayormente potencial). Las premisas con respecto al papel transformador (como ejercicio de libertad y de desalienación) de la táctica modernista política no puede tomarse, por lo tanto, más que como una hipótesis o una apuesta. Planteé este artículo y estas observaciones con la idea de que es un buen caso para adelantar algunas conjeturas al respecto de ese último punto. El término “adelantar” ya implica, a su vez, una apuesta y una esperanza.

Referencias

- LAZAROFF, Jorge. *Tangatos*. Montevideo: Ayuí, A/E 46 (LP) y A/E 46K (casete), 1985. Disponible en CD *Tangatos/Pelota al medio*. Montevideo: Ayuí, A/E 285-286 CD 2005.
- MIRZA, Roger. *La escena bajo vigilancia/Teatro, dictadura y resistencia/ Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Udelar - Banda Oriental, 2007.
- PINTO, Guilherme de Alencar. “Jorge Lazaroff. El canto fantasma” en *Brecha*, 6 de octubre de 2006.
- . *Los que iban cantando. Detrás de las voces*. Montevideo: Ediciones del TUMP.
- THOMPSON, Kristin y David BORDWELL. *Film History/An Introduction*, 2ª ed. Nueva York: McGraw-Hill, 2003.
- VIGLIETTI, Daniel. “Lazaroff que iba cantando” en *Brecha*, 21 de abril de 1989. A partir de una entrevista de Viglietti en Solymar, Canelones, el 15 de setiembre de 1984. Copia en CD en la colección de Cecilia Prato.



El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevidianos

Leandro Delgado

Varios testimonios de los músicos de los ochenta señalan la existencia de circuitos marginales donde la nueva generación de músicos estableció contacto —aunque conflictivo— indudable con los músicos de la generación anterior, contacto que les permitió construir una identidad generacional definida. Esto cuestiona la idea de que el rock de los ochenta habría nacido sin “padres artísticos”, tal como se afirma en las críticas musicales de la época. Este artículo analiza, en primer lugar, las críticas y crónicas que contribuyeron a formar esta idea, que fue central en la construcción de un discurso identitario para la nueva cultura juvenil. En segundo lugar, cuestiona la idea de la “orfandad” analizando cómo los músicos y periodistas rechazaron y adoptaron selectivamente los elementos de la tradición cultural existente para hacer del rock de los ochenta el elemento definitorio de la cultura del período.

Aunque no lo veamos

A fines de los setenta, el estado del rock en Uruguay resultaba confuso y elusivo: se estaba componiendo y tocando en garajes y sótanos, y presentándose en los pocos lugares donde los músicos podían tocar.¹ Existían muy escasos circuitos y ámbitos de difusión de rock: algunos recitales en clubes o las transmisiones del legendario programa radial *Meridiano Juvenil*.² De esta manera se iba volviendo difícil establecer las características del público de rock, las transformaciones del propio género y las formas de expresión de la nueva cultura juvenil en la década que se iniciaba.

¹ Entre fines de los setenta e inicios de los ochenta existen bandas de jazz rock y rock “duro” entre las que se cuentan Gary Rótulo, Libertad Mental, Siddharta, Cántaro, El Barón Rampante, Luz Roja, Polenta, Omar Herrera, Crisol y Zaffaroni. Estas bandas no lograron una gran convocatoria y recibieron muy escasa atención por los medios de comunicación (Lourenço y Petroroia, 6 de diciembre de 2007).

² Fue un programa radial de CX26, SODRE, que comenzó a emitirse a fines de 1973. El programa difundía las bandas de rock de la vanguardia de aquel momento: Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, Yes, Frank Zappa. En los ochenta fue incorporando bandas de las nuevas generaciones con la presencia de columnistas invitados y se convirtió en una referencia central de todo el movimiento de rock en Uruguay en las tres décadas que estuvo al aire (Scampini, 2004). También se puede mencionar el programa *Discodromo* de Ruben Castillo. Previamente a la dictadura, era un programa de televisión donde se presentó la mayoría de los músicos populares de entonces en una selección abarcadora y ecléctica que incluyó el rock. La tendencia continuó durante la dictadura en un espacio radial en CX8 Radio Sarandí.

El 8 de abril de 1981, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso llegaron a Montevideo después de haber emigrado a Estados Unidos en 1969, cuando aún formaban Los Shakers, grupo emblemático del rock rioplatense. En Estados Unidos habían abandonado el género *beat* por el cual habían sido reconocidos masivamente en el Río de la Plata para transformarse en Opa, un grupo que integró el candombe con el jazz de fusión. Su llegada a Montevideo fue un reencuentro con la comunidad roquera que los había despedido, pero el rock de Los Shakers no era más que un recuerdo y esto no era una sorpresa para su público, que venía escuchando los discos de OPA grabados en Estados Unidos con un fanatismo de culto.³

En diciembre de ese mismo año, se organizó el festival Mont-Rock en el Velódromo Municipal de Montevideo, que intentó reunir la producción roquera del momento, básicamente bandas de rock progresivo. La convocatoria apenas logró reunir mil espectadores en dos días de duración, de los tres previstos inicialmente (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, pp.9-10). Sin embargo, una semana después, la reunión póstuma del dúo pop-rock argentino Sui Generis reunió a 16.000 jóvenes en el estadio Luis Franzini convocados por Radiomundo, una radio de músicaailable y pop romántico en inglés. Para el pesar de los roqueros progresivos, los jóvenes estaban en otro lado.

La desorientación de la “vieja guardia” roquera en aquellos primeros ochenta es manifiesta en el testimonio de Deco Núñez, conductor y productor de *Meridiano Juvenil*, quien logró mantener una audiencia cautiva de rock en dictadura. Núñez percibía que algo nuevo estaba pasando, que una nueva generación de músicos y un nuevo público estaban surgiendo, pero aún era difícil detectarlos y acceder a ellos:

Me enteré del punk [. . .] allá por el 82 o el 83, cuando Jaime Roos me hizo escuchar a The Clash. Esa era una época en la que Meridiano Juvenil casi no tenía contacto con los músicos uruguayos que eran los que estaban realmente informados. Y la información tampoco corría: no existía Internet, y no había muchas revistas donde poder enterarse de la existencia y la importancia de ese movimiento. (Núñez en Scampini, 2004:s/p).

En 1983, en el marco de la reapertura democrática, el músico Eduardo Oviedo (también conocido como El Gato Eduardo) abrió un local en el centro de Montevideo conocido como El Templo del Gato. Era un sótano que recuperaba la tradición de las “cuevas” del rock de los sesenta y setenta, locales de espectáculos de rock que habían tenido que cerrar sus puertas

³ Los discos son *Goldenwings* (1975) y *Magic Time* (1977), ambos editados por Milestone Records, sello discográfico dedicado a la música de jazz.

progresivamente ante la continua represión policial durante la dictadura hasta su completa desaparición. La reapertura de El Templo del Gato marcó el reinicio de los recitales del rock en Montevideo. En ese escenario se presentaron los músicos de “la vieja guardia” junto con los músicos adolescentes que se estaban iniciando, entre ellos la banda Los Estómagos, y que serían los iniciadores del punk-rock uruguayo⁴ (Rodríguez, 2012).

Como género musical, el punk-rock había surgido a mediados de los setenta en el hemisferio norte, principalmente en Estados Unidos y Reino Unido. Sus músicos reaccionaban contra las megabandas consagradas de los setenta, que habían dejado de transmitir el espíritu de rebeldía del rock a través de un virtuosísimo instrumental vacío de todo intento de ruptura. De esta forma, las bandas punks se caracterizaron por componer canciones muy breves, de acordes simples, instrumentación muy despojada y una performance de gran violencia en el escenario que buscó, y logró, romper la barrera física entre músicos y espectadores. Sus letras también fueron violentas, dirigidas contra el sistema (o “*establishment*”) y bajo la consigna “*no future*”⁵. En sus inicios, toda la producción musical del punk-rock estuvo afirmada en la ética del “*do it yourself*”, es decir, la autoproducción o autogestión —de base anarquista— que incluía recursos propios y rudimentarios de grabación y distribución, por fuera de la industria musical.⁶

En diciembre de 1983, ocurrió en Uruguay un hecho decisivo en la historia del rock nacional: una noche de diciembre, en *Telecataplúm*, programa de televisión humorístico que tuvo una presencia importante en la reapertura democrática de Uruguay, se presentaron Los Estómagos en una de sus emisiones. El vocalista de la banda estaba vestido con gabardina gris y los músicos llevaban extraños cortes de pelo. El tema presentado era “La barométrica”, que terminaba con el sonido de una cisterna descargando agua, un final aún más provocador que el nombre del tema y la presencia del grupo. A los oídos “educados”, entre los que se incluía los oídos de los roqueros tradicionales, Los Estómagos sonaban muy mal. Pero lo que más parecía molestar era, precisamente, que Los Estómagos sabían que sonaban muy mal. Esa noche, el punk-rock uruguayo salía de los márgenes y se presentaba en sociedad como la expresión cultural de la nueva generación.

⁴ Banda central en el rock de los ochenta, nacida a principios de 1983 y desaparecida en 1989 al transformarse en otra banda, Buitres después de la una, con una formación algo diferente. Los Estómagos estuvieron influidos por el punk inglés y por el rock español de los ochenta.

⁵ La expresión que marcó el espíritu pesimista de toda una generación surgió del estribillo de “God save the Queen”, tema de la banda inglesa Sex Pistols: “no future, no future, no future for you”.

⁶ Las bandas inglesas más conocidas e influyentes fueron Sex Pistols, The Clash y The Damned en Gran Bretaña, y Ramones y Television en Estados Unidos. Las raíces culturales que caracterizaron al punk inglés están analizadas en profundidad en Greil Marcus (1993).

Cuatro meses después de aquella presentación, apareció una nota en el semanario *Jaque*, titulada “En la tele” firmada por el crítico y músico Carlos Da Silveira. La crítica de Da Silveira no estaba referida a la actuación de Los Estómagos sino a un programa musical en Canal 5 (el canal estatal) que se llamó “Alternativa”, conducido por el productor Alfonso Carbone. El programa analizado en aquella crónica había presentado clips de músicos extranjeros (Bob Dylan, Paul McCartney, Caetano Veloso, Gal Costa) y músicos uruguayos vinculados con la música popular como Leo Masliah y el grupo Travesía, además de Polenta, “un conjunto de ‘rock duro’”. Es relevante citar el pasaje donde se observa el nuevo surgimiento del rock en Uruguay como “tendencia musical”.

Párrafo aparte merece la sección periodística que en los dos últimos programas se ocupó del rock nacional. La intención es loable y lo visto muestra a las claras la seriedad con que se enfocó el tema: en el primer programa se recabó la opinión de diversos críticos musicales sobre qué se entendía por rock nacional y si era viable tal tendencia musical en nuestro medio y en el siguiente emitieron opiniones de tres músicos de rock y un conductor de programa radiofónico. Restaría preguntar lo mismo al público y a músicos de otras tendencias pero no deja de tener su interés ya desde la intención el hacer salir a la luz controversias y polémicas producidas por las diferentes opciones creativas en el fecundo territorio de la música popular. (Da Silveira, 1984:19)

Es importante señalar que el semanario *Jaque* fue, en aquel momento, una de las publicaciones más importantes de resistencia a la dictadura y novedosa desde el punto de vista periodístico. Se trató de un proyecto de periodismo político y cultural de gran impacto en la reapertura democrática identificado con el sector más liberal del Partido Colorado.⁷ Desde su aparición en noviembre de 1983, la publicación venía ofreciendo gran cantidad de información y crítica musical referidas, en su gran mayoría, a los músicos identificados con el Canto Popular y al regreso paulatino a Uruguay de muchos de los músicos del exilio como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o José Carbajal, más aquellos otros que, sin haber sido exiliados políticos, volvían luego de una larga temporada en el exterior, como el mencionado Hugo Fattoruso.

⁷ Empleo aquí el término “liberal” en sentido estricto y no en términos de “liberal conservador” ni de “neoliberal”, es decir, no el referido a posiciones conservadoras en lo político y liberales en lo económico. Sobre las características de *Jaque* como proyecto periodístico y político se puede consultar el trabajo de Raquel Guinovart (2012).

Recién en octubre de 1984, se publicó una crítica en *Jaque* referida a una banda de rock de la nueva generación. Era la banda Los Tontos, trío que formaba parte de “De los bueyes perdidos”, un ciclo de presentaciones en Montevideo que integraba artistas de distintas corrientes y géneros, todos vinculados por el nexo generacional. En esta oportunidad, el cronista también fue Carlos da Silveira y es llamativo el espacio dedicado a la descripción de las características de la banda, con “parentesco con algunas variantes del rock contemporáneo” dada su formación de guitarra, bajo y batería.

La idea es atractiva y saludable porque es bueno sacudir la modorra a los oyentes habituados a algunos de los productos en serie del llamado “canto popular”... Pero también es necesaria una buena dosis de análisis, dedicación, evaluación de las propuestas y los logros obtenidos... En “Los Tontos” las ideas no han pasado aún de la mesa de bosquejos, no hay claridad en lo armónico y lo melódico queda diluido entre lo desafinado de las versiones y las imprecisiones en lo rítmico, sobre todo de la guitarra. Por ahora no pasan de un conjunto con muchas ganas de trabajar pero sin trabajo efectivo. Se impone un análisis y una revisión de lo realizado para poder funcionar más efectivamente en el futuro. (Da Silveira, 19 de octubre de 1984:21)

Ante todo, la cita ilustra una imposibilidad para acceder a los nuevos modos de expresión de la cultura juvenil. En primer lugar, advierte sobre el agotamiento del movimiento de Canto Popular, diagnóstico que se percibía y se vería continuado en las crónicas de esa misma publicación en números siguientes y sobre la necesidad de detectar nuevos autores para renovar ese movimiento con músicos de la nueva generación.⁸ En segundo lugar, el tono didáctico, admonitorio del cronista resulta anacrónico para referirse a la obra de un grupo de músicos cuya búsqueda expresiva no estaba pautada por criterios determinados de comprender la música como “proyecto” ni mucho menos planteada en términos de una apuesta al “futuro”, dado que la generación de rock de los ochenta apelaba al slogan “*no future*” casi como único credo.

Un día después de la publicación de esta escéptica crítica, el periodista Guillermo Baltar publicó la suya en *La Semana*, suplemento del diario *El*

⁸ Las críticas musicales de *Jaque* tienen el interés de haber sido escritas por músicos que hacen crítica musical, como es el caso de Da Silvera. En números posteriores de *Jaque*, el músico Fernando Cabrera va a reseñar y valorar nuevos autores y bandas con fuerte influencia del rock y del pop: Alberto Wolf, Cuarteto de Nos y el argentino Charly García, entre otros.

Día, también perteneciente al Partido Colorado. El artículo parecía ser una respuesta y una toma de posición frente al punk-rock, que estaba alcanzando un público mayor que el limitado a sus seguidores. Si bien Baltar ya venía publicando artículos referidos al rock y a las vertientes más roqueras del Canto Popular en el suplemento, se trató de la primera crítica suya referida exclusivamente al punk-rock. En esta oportunidad, refería a un recital realizado pocos días atrás por el grupo Los Estómagos —es decir a nueve meses de su presentación primera e inesperada en el programa televisivo— donde se destaca el carácter inaugural de la presencia del punk-rock en la prensa de Uruguay.

Señoras y señores, aquí están Los Estómagos: quizás a muchos les asombra que estemos escribiendo sobre este grupo de “punk-rock”, que ha comenzado a sonar fuerte en Montevideo. Pero son tiempos de cambio y otros son los vientos que soplan luego de haber vivido de espaldas al mundo por más de diez años. Pues bien, aquí hay un nuevo grupo de jóvenes que están construyendo su lenguaje, y que ha sabido captar el fondo (y no sólo la forma); de la eclosión musical que comenzó a gestarse en Londres a mediados de los setenta con los Sex Pistols, y en el Soho neoyorkino mediante Richard Hell, Television, y los aún incipientes Talking Heads. Los Estómagos presentan una nueva música, vital y dinámica, y si bien son un grupo de rock inspirado en los fundamentos del “punk”, han sabido asimilar el desarrollo paulatino de esta corriente, logrando un sonido propio y característico. (Baltar, *La Semana*, 20 de octubre de 1984)

En esta entusiasta presentación, el periodista toma, no obstante, ciertas precauciones, ya que venía acercándose al género escribiendo notas referidas al rock inglés y argentino y así delineando una aproximación cauta para presentar el punk-rock uruguayo. Esta cautela parece trasuntar la resistencia o indiferencia de parte de la crítica establecida a la nueva corriente, como se pudo observar en las críticas de Da Silvera. De esta forma, el crítico se adelanta al posible “asombro” del lector, o de otros críticos, por tratar seriamente un fenómeno que había sido marginal hasta el momento, con la excepción de la emisión en *Telecataplúm*.

En cualquier caso, el “asombro” será justificado por los “tiempos de cambio” que respira la década, de esta forma incluyendo al punk-rock como parte de una cultura de la resistencia que le permite legitimarlo y, lo más importante, presentándolo como una manifestación juvenil reciente con la mención, casi redundante, de los “nuevos jóvenes”. De esta forma, Baltar no sólo estaba marcando una diferencia generacional como elemento

central y definitorio de las nuevas líneas musicales del rock sino que, en su celebración, él mismo se ubicaba dentro de esta generación estableciendo conexiones generacionales entre músicos y críticos y definiendo un nuevo espacio en la cultura de los ochenta. Esta primera manifestación, desde el periodismo y la crítica, de la construcción de un discurso original y legitimador de la nueva cultura juvenil, ubicaba al punk-rock como su cara más visible.

En los tres años siguientes, el género se fue consolidando en Uruguay con gran rapidez y como la voz de la nueva cultura juvenil. En 1985, el sello Orfeo editó *Graffiti*, un álbum donde se presentaron por primera vez varios grupos trascendentes para el rock de los ochenta.⁹ Este disco permitió una mayor difusión de las bandas que empezaron a ser difundidas a través de las nuevas emisoras de FM¹⁰ y de *Video Clips*, un programa musical en Canal 5, conducido también por Alfonso Carbone, que promovía a las nuevas bandas en el nuevo soporte del VHS. Al año siguiente, se realizó el concierto Montevideo Rock, un recital de tres días en la Rural del Prado organizado por productores privados, con la participación de bandas uruguayas y argentinas y el apoyo de la Intendencia Municipal de Montevideo, que logró reunir a 45.000 jóvenes.¹¹ En 1987, Los Estómagos grabaron su tercer disco, *Los Estómagos*, ya convertidos en la banda principal del rock uruguayo.¹²

Ese mismo año, el productor Alfonso Carbone y el periodista Raúl Forlán Lamarque publicaron *Fuera de control*, un libro que relata los comienzos del rock de los ochenta y, principalmente, condensa el sentimiento generalizado sobre la cultura del rock en la segunda mitad de la década consagrando al punk-rock como el género musical representativo de la cultura juvenil. El pasaje siguiente del libro, a pesar de su brevedad, expresa con claridad los rasgos principales de esta generación que resulta una ampliación de la presentación inicial de Baltar tres años atrás. Un

⁹ Entre las bandas que grabaron para esta recopilación se encuentran ADN, Los Traidores, Zero, Guerrilla Urbana, Los Tontos y Los Estómagos.

¹⁰ En los últimos meses de la dictadura, el gobierno adjudicó en forma directa 53 ondas radiales de FM y llamó a licitación pública para la adjudicación de otras 58. Esta adjudicación fue interpretada como una forma de “premiar” a quienes habían apoyado el régimen militar. En cualquier caso, las nuevas bandas de rock tuvieron, a través de las nuevas emisoras, una gran difusión, entre ellas El Dorado FM (100.3) y Emisora del Palacio (93.9), la que se convirtió años después en Océano FM (Rodríguez, 2012).

¹¹ Se realizó el 21, 22 y 23 de noviembre y reunió a solistas y bandas de cuatro países: los argentinos Sumo, Fito Páez, La Torre y GIT; los brasileños Paralamas do Sucesso y Legião Urbana; los chilenos Los Prisioneros y Valija Diplomática, y los uruguayos Alvacast, Los Estómagos, Los Tontos, José Pedro Beledo, Zero, Los Traidores, Neoh 23, La Tabaré Riverock Banda, Cuarteto de Nos, Zaffaroni, Fernando Cabrera, Cross y Ácido.

¹² Una descripción exhaustiva del crecimiento del rock en el período se puede consultar en Rodríguez (2012) y en Lourenco y Masi (2007).

análisis pormenorizado puede ofrecer muchos datos acerca de las sutilezas de la construcción del discurso de la nueva cultura.

La propia generación que canaliza sus pasiones a través de la música rock se ha autodefinido como una promoción que creció —y despertó a la vida intelectual— bajo una generación de generales. Por lo tanto, dada la situación histórica en contra que padeció el país en largos, traumáticos 12 años de dictadura, es esta una generación que se fue procreando y configurando sin modelos *interiores*, esto es, de la propia geografía natal. Niegan prácticamente todo tipo de referencia interna: el Canto Popular Uruguayo, la literatura de los últimos años y la tónica triunfalista y todopoderosa de los lejanos años '60, no representan nada. (Carbone y Forlán Lamarque, 1987:122, énfasis de los autores)

La característica principal de la generación es la falta de referencias ante la ausencia de una generación anterior (por haber emigrado o haber estado en prisión) como por una desconexión con el contexto cultural del momento que estaría conformado, según los autores, por la producción literaria, el movimiento de Canto Popular (un movimiento político-musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política) y, finalmente, los sesenta entendidos como época, es decir en su totalidad y sin discriminar corrientes ni movimientos ni orientaciones ideológicas. La cita ilustra la sensibilidad de una generación en particular y muestra cómo esta generación se estaba presentando a sí misma como huérfana y sin ninguna conexión aparente con ninguna tradición cultural anterior o contemporánea. Sin embargo, al ser planteada en tales términos, se ubica inevitablemente en una tradición cultural, como se va a analizar.

En primer lugar, la dictadura se presenta como la gran fractura cultural que separó a la generación de los ochenta de todas las demás anteriores. Sin perjuicio de considerar esta fractura como cierta, la cultura del punk-rock inglés de fines de los setenta estaba presentándose exactamente con énfasis y virulencia similares, es decir como una ruptura respecto de toda tradición cultural. En todo caso, toda referencia cultural se ubica, para el caso uruguayo, afuera del territorio, es decir en un lugar “exterior”, que es el mundo cultural punk anglosajón. Al negar toda tradición “interior”, los críticos de la generación de los ochenta presentaban, a un tiempo, la posibilidad de rechazar la dictadura y de ponerse a tono con la cultura de los focos productores de tendencias culturales.

En segundo lugar, el rechazo a toda tradición cultural “interior” y la búsqueda y adaptación de modelos exteriores resulta toda una forma de

entender la cultura en el Río de la Plata con una tradición claramente definida.¹³ Por otra parte, si el discurso de la crítica cultural del momento hizo explícito el rechazo a toda tradición cultural “interior”, las nuevas producciones musicales de rock hicieron referencia permanente al tango, no en lo musical sino a partir de su poesía y de su estética urbana, marginal y pesimista. De esta forma, Los Estómagos llamaron “Tango que me hiciste mal” a su primer disco y grabaron una versión de “Cambalache” para una recopilación de canciones de rock (el mencionado *Graffiti*). Asimismo periodistas y escritores de esa generación (Andrea Blanqué, Tabaré Couto y Danilo Iglesias, entre otros) se expresaron en el semanario *Brecha* en la columna “Amasijo habitual”, nombre tomado de un clásico del tango lunfardo compuesto por Carlos de la Púa y Edmundo Rivero.

Aparece entonces una suerte de contradicción entre el discurso construido por la propia generación, que se presenta a sí misma como rechazo a toda tradición cultural nacional, y la apelación a elementos de la tradición cultural, en este caso la dimensión estética y poética del tango. En este punto, lo importante no resulta en considerar la diferencia como una “contradicción”, desde que el análisis cultural no aspira, según palabras de Clifford Geertz (1988), a ser una ciencia en busca de certezas sino de interpretaciones y sentidos. De esta forma, es importante señalar la capacidad de los músicos y productores musicales para integrar y hacer dialogar muy oportunamente una cultura autóctona, como la referida al tango, con otra extranjera, como la generada alrededor del punk rock, unidas por el mismo carácter marginal y al borde del orden establecido. En el caso del tango, la marginalidad estaba ofrecida por su conocida estetización de formas de vida al borde de la legalidad o simplemente ilegales que caracterizaron gran parte de la vida social y cultural a comienzos del siglo XX (el mundo del hampa, la prostitución, el juego clandestino) mientras que, por su parte, el punk-rock se presentaba no sólo con toda su impronta de destrucción de base anarquista del orden establecido: también se agregaba la ilegalidad donde era forzosamente ubicada por la represión policial y militar durante la dictadura otorgándole un novedoso carácter disidente.

Por último, en la cita de Forlán Lamarque, el crítico se presenta con cierta distancia respecto de la generación de los ochenta, es decir, no construyendo un “nosotros”. Esto se puede explicar por una mínima diferencia de edad en términos de generación (tenía 28 años en 1987) que lo habría habilitado a generar una empatía desde una cierta distancia crítica. Existe también la posibilidad de que el lenguaje empleado fuera el

¹³ Se pueden considerar sus inicios en la tan lejana y manida oposición sarmientina entre civilización y barbarie, pasar luego por el modernismo literario del 900 y terminar con la incorporación del rock de los cincuenta y sesenta, por poner sólo ejemplos aislados y paradigmáticos.

dominante en los medios tradicionales, es decir, erudito y algo admonitorio, estableciendo un puente legitimador entre la cultura juvenil y el resto del mundo cultural de los ochenta que hizo de Forlán Lamarque un periodista cuya importancia trasciende la cultura de rock de esa época.¹⁴

El rock son los padres

Esta visión de una generación que se habría creado a sí misma (que se “autodefinió”, según Forlán Lamarque) induce a pensar que el rock habría tenido un corte prácticamente definitivo durante la dictadura, por el cual los músicos de los ochenta no habrían tenido la oportunidad de reaccionar contra una generación anterior, la que habría desaparecido a causa de la represión o el exilio. Esta idea es dominante en la historia del rock uruguayo y fue presentada por el investigador Fernando Peláez en su historia del rock uruguayo *De las cuevas al Solís*, trabajo de envergadura que se concentra en el rock de los sesenta y setenta en Uruguay. Según el autor, la dictadura habría clausurado un movimiento y una cultura que habían alcanzado la aceptación masiva hasta ese momento. A partir de entonces, los medios de comunicación, prensa, radio y principalmente la televisión, dieron la espalda al rock nacional luego de haber sido difusores importantes en las décadas previas. La represión policial y militar contra los hábitos de vida de los jóvenes crecidos en esas décadas culminó con la emigración o la reclusión voluntaria de sus músicos (Peláez, 2002)

El autor señala la muerte del movimiento de rock de los sesenta y setenta como producto de la represión y agrega —como causa de su desaparición en los años de dictadura— la indiferencia de la mayoría de la izquierda, cuyo proyecto cultural no incluía al rock en su manifestación más ortodoxa. Este doble rechazo se infiere de su afirmación: “A comienzos de 1975 no quedó prácticamente nada. Casi todos habían emigrado o abandonado (al menos momentáneamente) la música. La dictadura primero, y la lucha contra la misma después, sepultaron al movimiento de rock uruguayo de esos primeros setenta y lo condenaron al olvido” (Peláez, 2002: 15). Además del resultado de una profusa investigación, el trabajo de Peláez es también el testimonio de quien perteneció a esa generación y quien fue ávido consumidor del rock de los sesenta y setenta.¹⁵

¹⁴ El testimonio de Víctor Nattero, guitarrista y fundador del grupo Los Traidores, reafirma el discurso marcado por Carbone y Forlán Lamarque: “Las condiciones en aquel momento, eran mil y una vez más duras que ahora. El “Rock Nacional” de los 70, había sido prácticamente paralizado por la dictadura. Sin un espejo “criollo” donde mirarnos, prácticamente tuvimos que inventarnos a nosotros mismos. Y más o menos fue lo que hicimos. Tomando los modelos de las bandas británicas que nos gustaban y construimos así, nuestra propia y humilde plataforma. Teníamos la clave y más que nada, todas las ganas” (Nattero, 2002:s/p).

¹⁵ El doble rechazo que Peláez señala, tanto desde el poder autoritario como desde la resistencia cultural, es un dato que no pasó desapercibido a los primeros protagonistas de los ochenta, en este caso Gabriel Peveroni, periodista, escritor y dramaturgo de esa genera-

Sin embargo, existen testimonios que registran el encuentro y que evocan la reacción de los músicos adolescentes contra los roqueros de los sesenta y setenta, así como testimonios de músicos de los sesenta que presentan su opinión y rechazo respecto de las generaciones posteriores. De igual forma, existen testimonios de músicos de los ochenta que reconocen la influencia de los músicos de los sesenta en su propia obra, tal como se va a analizar. La renuncia o la marginación de los músicos de rock de los sesenta no implicó su completa desaparición del panorama del rock nacional y por lo tanto su inevitable presentación como “padres artísticos” de los músicos de los ochenta. Los pocos músicos de los sesenta y los pocos músicos de los primeros ochenta convivieron, muchas veces conflictivamente, en los mismos ámbitos y escenarios.

En el pasaje siguiente, los músicos de Los Estómagos cuentan la hostilidad vivida en los circuitos de aquellos años y es muy ilustrativa su experiencia en El Templo del Gato, donde hicieron sus primeras armas con el lenguaje de la provocación y la osadía al compartir escenario con músicos y público más veteranos. Así lo expresa uno de sus músicos:

Tocábamos 22 temas y al volumen que los tocábamos, ya la gente no podía escuchar más nada porque la cabeza les quedaba reventada. Cuando chiflaban, tocábamos otro, hasta que nos cansábamos y entonces sí, no tocábamos más. Y entonces el “Gato” [músico y dueño del local] nos vuelve a tirar al final de los espectáculos y a decir que teníamos que tocar solamente 12 temas. Cuando llegamos al número 11, alguien viene por detrás de los equipos y saca un fusible de uno de ellos. Y por esa sacada del fusible terminábamos tocando todo el repertorio otra vez. No era un ambiente fácil... y además estaba cargado de una *violencia increíble*. (Músico de Los Estómagos en Carbone y Forlán Lamarque, 1987:18, énfasis de L.D.)

En el testimonio hay una observación simple, pero importante de señalar en términos de diferencia generacional. Los músicos más jóvenes lograban imponerse a base de su mayor rendimiento físico: eran capaces de tocar dos veces seguidas su repertorio entero y podían soportar el sonido de la música a mucho mayor volumen. Por otro lado ilustra, más que la posición crítica que pudieron tener los músicos de los ochenta respecto de los músicos

ción: “Los cancioneros de la resistencia, salvo excepciones en los casos paradigmáticos de [Eduardo] Darnauchans, [Fernando] Cabrera y [Jorge] Galemire, optaron por un explícito latinoamericanismo, en ocasiones en evidente contraposición a la cultura rock. El enemigo [para la izquierda cultural] era la dictadura, pero también la guitarra eléctrica” (Peveroni, s/f: s/p). El rechazo de la izquierda cultural hacia el punk-rock de los ochenta merece una atención especial que trasciende los límites de este artículo.

mayores, la importancia de la performance como forma de imponerse sobre un panorama cultural existente y establecido con sus propias reglas. El ataque performático a las formas establecidas reeditaba la rebeldía roquera, que se expresaba al interior del mismo género como el rechazo a un virtuosismo instrumental que había dejado de expresarla.

Hay otra observación posible y es la apelación a la violencia con una cierta cualidad positiva, deseable y gozosa (“increíble”), es decir, como parte de una performance que exigía de la violencia para hacerse efectiva. Es posible especular que las nuevas generaciones, tanto por tratarse de generaciones menores y porque comenzaba el período del fin de la dictadura, se sentían habilitadas a estetizar la violencia de manera más efectiva que los roqueros mayores, quienes seguramente habían sufrido la violencia represiva en carne propia durante la adolescencia o primera juventud imposibilitando, de algún modo, la estetización de una violencia constitutiva de su identidad generacional contra su voluntad.

En el contexto represivo de la dictadura, los viejos roqueros que sobrevivieron en aquellos circuitos marginales posiblemente podían sentirse tan rebeldes como cualquiera de los músicos más jóvenes. Pero las nuevas generaciones, por lo dicho, fueron capaces de expresar culturalmente la rebeldía en un lenguaje nuevo, heredado de la cultura punk, que permitía reeditar el mito roquero de lo auténtico, es decir reordenando, ridiculizando o poniendo en evidencia elementos determinados al interior del género que se percibían agotados en manos de la generación anterior.¹⁶

Al mismo tiempo, algunos músicos de rock de la generación anterior expresaron su abierto rechazo, no tanto a los músicos que les siguieron sino, precisamente, a los productores que promovieron el punk-rock y que fueron indiferentes a las corrientes del rock “duro”, “progresivo” o “psicodélico”. En una entrevista reciente a los integrantes del grupo Polenta, muy activo a fines de los setenta y primeros ochenta, los músicos resienten la indiferencia de aquellos productores y reclaman a los músicos de los ochenta ser reconocidos como quienes garantizaron su existencia, es decir, ser reconocidos como sus “padres” artísticos, tal como lo expresa el baterista Gastón Aguilera.

El señor Alfonso Carbone trajo el gran invento punk de Inglaterra
y se trabajó una imagen de hombre de derechos cuando estaba

¹⁶ Es importante señalar la crítica o desestimación respecto de nociones determinadas de formación y educación musicales que expresa uno de los músicos de Los Traidores: “Me gusta la cuestión de que musicalmente estemos dando lo que uno pueda brindar naturalmente, digamos, que eso no lo puede lograr un médico, de repente, o no lo puede lograr alguien en una carrera profesional. Yo creo que la música es la única que permite que vos vuelques algo que traés en el interior y lo puedas explotar en su forma innata” (músico de Los Traidores en Carbone y Forlán Lamarque, 1987:116).

defendiendo una música porque le convenía. Una música de gente que invadió las Malvinas y hoy sigue estando en esas islas. [. . .] Me gusta que la gente joven se esté interesando en ese bache de la historia musical de este país, que está faltando. Y no porque seamos la mejor banda del mundo, ni porque seamos mejores que otros, sino simplemente porque hubo algo. Una época de músicos que estuvimos en cana, que cantábamos en clave, que escribíamos una letra para presentar en Jefatura para después ir y cantar otra. [. . .]

Y hay algo que el uruguayo tiene que aprender: respetar a los que estaban antes. [. . .] Lo que quiero decir es que la generación 86 se tiene que acordar de que llegaron a algo por alguien, porque si no la música tropical se los hubiese comido. (Aguilera en Pazarisa, *La Diaria*, 8 de mayo de 2014)

El reclamo del músico deja ver su pertenencia a una generación mayor, en primer lugar, por su carácter marcadamente político, es decir, la crítica a Carbone por haber llevado adelante la promoción de la cultura inglesa y por lo tanto asumiendo, tácitamente, una posición en el conflicto entre Inglaterra y Argentina por la Islas Malvinas en 1982 o, de otra forma, despolitizando las manifestaciones de la cultura en el período. Por otra parte, en su llamado de atención a los grupos de su generación, el músico deja entrever un nacionalismo en sus expresiones (“el uruguayo tiene que entender”) difíciles de encontrar en los músicos de las generaciones posteriores, que siempre adoptaron posiciones irreverentes frente a los símbolos e instituciones nacionales.¹⁷ En cualquier caso, la cita presenta un nuevo elemento: la disputa entre el rock y la música tropical que, si bien tendrá una mayor relevancia a fines de los noventa y primeros dos mil, parece marcar la necesidad de establecer un “frente común” entre distintas generaciones frente a otros géneros musicales que ya se veían como “amenaza”. Finalmente, son numerosos los músicos de los ochenta que reconocen la influencia de las bandas de generaciones anteriores, tanto del rock como del pop melódico en español.¹⁸

¹⁷ El 15 de mayo de 1988 durante el Festival del Parque Rock-dó, el vocalista de la banda Clandestinos, Esteban de Armas, insultó a militares y parlamentarios. El 18 de mayo, De Armas fue procesado por “desacato” (Aguir y Sempol, 2014).

¹⁸ Juan Casanova, vocalista de Los Traidores, no duda en recordar su admiración por los discos de Psiglo y Los Iracundos que se escuchaban en su casa. En su temprana adolescencia, el vocalista de Los Estómagos, Gabriel Peluffo, imitaba al argentino Sandro. Leonardo Baroncini, baterista de Los Tontos, creció escuchando a Palito Ortega y Los Iracundos. Tabaré Rivero, líder y vocalista de la Tabaré Riverock Banda, quizá sea el ejemplo más claro de un músico de los ochenta que reivindicó siempre el rock uruguayo de los sesenta y setenta: Días de Blues, Opus Alfa, Psiglo y El Sindykato, son algunas de las bandas mencionadas por el músico como referencias (Rodríguez, 2012).

El rechazo de los músicos de los ochenta hacia los músicos de las generaciones anteriores se puede ver ahora problematizado a la luz de los testimonios. Si bien el rechazo fue evidente y manifiesto, esto no significa, sin embargo, que el contacto no hubiera existido ni que los músicos de los ochenta hubieran crecido musicalmente sin referencias contra las cuales reaccionar. Más que la actitud específica del rechazo, lo importante es señalar que existió un contacto entre músicos de los ochenta y sesenta y que los conflictos generados, tal como fueron descritos, ayudaron a definir con mayor fuerza una identidad generacional a partir de la afirmación de subjetividades grupales que se conformaban a partir de identificaciones con grupos determinados y de acuerdo con opciones estéticas, tal como señala Michel Maffesoli, para su estudio sobre las tribus urbanas: en este caso los grupos de estética punk (de los ochenta) se definían por oposición a los grupos de estética hippie (de los sesenta).

Sin embargo, este presunto rechazo de los jóvenes de los ochenta no responde solamente al “mandato” punk de combatir toda forma del orden establecido, entre las que se cuenta, con énfasis particular, el rock de la generación anterior. Antes bien, el rechazo debe ser visto también a la luz de lo que Raymond Williams denomina “cultura de la tradición selectiva”, es decir, de aquellas formas en que una generación determinada selecciona elementos culturales de la generación anterior de forma de conformar una “estructura de sentimiento” específica del tiempo que le tocó vivir. En esta tradición selectiva, los jóvenes de los ochenta recuperaron elementos determinados de la tradición cultural al tiempo que desestimaron otros de tal forma que los rechazos específicos (no sólo al rock de los sesenta) fueron también definitorios para la conformación de su identidad generacional. Este rechazo se hizo manifiesto y explícito, incluso violento en ocasiones, en la elaboración de un discurso generacional elocuente aunque hubiera habido intercambios específicos, conflictivos o no, entre las culturas de ambas generaciones.

Conclusiones

Para un análisis más completo del proceso de crecimiento y desarrollo del rock de los ochenta, es necesario tener en cuenta otras disputas de sentido que ocurrieron fuera del conflicto generacional. Es necesario también analizar las polémicas que existieron sobre la legitimación del punk-rock frente al ataque de la crítica musical en la segunda década por los críticos y músicos identificados con la izquierda cultural. Es necesario releer estos debates para comprender otras formas que adoptaron los músicos y críticos de los ochenta para seguir elaborando conceptos y discursos que lograran legitimarse frente a los nuevos públicos ya que, en definitiva, será el punk-

rock de los ochenta el punto de partida e inspiración para muchas de las bandas de los noventa y dos mil que han logrado masividad.

A partir del análisis de todos estos debates, será posible identificar, para el punk-rock, un público determinado que comenzará a adquirir autonomía en términos generacionales, ideológicos y de producción. De esta forma, es necesario también analizar estas fracturas y disputas como parte de una fragmentación de públicos que fue característica de todos los ámbitos culturales en la medida en que se diversificaron y especificaron los consumos, tanto como consecuencia de un alejamiento progresivo de un “frente común” de resistencia a la dictadura como del desarrollo que comenzaron a tener las tecnologías audiovisuales y su capacidad para individualizar todas las formas de consumo.

Por último, es posible analizar, en el contexto regional, hasta dónde la nueva cultura juvenil se presentó como un rechazo a una cultura dominante en sus ámbitos respectivos y hasta dónde se trató de un reordenamiento de los elementos de tradiciones culturales existentes, en este sentido presentándose, al mismo tiempo, como continuidad y ruptura. La búsqueda de voces y testimonios múltiples y contradictorios puede alimentar y complejizar aún más la evidencia de las múltiples fracturas que existieron en esta fermental década, que no se limitó ni a la cultura juvenil ni al conflicto generacional pero que incluye, en todos los casos, relecturas muy diversas de las tradición cultural.

Referencias

- AA.VV. *Amasijo habitual*. Montevideo: Del somorgujo, 1988
- AGUIAR, Sebastián y Diego SEMPOL. “Ser joven no es delito” Transición democrática, razzias y gerontocracia”. Montevideo, mimeo, 2014.
- BALTAR, Guillermo. “La celebración del cadáver. La generación de los 80: ¿dónde estabas tú?” en *45RPM* n.7, Montevideo, 2007. Disponible en <http://www.45rpm.com.uy/200711/08.htm>. [Accedido el 29 de agosto de 2012].
- . “Los órganos están bien: recital de Los Estómagos” en *La Semana* n.295, suplemento del diario *El Día*, 20 de octubre de 1984, p.7.
- BUTAZZONI, Fernando. “Una visión cultural del Uruguay de los ochenta” en Zemelman, Hugo (coord.) *Cultura y política en América Latina*. México: Siglo XXI, 1990.
- CAPAGORRY, Juan y Elbio RODRÍGUEZ BARILARI. *Aquí se canta. Canto popular Uruguay 1977-80*. Montevideo: Arca, 1980
- CARBONE, Alfonso y Raúl FORLÁN LAMARQUE. *Fuera de control*. Montevideo: Forum Gráfica Editora, 1987.
- CASANOVA, Guillermo. *Mamá era punk*. Montevideo, CEMA. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=1822azA0cXg>. [Accedido el 29 de agosto de 2012].
- DA SILVEIRA, Carlos. “En la tele” en *Jaque* n.16, Montevideo, 23 de marzo de 1984, p.19.
- . “Empujando la puerta” en *Jaque* n.45, Montevideo, 19 de octubre de 1984, p.21.
- DE CERTEAU, Michel. “The practice of Everyday Life” en Storey, John (ed.) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Essex: Pearson - Prentice Hall, 1994.
- FRANK, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: Chicago University Press, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa, 1998.
- LOURENÇO, Verónica y Wanda MASI PIETROROIA. “Un poco de historia” en *Guía del rock nacional*. 2007. Disponible en <http://guiadelrocknacional.blogspot.com> [Accedido en mayo de 2014].
- GUINOVART, Raquel. *La amnistía en Jaque, la construcción del discurso*

- de la transición democrática*. Ponencia presentada en XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación. Montevideo, mayo de 2012.. Disponible en http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt14_guinovart_raquel_1.pdf. [Accedido el 20 de agosto de 2012].
- LÓPEZ, Vanina Soledad. “Reflexión sobre la aplicabilidad de los conceptos ‘subcultura’ y ‘contracultura’ elaborados por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham en el estudio del underground porteño de los años 80”. Ponencia presentada en XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación. Montevideo, mayo de 2012.. Disponible en http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11_lrpez_soledad.pdf. [Accedido el 20 de agosto de 2012].
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Madrid: Anagrama, 1993.
- Meridiano Juvenil* (s/f). Disponible en <http://www.meridianojuvenil.com/page/2/>. [Accedido el 15 de agosto de 2012].
- MAFFESSOLI, Michel. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria, 1990.
- NATTERO, Víctor . “Viviendo en Uruguay” en *Rock Uruguayo 80: la página del rock nacional ochentero*. 2002. Disponible en <http://www.freewebs.com/rockuruguayo80/Nattero.htm>. [Accedido el 26 de agosto de 2012].
- PASARISA, Ernesto. “30 años es rabia: Polenta, pionera del hard rock vuelve al escenario” en *La Diaria*. Montevideo, 8 de mayo de 2014.. Disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2014/5/30-anos-es-rabia/> [Accedido en mayo de 2014].
- PELÁEZ, Fernando. *De Las cuevas al Solís, 1960-1975: cronología del rock uruguayo*. Montevideo: Perro Andaluz, 2002.
- PEVERONI, Gabriel. “Rock que me hiciste mal” en *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Peveroni/RockUruguayo.htm>. [Accedido el 12 de agosto de 2012]
- PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- RESTUCCIA, Luis (1981). “Opa y Rada en Montevideo. Emoción, reencuentro y... música” en *Audio Técnica* n.17, Montevideo, 1981. Disponible en *UruRock*. *El rock uruguayo de los 70s*. Disponible en <http://www.ururock.com/notas/opa.html>. [Accedido el 29 de agosto de 2012]

- RODRÍGUEZ, Mauricio. *En la noche: el rock uruguayo postdictadura (1982-1989)*. Montevideo: Fin de Siglo, 2012.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós, 1970.
- SCAMPINI, Leonardo. “Meridiano Juvenil. Tres décadas en el aire” en *El País Cultural*, n.86, 28 de mayo de 2004.. Disponible en http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/04/05/28/cultural_95344.asp [Accedido en mayo de 2014]
- WILLIAMS, Raymond. “The Analysis of Culture” en Reader, John (ed.) *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*. Essex: Pearson - Prentice Hall, 1988.



“Ser joven no es delito”: transición democrática, razzias y gerontocracia

Sebastián Aguiar y Diego Sempol

*Somos una generación ausente,
no estamos en los registros,
ni siquiera en la historia.*

Primera editorial de la revista “G.A.S.”, 1987

Este artículo busca analizar históricamente el contexto político y cultural en el que surgió el movimiento juvenil anti-razzias de finales de los ochenta y describir ese ciclo de protestas. Hasta el momento, las ciencias sociales nacionales se han ocupado copiosamente del proceso autoritario uruguayo y de la crisis previa al golpe de Estado, pero mucho menos del período inmediato al regreso de la democracia. En este marco en particular, el surgimiento del movimiento anti-razzias debería recibir una mayor atención en la literatura sobre movimientos sociales. Es que numérica y políticamente fue relevante pero, sobre todo, ese “cluster de eventos conflictivos interactivos” (Tilly, 2010) adquiere interés por su carácter germinal: presenta claras diferencias respecto a otros modos y espacios más clásicos de participación social, implica alianzas académicas y políticas que aún sobreviven y, en particular, tiene un fuerte componente de novedad, de innovación para la comprensión epocal de lo que advino, de lo que sucede. En este vacío académico, un “mal de archivo” que quizá indique perspectivas adultocéntricas en el espacio académico, valiosos trabajos como, por ejemplo, los de Rafael Bayce (1989), de Raúl Zibechi (1997) y algunos otros aún no han configurado un espacio de atención suficiente al que, en forma modesta, se pretende contribuir con estas páginas.

En el apartado final, a modo de hipótesis conclusivas y en el terreno de los estudios sobre movimientos sociales, se consideran tres discusiones específicas que trascienden la situación que nos ocupa y la proyectan al presente. En primer lugar, se desarrollan algunos componentes de “anticipación” que aparecen en este período y luego serán más frecuentes en los últimos años, por ejemplo, el repertorio táctico (Offe, 1988), la acontecimentalidad (Lazzarato, 2006) y el establecimiento de redes o la importancia del vector cultural (Maffesoli, 2004). En segundo lugar, se comenta el componente “juvenil” del movimiento, el único en la historia reciente que reivindicó el clivaje de relaciones de edad en forma central en su acción colectiva (Aguiar, 2012) en una sociedad que tiende fuertemente, en comparación a los países de la región, a restringir su acceso a recursos económicos y simbólicos (Rossel,

2013). En tercer término, se problematiza la existencia de una “estructura de oportunidad política” (McAdam, McCarthy y Zald 1999) para explicar el surgimiento de esta acción colectiva,¹ el carácter “productivo” (Robben, 1995) de la violencia estatal y simbólica y los procesos de articulación discursiva en el período (Laclau, 2005).

Transición democrática y conservadurismo moral

Luego de la derrota de los militares en el plebiscito de 1980, donde el 58% de la población votó contra la reforma constitucional que proponían, se inició el proceso de transición democrática. La capacidad negociadora de los partidos políticos, como señalan Gerado Caetano y José Rilla (1991) relativizó la presión de la movilización social, electoralizó en forma temprana la transición y formateó la salida a los estrechos márgenes que estableció un pacto entre militares y la mayoría de los dirigentes de los partidos políticos. En las elecciones nacionales de 1984 (con personas y partidos proscritos) triunfó el candidato del Partido Colorado, Julio María Sanguinetti, con el 41% de los votos, bajo la consigna “cambio en paz”.

El nuevo gobierno convocó a un acuerdo cupular con el Partido Nacional y abordó temas como la amnistía para los presos políticos, la restitución o compensación a los funcionarios públicos destituidos y la regularización del aparato estatal. A su vez, entre 1985 y 1989 la subordinación del poder militar a la autoridad civil fue un proceso complejo que interpeló, en algunas ocasiones, la estabilidad del régimen democrático. Las Fuerzas Armadas veían con preocupación el desarrollo de causas judiciales que citaban a los tribunales a militares acusados de violación a los derechos humanos durante la dictadura. El riesgo de desacato promovió, entre los partidos tradicionales, la aprobación de la ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, el 22 de diciembre de 1986.² La ley fue aprobada con parte de los votos del Partido

¹ Según Doug McAdam, John McCarthy y Mayer Zald (1999) la estructura de oportunidad política está conformada por el grado de apertura relativa del sistema político institucionalizado; la estabilidad o inestabilidad de las alineaciones entre elites, que ejercen una gran influencia en el ámbito de lo político; la presencia o ausencia de aliados entre las elites, y la capacidad del Estado y su propensión a la represión. Si estos cuatro elementos se configuran en forma favorable es altamente probable que surja una acción colectiva, mientras que la ausencia de estas variables implica para los autores la existencia de fuertes restricciones para su aparición.

² La ley 15.848 estableció que había caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados entre 1973 hasta el 1º de marzo de 1985. A su vez, el artículo 3º disponía que los jueces elevaran todas las denuncias al Poder Ejecutivo para que éste dictaminara si estaban comprendidos bajo la ley de Caducidad, a efectos de ordenar su archivo si fuera el caso. El artículo 4º encargaba al Poder Ejecutivo la investigación de las denuncias relativas a personas presuntamente detenidas en operaciones militares o policiales y desaparecidas así como de menores presuntamente secuestrados en similares condiciones.

Colorado (PC) y del Partido Nacional (PN), mientras el Frente Amplio (FA) y la Unión Cívica se opusieron al proyecto. La impugnación de la norma a través de la Comisión Nacional Pro Referéndum concluyó en 1989 con la ratificación en las urnas de la ley gracias al triunfo del voto amarillo (55,44%). Asimismo, la continuación a partir de 1985 de las negociaciones políticas —en un clima de libertad política— sobre cómo cerrar la transición, generó una obsesión discursiva sobre la estabilidad democrática, lo que marcó límites para la acción política y militante, y la construcción de la agenda pública.

La “democracia tutelada” —como se la llamó en la época— fue un período de apertura y acción represiva policial (represión de marchas y protestas y, más tarde, de razzias) cuando la precariedad de la democracia alcanzada, la consagración de una “cultura de la impunidad” y el intento de restauración política y cultural a partir de 1985 generaron un clima cultural moralmente conservador, rasgo que fue incluso resistente muchas veces a las innovaciones o cambios que trajeron los exiliados al momento de su repatriación. El temor que vivieron algunos exiliados a desencadenar desencuentros y confusiones, fue observado en la época:

Algún tiempo después observé que algunas personas que en Europa se vestían de cierta manera, hombres que usaban un arito en la oreja, por ejemplo, cambiaban la indumentaria y se sacaban el arito para poder aterrizar tranquilos en Uruguay. Seguramente trataban de evitar asociaciones intranquilizadoras y sospechas sobre sus costumbres en el exilio. La vuelta, para muchos exiliados, fue una situación de examen permanente sobre opiniones políticas y costumbres. [. . .] Muchas personas dejaron, al entrar al país, sus cuestionamientos y reflexiones políticas del exilio, como si fueran aritos vergonzantes que podían ser mal interpretados por los entrañables amigos que los esperaban en su retorno. (Costa Bonilla en *Relaciones*, n.47, abril de 1988:23).

Como señalaba Luis Costa Bonilla en este artículo, esta mirada “moralista, puritana, castigadora, vigilante, que trata de descubrir y aplastar toda heterodoxia social (o política) desde su nacimiento” conceptualizó que “el mal será lo diferente, lo ‘desviado’, lo anticonvencional”.

Este autoritarismo social y cultural está relacionado con el proyecto de fuerte homogeneización del impulso reformista de principios del siglo XX (Filgueira, Garcé, Ramos y Yaffé, 2003), el que terminó cuajando un imaginario social hiperintegrado (Real de Azúa, 1984; Rama, 1989) y tendencias autoritarias a nivel microsociales en una “sociedad de cercanías” (Real de Azúa, 1984) que rigidizaba y promovía la homogenización de los comportamientos antes que el festejo o el respeto de la diversidad social.

A esta tendencia no escapó ni el Frente Amplio ni los movimientos sociales (sindical y estudiantil) que, por ejemplo, llegaron a recibir mal y

minimizar el peso de los planteos y exigencias del feminismo uruguayo; reprodujeron visiones heterosexistas (Ruiz y Paris, 1997) y un sistema de equivalencias para los cuales ser joven era sinónimo de estudiante y “luchador social” (Sempol, 2006). Como señalaban Roberto Echavarren y Eduardo Milán, en una entrevista publicada en *Jaque*,

En este momento existe a nivel general una especie de estancamiento producto de una mala interpretación del fenómeno cultural por parte de la izquierda dominante, que pretende culturalmente un retroceso a su época más gloriosa, que tal vez haya sido durante los años 60 y esa especie de retroceso es absolutamente reaccionaria. [. . .] Uruguay debe de ser uno de los países más reprimidos sexualmente y más reprimidos corporalmente; esta vuelta atrás es justamente, no una vuelta a lo mejor de aquel momento sino que es una vuelta a lo peor, es decir a la instancia más represiva de aquel momento y la búsqueda de la reinstauración de modelos represivos. (Echavarren, *Jaque*, 1 de octubre de 1986:25)

También la Policía de Montevideo y sus prácticas de control social revelaron continuidades con la dictadura ya que, como señala Alejandro Vila (2012), durante el gobierno de Sanguinetti (1985-1989) no hubo grandes reformas internas ni recambio importante entre sus cuadros y ninguno de sus miembros fue juzgado por sus implicancias en la violación de derechos humanos durante el régimen cívico-militar. Por ello, durante el gobierno de Sanguinetti tuvieron lugar varias denuncias en los medios de comunicación sobre maltrato y tortura policial (y muertes a raíz de esta última).³ Ya a fines de los ochenta, la imagen policial en la población montevideana sufría un fuerte deterioro en la opinión pública.

Los márgenes políticos y sociales para aceptar críticas eran muy reducidos ya que, como señala Álvaro Rico (2005), luego de 1985 se instaló una visión complaciente sobre la idea democrática, una visión que argumentaba que su discusión y aún su crítica equivalía a deslegitimarla, tal como se había hecho en los sesenta, lo cual podía conducir a una nueva crisis y a una reinstauración del régimen dictatorial. De esta forma, no existió una oportunidad política para el surgimiento de acciones colectivas que interpelaran las formas institucionalizadas de hacer política e instalaran en el espacio público identidades sociales que trascendieran las político partidarias. La consolidación de una

³ Véase por ejemplo el testimonio de Ricardo Ferri (*Asamblea*, 20 de noviembre de 1985:17), el asesinato de Daniel Romero en Jefatura (*Búsqueda*, 21 de enero de 1988:14) y los casos de tortura de Jorge Barboza (*Brecha*, 20 de abril de 1988:13), de un empleado de una empresa de correo (*Brecha*, 3 de junio de 1988:13) y de Guillermo Cicerchia (*Brecha*, 2 de febrero de 1989:8-9).

agenda centrada en la violación de los derechos humanos por motivos políticos y en el referéndum acapararon todo el debate político de esos años relegando a un plano subordinado aspectos de la democratización relacionados con la sexualidad, la equidad de género, la etnia-raza y los problemas generacionales. “El sexo en el Uruguay de hoy, es más subversivo que los tupamaros, que ahora son nombrables y matean con nosotros” (Uruguay Cortazzo en *Jaque*, 1 de octubre de 1986:27). No existieron políticos del oficialismo ni la oposición que pudieran considerarse potencialmente aliados en estas nuevas agendas democratizadoras y la restauración del funcionamiento partidocrático junto con la creciente pérdida de injerencia política, incluso de los movimientos sociales más institucionalizados (estudiantil y sindical), produjeron la ausencia de una apertura relativa del sistema político. Esto, sumado al clima cultural conservador existente, configuró un escenario con importantes restricciones para el surgimiento de acciones colectivas de nuevo tipo en democracia.

Pese a que el proyecto restauracionista insistía en mirar al pasado y reeditararlo silenciando las profundas transformaciones sociales que habían sucedido, para muchos otros la incipiente fractura social y la necesidad de generar cambios culturales y sociales se hizo evidente. Uno de los espacios sociales que desafió este intento restauracionista durante la transición democrática fue una subcultura juvenil⁴ que surgió en torno a la movida cultural y se definía en oposición a la “cultura oficial”, la política formal y el partidocentrismo. Mientras la mayoría del sistema político ponía el acento en cómo salir de la dictadura, esta subcultura juvenil hacía hincapié en cómo se entraba a esa democracia. Estos “jóvenes dionisiacos” (Bayce, 1989:75) pusieron el énfasis en la vida cotidiana, en la cualidad de la interacción y en la tolerancia (no aceptación) por las personas y los grupos calificados como desviados morales en la época reaccionado contra los verticalismos y el moralismo. La movida tuvo hitos en muestras como Arte en la Lona,⁵ en la movida del rock y en el descubrimiento del video, y desarrolló un discurso transgresor sobre

⁴ Ha sido discutido en la producción académica local si la movida juvenil de los años ochenta es una subcultura o una contracultura. Rafael Bayce (1989) la caracteriza como una subcultura política mientras que Abril Trigo (1997) la definió como una subcultura con ajustes ideológicos de la contracultura del “insilio”, una cierta subversión de la cultura hegemónica uruguaya y una canibalización de la cultura de masas transnacional. El concepto de subcultura suele asociarse a estudios sobre *outsiders*, con un componente peyorativo o disminuyente; por otra parte, puede rescatarse en la actualidad con un sentido pragmático, irónico, dado que, en ciertos casos, explícitamente los actores se posicionan como una subcultura contestataria a la hegemónica.

⁵ Arte en la Lona (14 al 25 de abril de 1988) fue una muestra cultural alternativa realizada en el Palermo Boxing Club donde confluyó una enorme variedad de espectáculos culturales y muestras plásticas. El evento se organizó en oposición a la Muestra Internacional de Teatro buscando generar un espacio más horizontal de participación y fue la primera instancia en la que diferentes grupos y revistas alternativas colaboraron en una actividad conjunta (Zibechi, 1997).

el género y la sexualidad. Publicaciones como *La Oreja Cortada*, G.A.S., *Suicidio Colectivo*, *Kamuflage*, *Kable a Tierra*, *Ratas i Rateros*, *Gay Life*, o *Lady Ventosa*, o documentales como *Mamá era Punk*, difundieron visiones alternativas a las hegemónicas sobre la utopía, la sexualidad, la corporalidad y la juventud. Anunciaban, según Stephen Gregory (2009), el destronamiento de la palabra escrita como el ápice de la cultura uruguaya reemplazándolo por formas y géneros efímeros, aleatorios y provisionales.

Razzias en democracia

La razzia consiste en un operativo en donde se cerca un local, calle, cuadra, manzana o barrio, y se traslada en forma forzosa a la gente atrapada esos espacios a comisarías u otras dependencias policiales. Las detenciones pueden, según los períodos históricos, durar algunas horas, 24, 72 horas o más días, período durante el cual, por lo general sin intervención del aparato judicial, se incomunica a la persona, se la investiga e identifica y se le exige en forma brutal un comportamiento de sumisión que implica un proceso de des-ciudadanización, un “estado de excepción” que puede estar acompañado en ocasiones de “apretes” (insultos, humillación, violencia psicológica, maltrato o tortura). Como señala Tiscornia (2008) las razzias se ejercen sobre grupos de poblaciones previamente definidos y los procedimientos incluyen una diversidad de modalidades: desde un equipo operativo que utiliza un transporte colectivo y que vacía un local nocturno bailable, hasta un vehículo policial que realiza seguimiento por un calle y va deteniendo a todas las personas con características que adscriben al grupo perseguido. Nítidamente, buscan imponer disciplina a grupos o poblaciones antes que castigar faltas o delitos, ya que lo que se pretende es imponer una concepción de orden y una moral particular, conceptualizada como pública.

En 1986, asumió como ministro de Interior Antonio Marchesano y con él se produjeron algunos cambios en las dependencias policiales; en particular, el jefe de Policía de Montevideo, el Dr. Darío Corgatelli, fue sustituido en 1987 por Leonel Luna Méndez. Fue en esta nueva etapa que la policía de Montevideo comenzó a aplicar las razzias como estrategia represiva. La práctica policial se amparaba en la vigencia del Decreto N680/980, aprobado durante la dictadura, y se justificó en la necesidad de prevenir el delito y el consumo de drogas, ya que desde 1985 se iba consolidando el mercado nacional en torno al tráfico y venta de marihuana (Garat, 2012:103). Por su parte, los medios de comunicación ligaron en forma persistente a las drogas, la juventud y los delitos,⁶ lo que generó que un importante sector del sistema político y judicial pensara la conveniencia de bajar la edad de imputabilidad de 18 a 16 años, o incluso a 14. A partir de 1987, las detenciones se incrementaron

⁶ Para una crítica de la asociación entre drogas y delito, y un análisis sobre el manejo que se hizo de ella en los medios de comunicación de la época véase Bayce (1990).

significativamente en los centros de reunión juvenil (recitales, bailes y locales de videojuegos)⁷ ya que la policía buscaba sobre todo a varones pertenecientes a las tribus urbanas de la movida cultural. Esta estigmatización de los jóvenes fue reforzada por las autoridades sanitarias de 1987 ya que, como señalaba Paulo Alterwain, director del Departamento de Salud Mental del Ministerio de Salud Pública ante la Comisión Especial de Estudio de la Drogadicción, los *hippies* y los *punks* eran los “grupos de riesgo” (Garat, 2012:108).

Durante esta ola represiva, los denunciantes refieren a “miles de jóvenes detenidos” —no precisan ninguna cifra—, y señalan una brutalidad creciente durante los operativos. Las razzias en Montevideo se producían generalmente al atardecer y la madrugada y, como señalaban Bayce y Sergio Migliorata,⁸ la policía utilizaba mecanismos selectivos bastante específicos, que permitían establecer una serie de probabilidades de victimización ante este dispositivo. La prioridad, afirmaban ambos investigadores, la tenían

los varones entre 15 y 25 años. También es más probable que se produzcan en los lugares de concentración juvenil o sus alrededores: bailes, parques de diversión, locales de máquinas electrónicas y billares-pool. Y es más probable todavía que caigan en ellas varones jóvenes, cuyo aspecto físico, adornos, ropa o actitud difiera de la homogeneidad predominante, Punk, heavy metal (metaleros), neo-hippies y gente de apariencia suburbana en áreas céntricas o barrios residenciales corren más riesgo de caer en estos etno-racismos y clasismos predominantes. (Bayce y Migliorata en *Cuadernos de Marcha*, mayo de 1988:49)

A estos grupos de afectados debe sumarse la población travesti⁹ y, hacia fines del gobierno de Sanguinetti, los clientes de los boliches para homosexuales.¹⁰

⁷ La investigación realizada por el Departamento de Sociología y el Foro Juvenil determinó que la mayoría de los operativos policiales se realizaba al empezar los bailes y, en la madrugada, en las puertas de esos bailes: Club Banco República, Club Banco Comercial, Club Olimpia, Club Nacional y en la zona del Parque Rodo a toda hora (*Alternativa Socialista*, 17 de marzo de 1988:10-11).

⁸ Debido al incremento de razzias durante 1988 surgió un Grupo de investigación sobre este problema en el que participaron el sociólogo Rafael Bayce (Instituto de Ciencias Sociales de la UdeLaR), Sergio Migliorata (Foro Juvenil), integrantes de la revista *Gas Subterráneo* y el Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay (IELSUR). Este equipo de trabajo relevó cientos de denuncias sobre personas que sufrieron razzias y realizó toda una serie de acciones antes las autoridades de la época para eliminar su existencia.

⁹ Si bien el travestismo no era ilegal en Uruguay, sí lo era el comercio sexual en la calle. Además, las quejas de los vecinos eran frecuentes, lo que volvió la intervención policial algo formalmente legal y, al mismo tiempo, legitimada socialmente. El comercio sexual en la calle fue recién reglamentado por la ley 15.71, aprobada el 5 de julio de 2002.

¹⁰ Sobre estos grupos los operativos policiales aplicaban criterios de selectividad que reproducían las percepciones tradicionales sobre la homosexualidad en el universo latino, en las que primaba el sistema de género sobre el orden sexual, y el rol que ocupan las personas en

En un principio, esta violación de la legalidad no despertó mayormente críticas dentro del sistema político y las organizaciones sociales de izquierda más importantes, en la medida en que los mecanismos de regulación social y cultural que operativizaban eran implícitamente compartidos por todos estos sectores. Además, su agenda en ese momento estaba centrada en la violación de los derechos humanos durante la dictadura, el lugar que debían ocupar las Fuerzas Armadas en la nueva democracia y la movilización contra la Ley de Caducidad, liderada por la Comisión Nacional Pro Referéndum.

La reacción social ante esta “amenaza” provino de los propios afectados. A partir de 1988, varios grupos pertenecientes a la movida juvenil, como la revista *Gas Subterráneo*, *La Oreja Cortada*, *Cable a Tierra*, junto con la organización social Foro Juvenil y el Instituto de Ciencias Sociales (y más tarde IELSUR, ASCEEP-FEUU, y el PIT-CNT) comenzaron a reunir información sobre las razzias, a denunciar públicamente su existencia e ilegalidad y se distribuyeron volantes con instructivos sobre qué hacer si se era detenido por la policía. A su vez, durante este período, algunos representantes de este movimiento anti-razzias se reunieron con el ministro Antonio Marchesano y Luna Méndez así como con varios diputados y senadores. El interés que despertaron las denuncias fue escaso¹¹ y la situación, si bien se moderó un poco durante los siguientes meses de 1988 en algunas zonas (el centro de la ciudad y los bailes), el problema siguió existiendo en las zonas más periféricas de la ciudad.¹²

En este clima, Esteban de Armas, vocalista del grupo musical Clandestino, fue procesado con prisión por insultar a los militares y a los legisladores durante el Festival del Parque Rock-dó,¹³ procesamiento que

el encuentro sexual es decodificado desde una matriz genérica misógina y patriarcal (Halperin, 1992). La selectividad policial encerraba de esta forma tanto una condena a performances de género disidentes (“afeminados”) como una política del cuerpo que buscaba, a través de su sanción, disciplinarlo, sacarlo del espacio público y, al marcarlo, reubicarlo preventivamente como abyecto. La acción policial encerraba así una fuerte política de género dicotómica y heterosexista donde la diferencia entre los géneros (en la época se lo asimilaba a los sexos) debía ser clara y precisa también en el terreno de la vestimenta. Toda persona que zigzagueara en esa línea imaginaria (y muchos jóvenes de las tribus urbanas lo hacían) podía ser susceptible de represión y sus derechos y garantías ciudadanas podían quedar suspendidos durante una detención, en la medida en que era peligroso y contrario al “orden” y la estructura sexo-genérica que la policía quería imponer a través de sus ejercicios de dominio cotidianos.

¹¹ En el Parlamento el diputado frenteamplista Carlos Pita pidió al Ministerio del Interior un informe sobre el número de detenidos y demorados en razzias en Montevideo, Canelones y Maldonado entre enero de 1987 y marzo de 1988 (Brecha, 22/4/1988:8)

¹² Gerardo Michelin, integrante de la revista *G.A.S. Subterráneo*, señalaba, en agosto de 1988, cómo luego de campaña de denuncias “bajó un poco este asunto de hacer razzias porque sí, para ver qué pasaba. Sí se sigue dando en muchos casos prepotencia policial, pero bueno hay una gran diferencia entre hablar de llevarte porque no tenés documento o llevarte porque usás una caravana a que un policía te prepotee, no?” (en *Boletín Foro Juvenil*, agosto de 1988:9-10).

¹³ El 15 de mayo de 1988 durante este Festival, el vocalista de Clandestinos, justo

dividió las aguas en el movimiento cultural que giraba en torno al rock y las revistas alternativas. El silencio frente al hecho o la condena explícita a De Armas (por supuesta “falta de creatividad”) entre la mayoría de las organizaciones que formaban parte de ese movimiento anti-razzias, generó duras críticas y desavenencias en el resto de la movida cultural que terminaron por disgregarlo.

El recrudecimiento de los operativos policiales a fines de 1988 provocó la aparición, en abril de 1989, de la Coordinadora Anti-razzias, un nuevo espacio de articulación que buscaba dar respuesta al creciente problema represivo. Los grupos que integraban la Coordinadora eran en su mayoría organizaciones locales (el SURME - Sindicato Único Revolucionarios Muchachos de la Esquina), Termas, Pepes, Mafaldas, Vecemos, Chalaman), la revista *De esquina a esquina*, la Red de Teatro Barrial y nuevas organizaciones como Homosexuales Unidos (HU).¹⁴ La Coordinadora tenía un funcionamiento abierto y horizontal de diálogo y realizaba intervenciones¹⁵ y talleres en los barrios populares (La Teja, el Cerro, Parque Posadas, Atahualpa). El antagonismo con la policía había construido puentes entre grupos sociales que cotidianamente no compartían espacios de socialización o, cuando lo hacían, sucedían en forma conflictiva:

Creo que era una época de mucha lucha, creo que se juntaba... este pensamiento de “estamos todos”, porque sufríamos lo mismo, las razzias las sufría cualquier homosexual que iba caminando, cualquier joven que andaba, a los milicos no les importaba quien fuera o cómo fuera, si no que era sumar gente, entonces creo que eso fue lo que nos juntó. Había punks y heavy metal que siempre se habían odiado. Y después mucha gente... hubo mucha unión, y buena aceptación. (Antonella Fialho, 2010)

La Coordinadora no dialogaba directamente con el sistema político (a diferencia del anterior “movimiento” anti-razzia). Difundió la consigna

antes de entonar uno de sus temas, dijo “milicos putos” y un poco más tarde “el Parlamento está lleno de putos”. Varios matutinos titularon sobre el asunto el martes 17. Por ejemplo, el diario *El País* puso en su tapa “Desborde en el rock: un conjunto calificó de homosexuales a legisladores y militares” (*El País*, 17 de mayo de 1988). El 18 de mayo, el juez penal Dr. Juan Charlone procesó a Esteban de Armas con prisión por el delito de “desacato” (*Ultimas Noticias*, 19 de mayo de 1988:15).

¹⁴ HU (1988-1996) fue una organización integrada por homosexuales, lesbianas y travestis que se volvió un mojón en la historia del movimiento Lésbico Gay Trans Bisexual (LGTB) uruguayo. Por más información sobre esta organización y la historia del movimiento LGTB véase Sempol (2013).

¹⁵ Por ejemplo, la Red de Teatro Barrial realizó en la puerta del liceo 18 un simulacro de razzia (3 de mayo de 1988) que generó fuerte repudio mediático y llevaba a diferentes barrios escenas breves en donde se tematizaba la problemática. También varias organizaciones barriales realizaban fogones “contra el embole” los días de apagón que lograron nuclear una cantidad importante de personas.

“ser joven no es delito”, se centró en fortalecer y trabajar con las redes sociales barriales y realizó manifestaciones en el centro de la ciudad. La primera marcha tuvo lugar el 23 de junio de 1989 por la Avenida 18 de Julio y, pese a la prohibición policial, logró reunir a unas 3 mil personas y difundir las denuncias en varios medios de prensa nacionales. Pero el catalizador del movimiento fue, sin dudas, la muerte de Guillermo Machado, quien había sido detenido el domingo 16 de julio de 1989 en una plaza frente al Hospital Pasteur, donde se encontraba almorzando con su novia. Durante su detención en la 15ª seccional policial, aparentemente Machado se “retobó” (*Brecha*, 28 de julio de 1989) y unas horas más tarde fue ingresado en coma al Hospital Pasteur, donde falleció ocho días más tarde. Su muerte generó un fuerte impacto social y el día de su entierro el PIT-CNT declaró un paro para concentrarse en el cementerio del Norte. También pararon el sindicato de la construcción, los empleados de la Universidad, los trabajadores de la aguja y los gremios estudiantiles. En la noche del 26 de julio de 1989, la Coordinadora Anti-razzias convocó a la “marcha de las antorchas” en la ladera del Cerro de Montevideo, manifestación a la que asistieron, según la prensa, aproximadamente 30 mil personas.

El impacto de la noticia generó que el Frente Amplio y el Partido Nacional se involucraran finalmente en el tema de las razzias y la violencia policial y se interpelara al ministro del Interior. La pérdida de apoyo político de Marchesano dentro de su propio partido,¹⁶ la crítica cerrada de los partidos de oposición, la movilización social en la calle y el hecho de que faltaran sólo cuatro meses para un nuevo acto eleccionario generaron que el ministro debiera presentar renuncia a su cartera. La investigación judicial a la que fue sometido el subcomisario Basilio Duarte (quien estaba al frente de la seccional 15ª cuando se produjeron los episodios que condujeron a la muerte de Machado), terminó procesándolo por “abuso de funciones y privación de libertad”, ya que la autopsia finalmente no pudo confirmar la existencia de malos tratos policiales. El fallo confirmó, de todas formas y en los hechos, la inconstitucionalidad del Decreto que amparaba las razzias.

El nuevo ministro del Interior, Francisco Forteza (Lista 15, Partido Colorado), anunció, a pocos días de asumir, la revisión de las razzias y convocó a una reunión de todos los jefes de policía del país para pensar nuevas alternativas. Finalmente, la Jefatura, a través de un comunicado, anunció la suspensión “en forma experimental” (*Brecha*, 4 de agosto de 1989) de este tipo de operativos. Con el cese de las razzias,¹⁷ la Coordinadora se desmovilizó

¹⁶ La Corriente Batllista Independiente retiró su respaldo político a Marchesano porque repudiaba la acción policial, pero también porque se encontraba en plena disputa pre-eleitoral para definir quién sería el nuevo candidato del Partido Colorado para las elecciones de noviembre de 1989.

¹⁷ El Decreto 690/80 fue derogado por el ministro del Interior José Díaz, durante la

primero y luego se disolvió, en la medida en que su surgimiento fue, antes que nada, defensivo y reactivo ante las formas de persecución policial que se produjeron durante los ochenta.

La sociedad uruguaya ponía así un coto a esta tendencia autoritaria cultural, social y políticamente, y confirmando, una vez más, su carácter “amortiguador” y su capacidad de freno ante una avanzada conservadora que buscaba fundar un nuevo tipo de democracia donde convivieran legalidad y formas de control social policiales. En esta época, las razzias y el Decreto 690/80 fueron interpretados en tiendas de la oposición como una suerte de continuismo del terrorismo de Estado, como un resabio de la dictadura en pleno proceso de transición y no como una nueva forma de ejercicio de la dominación en democracia. De esta forma, esta visión sirvió como aglutinante social para promover su rechazo social y político. La editorial del semanario *Brecha*, en el marco de la muerte de Machado, sintetizaba muy bien cómo la izquierda y buena parte de la sociedad había llegado a involucrarse tarde en la lucha contra el empuje conservador que buscaba, una vez más y entre otras cosas, homogenizar a la población uruguaya:

Fue necesario un muerto, para que usted y nosotros, para que prelados y legisladores, magistrados y editorialistas, jueces y bolicheros nos diéramos por enterados. A ellos les venían dando tupido, sacándolos por los pelos de los bailes, pegándoles en cualquier esquina de la noche, manoseándolos, prepoteándolos, golpeándolos, encerrándolos. Por odio a lo joven, para cortarles alas al futuro, para garantizarse la impunidad de pasado mañana. Quieren acojonarlos, castrarlos, negarles sus diferencias, quitarles esos berretines de raros, peinarlos como a todo el mundo, vestirlos como debe ser —¿no le vuelve a la nariz el olor a podrido del Proceso?—; los quieren resignaditos desde el vamos [. . .]. Esa tierra de nadie que es ser joven hoy en este país está ocupada por un ejército integrado por policías venales y brutales, por ministros que nunca terminan de investigar atropellos, por una opinión pública dominada por valores de conveniencia, pacatería y buenas costumbres, que detesta ser molestada por la crueldad de algunas verdades (*Brecha*, 4 de agosto de 1989: 2).

Pese a que el oficialismo buscó justificar las razzias en la necesidad de preservar la seguridad y evitar el incremento del delito y el consumo de drogas,¹⁸ no hubo consenso social sobre sus beneficios. En Montevideo, la acción colectiva de repudio a este tipo de medidas y las denuncias lograron instalar un debate político y social sobre los límites de la acción policial en democracia. La opinión pública montevideana —a diferencia de lo que administración frenteamplista de Tabaré Vázquez.

¹⁸ La población montevideana comenzó a discutir los problemas de “inseguridad” entre 1985 y 1989 ante el supuesto aumento de delitos, como la rapiña en la ciudad, aumento que las cifras estatales no confirmaban.

sucedió recientemente con los megaoperativos en asentamientos realizados por el Ministro Bonomi— no justificaba el maltrato policial como forma de combatir ningún tipo de delito¹⁹ y tenía una visión negativa sobre esta institución y de su gestión, que las razzias no habían hecho más que deteriorar.

Algunas reflexiones finales

En los últimos años, el concepto de “acontecimiento” adquiere con Maurizio Lazzarato (2006) y Alain Badiou (1999) un gran potencial para el estudio de los movimientos sociales. Sin duda, la lucha contra las razzias de finales de los ochenta presenta elementos múltiples “indiscernibles, indecibles, innombrables y genéricos” (Badiou, 1999). En el momento era comprensible la dificultad de analizar y evaluar la deriva del presente, de pensar en forma anticipada las implicancias de los sucesos detonadores de activación, en tanto de radical novedad y la imposibilidad de aprehensión según el idioma anterior o existente en simultáneo. Luego del acontecimiento, es necesario volverlo historia, pensarlo, restituirle su potencial emancipatorio, incorporarlo al análisis, los registros y la historia y volviéndolo, de esa forma, parte de los hilos que configuran el presente. A modo de cierre, se esbozan tres líneas de reflexión que proyectan esta situación a la actualidad.

En primer lugar, durante su breve existencia, este movimiento visibilizó formas de hacer política no tan institucionalizadas, nuevas estrategias de protesta y un rechazo a la cultura partidocéntrica uruguaya. Y si bien la discusión sobre viejos y nuevos movimientos sociales ya es *demodé* en la literatura académica, el movimiento y la Coordinadora Anti-razzias²⁰ presentan rasgos típicos de los “nuevos movimientos sociales”: bajo nivel de institucionalización, formas horizontales y en red de organización, fuerte componente cultural y reclamos en clave de identidad social referidos a la vida cotidiana, la democracia y la legalidad (y no reclamos redistributivos); rasgos que ampliaron el repertorio de protesta a nivel local y que fueron retomados por otros movimientos sociales a partir de los años noventa. La realización de marchas con un componente performático, como la marcha de las antorchas — que pretendía formar la frase “no más razzias” con las luces donde la enorme convocatoria, tras la muerte de Machado, superó las previsiones y transformó la propuesta en un gigantesco desfile lumínico—, anticipan con claridad el arsenal táctico que, dos décadas más tarde, utilizarán los movimientos sociales juveniles en sus reivindicaciones (así, por ejemplo, las coloridas marchas de

¹⁹ El estudio realizado por Equipos Consultores Asociados en 1989 señalaba que un 78% de los montevideanos consideraba que no existían delitos que justificaran que el detenido fuera sometido a apremios físicos, frente a un 14% que, en diversos grados, afirmaba que sí.

²⁰ Como se señaló antes, pueden distinguirse dos momentos en la movilización: uno primero, caracterizado por una conexión, una red conformada por actores académicos, juventudes políticas, organizaciones sociales y culturas juveniles, y uno segundo, la Coordinadora, con mayores grados de espontaneísmo, organizaciones y agrupaciones de base local sin voluntad de diálogo con el sistema político.

las ocupaciones universitarias del año 2000 o los conciertos en el Molino de Pérez de las organizaciones cannábicas desde 2007).

En un sentido similar, la asociación de las movilizaciones con actividades culturales como obras de teatro y conciertos de rock, los “circos”, las lecturas de poesía, la apelación al graffiti (Roland, 1990) hasta el campamento-festival de tres días realizado en las afueras a la ciudad de Libertad (“La otra historia”), una de las movilizaciones finales de la Coordinadora, configuran con propiedad el *cluster* de eventos que construyeron este movimiento en 1989. En todo el período se anticipan formas de rebeldía similares muy anteriores a la generalización de las “tribus urbanas” (Maffesoli, 2004; Filardo, 2002) y que ya contienen en germen las principales discusiones a las que invita este fenómeno: repliegues comunitarios, estetización, desencanto respecto del “sistema”, componentes culturales, implicación total de la persona, planteo de “heterotopías” (Foucault, 1999).

Otro aspecto notorio del análisis del movimiento social contra las razzias es que, como se anticipaba, se auto y heteroidentificaba²¹ (Melucci, 1989) como juvenil. Como se desprende ya del eslogan de una de las actividades fundacionales (“ser joven no es delito”), la interpretación de los actores del período coincide en la construcción de un sujeto político joven soportando la demanda, en nombre o en representación de la juventud. Este es el único movimiento social en la historia reciente que realizó sus reclamos exclusivamente en base al clivaje generacional (sin ligarlo a otros reclamos que lo trascendieran), característica que puede obedecer al carácter productivo que tuvo la violencia estatal (en la medida que promueve fronteras sociales y estimula procesos de subjetivación en un sentido determinado) a nivel identificadorio en los individuos y a la existencia de una subcultura juvenil fuerte y ajena a la cultura política de la restauración democrática.

Por último, el surgimiento de un movimiento social contra las razzias en los ochenta puede ser analizado como un caso interpelante de la perspectiva de proceso político y de la visión que tradicionalmente considera a la persecución estatal como un inhibidor de la acción colectiva. En esta investigación se confirma que, en ciertos casos, la existencia de formas de persecución estatal (“amenaza”) puede estimular directamente el surgimiento de movimientos sociales independientemente de la existencia o no de una EOP (Estructura de Oportunidad Política) para su surgimiento. Estas formas de violencia estatal, un “estado de excepción” policial sobre ciertos jóvenes, junto con las libertades conquistadas con la transición democrática y la existencia de subculturas juveniles, fueron aspectos configuracionales clave para comprender el surgimiento de la acción colectiva en un momento en donde no existía un contexto favorable para su aparición.

²¹ La construcción de un código identificadorio en un movimiento social es dialógico, e implica la autopercepción y la percepción que tienen los otros por fuera del “nosotros” sobre el mismo.

Referencias

- AGUIAR, Sebastián. “Movimientos sociales juveniles en Uruguay” en *RECSO*, vol.3, n.1, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 2012, pp 38-66.
- ALPINI, Alfredo. “Una generación sin dioses”. Disponible en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm> [Accedido el 18 de marzo de 2013]
- BADIOU, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999. “Movimiento social y representación política” en *Acontecimiento*, n.19-20, 2000. Disponible en www.grupoacontecimiento.com.ar. [Accedido en abril de 2014].
- BAYCE, Rafael. *Drogas, prensa escrita y opinión pública*. Montevideo: F.C.U., 1990.
- . *Cultura política uruguaya desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: F.C.U., 1989.
- CAETANO, Gerardo y José RILLA. *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: CLAEH - Banda Oriental, 1987.
- CHOUHY, Gabriel, Sebastián AGUIAR y Laura NOBOA. “Marcas de edad y clase en la inseguridad ciudadana” en *Revista de Ciencias Sociales*, vol.25, Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, 2009, pp.46-59.
- DERRIDA, Jaques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- FALERO, Alfredo. *Las batallas por la subjetividad. Construcción de derechos, luchas sociales y dominación simbólica en Uruguay*, Montevideo: CSIC – Fanelcor, 2008.
- FILARDO, Verónica y Sebastián AGUIAR. “Cartografías, generaciones y acontecimiento. A propósito del movimiento social juvenil” en Riella, Alberto (org.) *El Uruguay desde la Sociología*. v.11. Montevideo: Departamento de Sociología, Montevideo, 2013.
- FILARDO, Verónica et alter. *Tribus urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Montevideo, Trilce: 2002.
- FILGUEIRA, Carlos (comp.). *Movimientos sociales en el Uruguay de hoy*. Montevideo: CIESU - Banda Oriental, 1985.
- FILGUEIRA, Fernando, Adolfo GARCÉ, Conrado RAMOS y Jaime YAFFÉ. “Los dos ciclos del Estado uruguayo en el Siglo XX” en *El*

- Uruguay del Siglo XX Tomo 2. La Política.* Montevideo, ICP - Banda Oriental, 2003.
- FILGUEIRA, Fernando, Federico RODRÍGUEZ, Claudia RAFANIELLO, Sergio LIJTENSTEIN y Pablo ALEGRE. “Estructura de riesgo y arquitectura de protección social en el Uruguay: crónica de un divorcio anunciado” en *Prisma* vol.21. Dilemas sociales y alternativas distributivas en Uruguay. Montevideo: IPES - Universidad Católica, 2005.
- FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes” en *Obras Esenciales*, vol.3. Barcelona: Paidós, 1999.
- GARAT, Guillermo. *Marihuana y otras yerbas. Prohibición, regulación y uso de drogas en Uruguay.* Montevideo: Random House Mondadori, 2012.
- GREGORY, Stephen. *Intellectuals and Left Politics in Uruguay 1958-2006.* Sussex: Academic Press Brighton Portland, 2009.
- HALL, Stuart y Paul DU GAY (comps.) *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- HALPERIN, David. *How to do the history of Homosexuality.* Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- LACLAU, Ernesto y Chantal MOUFFE. *Hegemonía y estrategia socialista.* Buenos Aires: FCE, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.
- McADAM, Dough, John McCARTHY y Mayer ZALD. *Movimientos sociales: perspectivas comparadas. Oportunidades políticas, estructura de movilización y marcos interpretativos culturales.* Madrid: Istmo, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas.* Mexico: Siglo XXI.
- MANNHEIM, Karl. “El problema de las generaciones” en *REIS* n.62, abril-junio, 1993, pp. 193-242.
- MELUCCI, Alberto. *Nomads of the present. Social Movements and individual needs in contemporary sociology.* London: Hutchinson, 1989.
- . *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia.* México: El colegio de México, 1999.
- MIERES, Pablo e Ignacio ZUASNÁBAR. *La participación política de los jóvenes uruguayos.* Montevideo: Fundación Konrad Adenauer - Universidad Católica del Uruguay, 2012.

- OFFE, Claus. *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*, Madrid: Sistema, 1988.
- RAMA, Germán. *La democracia en el Uruguay: una perspectiva de interpretación*. Montevideo: Arca, 1989.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Banda Oriental, 1984.
- RICO, Álvaro. *Cómo nos domina la clase dominante*. Montevideo: Trilce, 2005.
- ROLAND, Eduardo. *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1990.
- RUIZ, Esther y Juana PARIS (1997). “Ser militante en los sesenta” en BARRÁN, José Pedro, Gerardo CAETANO y Teresa PORZECANSKI. *Historias de la Vida Privada del Uruguay. Individuos y soledades (1920-1990)*, vol. 3. Montevideo: Taurus, 1997.
- SEMPOL, Diego. *De los baños a la calle. Historia del movimiento Lésbico Gay Trans uruguayo (1983-2013)*. Montevideo: Sudamericana, 2013.
- . “De Líber Arce a liberarse. El movimiento estudiantil uruguayo y las conmemoraciones del 14 de agosto (1968-2001) en Jelin, Elizabeth y Diego Sempol, D. (comps.) *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires - Madrid, Siglo XXI, 2006.
- SNOW, David, Sara SOULE y Hanspeter KRIEISI (eds.). *The Blackwell companion to social movements*. Oxford: Oxford Press, 2004.
- S.U.R.M.E. (Sindicato Único Revolucionario Muchachos de la Esquina). Disponible en <http://elsurme.blogspot.com/> [Accedido el 18 de marzo de 2013].
- TILLY, Charles. *Social Movements, 1768-2004*. Boulder, Paradigm Publishers, 2004.
- TISCORNIA, Sofía. *Activismo de los derechos humanos y burocracias estatales. El caso Walter Bulacio*. Buenos Aires: Del Puerto - CES, 2008.
- TOURAINÉ, Alain, Alberto MELUCCI et al. *Teoría de los movimientos sociales*. Cuadernos de Ciencias Sociales n.17. Costa Rica: FLACSO, 1998.
- TRIGO, Abril. “Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria” en BERGERO, Adriana y Fernando REATI (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay (1970-1990)*. Buenos Aires: Viterbo, 1997.

- VERDESIO, Gustavo, Gabriel PEVERONI y Eduardo ROLAND. “La movida de los 80: la ruptura cultural en Uruguay (I y II)”, en *Henciclopedia*. Disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Verdesio/Movida80.htm> [Accedido el 18 de marzo de 2013].
- VILA, Alejandro (2012). “La matriz policial uruguaya: 40 años de gestación” en Paternain, Rafael y Álvaro Rico (coords.) *Uruguay: Inseguridad, delito y Estado*. Montevideo, Trilce y CSIC.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1999). *Movimientos antisistémicos*. Madrid: Akal, 2012.
- ZIBECCHI, Raúl. *La revuelta juvenil de los noventa. Las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Montevideo: Nordan, 1997.

Prensa consultada

- Alternativa Socialista*. Montevideo, 17 de marzo de 1988
- Boletín Foro Juvenil*. Montevideo, agosto de 1988
- Brecha*. Montevideo, 28 de julio de 1989
- Brecha*. Montevideo, 4 de agosto de 1989
- Cuadernos de Marcha*, tercera época, año III, n.31. Montevideo, mayo de 1988
- El País*, Montevideo. 17 de mayo de 1988
- Jaque*, 1 de octubre de 1986.
- Relaciones* n.47, Montevideo, abril de 1988
- Ultimas Noticias*. Montevideo, 19 de mayo de 1988

Entrevista

- Antonella Fialho, 3 de noviembre de 2010



6 de enero de 1987: la separación de hinchadas en el fútbol uruguayo

Julio Osaba

*Que el letrista no se olvide de la hinchada del Basáñez
Esa que los periodistas titulan parcialidad*
Raúl Castro-Jaime Roos

Concurrir en la actualidad a un partido clásico entre Nacional y Peñarol implica para el espectador un considerable esfuerzo comprensivo de las normas que reglamentan la concurrencia. Esta normativa, justificada en la búsqueda de prevenir la violencia entre los espectadores, no sólo reorganiza el espacio dentro del estadio asignando lugares específicos a los simpatizantes de cada club —reorganización que se conoce con el término de “separación de hinchadas”— sino que también regula tanto las rutas de llegada y puertas de acceso de los espectadores como la apariencia y conducta personal, además de los efectos que se pueden entrar o no al recinto del estadio. Sin embargo, cómo recuerda el periodista Andrés Reyes en un pasado cercano, ir al estadio a ver un clásico era una experiencia bastante distinta a la actual:

Hubo un tiempo, no tan lejano, en que los clásicos eran vividos como una verdadera fiesta. Se almorzaba y se arrancaba para el estadio, cosa de sacar la entrada sin problemas (nada de comprarla una semana antes en un Red Pagos). Se picaba un poco de papel, se tiraba alguna serpentina, se saltaba cuando la *Ámsterdam* cantaba “porompompón, porompompón, el que no salta es Peñarol” y se veía cómo la otra mitad de la *Ámsterdam* (generalmente, la mitad más grande) cantaba “hay que saltar, hay que saltar, el que no salta es Nacional”. (*Brecha*, 22 de noviembre de 2013)

Este párrafo puede resultar un tanto críptico o confuso para todo aquel que no tenga recuerdos sobre los encuentros clásicos entre Nacional y Peñarol en la primera mitad de los ochenta. En primera instancia, todo aquel que conozca la trayectoria del periodista estará de acuerdo con que la nostalgia del pasado perdido no forma parte de los lugares de su memoria, como si lo hace un humor ácido cargado de ironía y, por qué no, de absurdo y grotesco. Más allá de la construcción retrospectiva de prácticas cotidianas (el temprano almuerzo para llegar con tiempo al estadio, la autogestión del cotillón para llevar a la cancha, la no

existencia de locales de cobranza), llama la atención un aspecto que hoy parece ininteligible: la convivencia en la misma tribuna de los hinchas de Nacional y Peñarol.

En la primera mitad de los ochenta los hinchas de ambos equipos convivían no sólo en la tribuna Ámsterdam sino en todas las tribunas del Estadio Centenario, aunque en aquélla se comenzó a gestar un fenómeno de reconfiguración de los espectadores, inexistente en décadas anteriores. Por un lado, la reubicación del público: los hinchas de Nacional se instalaban del centro de esa tribuna hacia la Olímpica y los de Peñarol hacia la América. Por otro, se empezó a generar lo que llamo provisoriamente “barras de aliento”, que consistían en grupos de hinchas que, además de lucir los distintivos de su condición (camisetas, banderas, cornetas, etc.), alentaban a su equipo entonando diferentes canciones.

Este estado de cosas, si bien no tiene un inicio muy definido, aunque se dinamiza claramente en la primera mitad de los ochenta, se mantuvo hasta el partido clásico disputado el 6 de enero de 1987 cuando, a raíz de hechos de violencia que venían repitiéndose en la tribuna Ámsterdam, las autoridades ministeriales y del deporte (Ministerio del Interior, Asociación Uruguay de Fútbol y Club Atlético Peñarol) decidieron hacer efectiva lo que hasta hoy se denomina “separación de hinchadas”, esto es, destinar a las hinchadas de Nacional y Peñarol una tribuna específica (el reparto fue entre las llamadas tribunas “populares”: la Ámsterdam y la Colombes respectivamente). Este acto pautó, visto en retrospectiva, el inicio de una reorganización espacial del público concurrente a los partidos clásicos, un proceso que se mantiene hasta hoy y que está jalonado, entre otros hechos, por la eliminación de los taludes (el sector más barato del estadio) ya que los bancos de hormigón eran destrozados por los espectadores y sus restos utilizados como proyectiles; la separación de las hinchadas en la tribuna Olímpica mediante vallados y cordones policiales (también motivado por hechos de violencia) que tiene un último mojón en la asignación de esa tribuna (antes catalogada como “la tribuna de la familia”) exclusivamente para el equipo local. Cómo se expresa más arriba, esta reordenación espacial ha excedido el estadio mismo alcanzando la ciudad circundante donde se reglamentan las vías y formas de acceso.

Este trabajo, de carácter exploratorio, aborda este acto material y simbólico de separación a través de la valoración de la prensa escrita deportiva de la época, en primera instancia a partir del lenguaje utilizado por los periodistas en la descripción y valoración de los hechos de violencia y sus actores. Por otro lado, se contextualizan estas valoraciones en la emergencia social de los ochenta y la recién reinaugurada democracia.

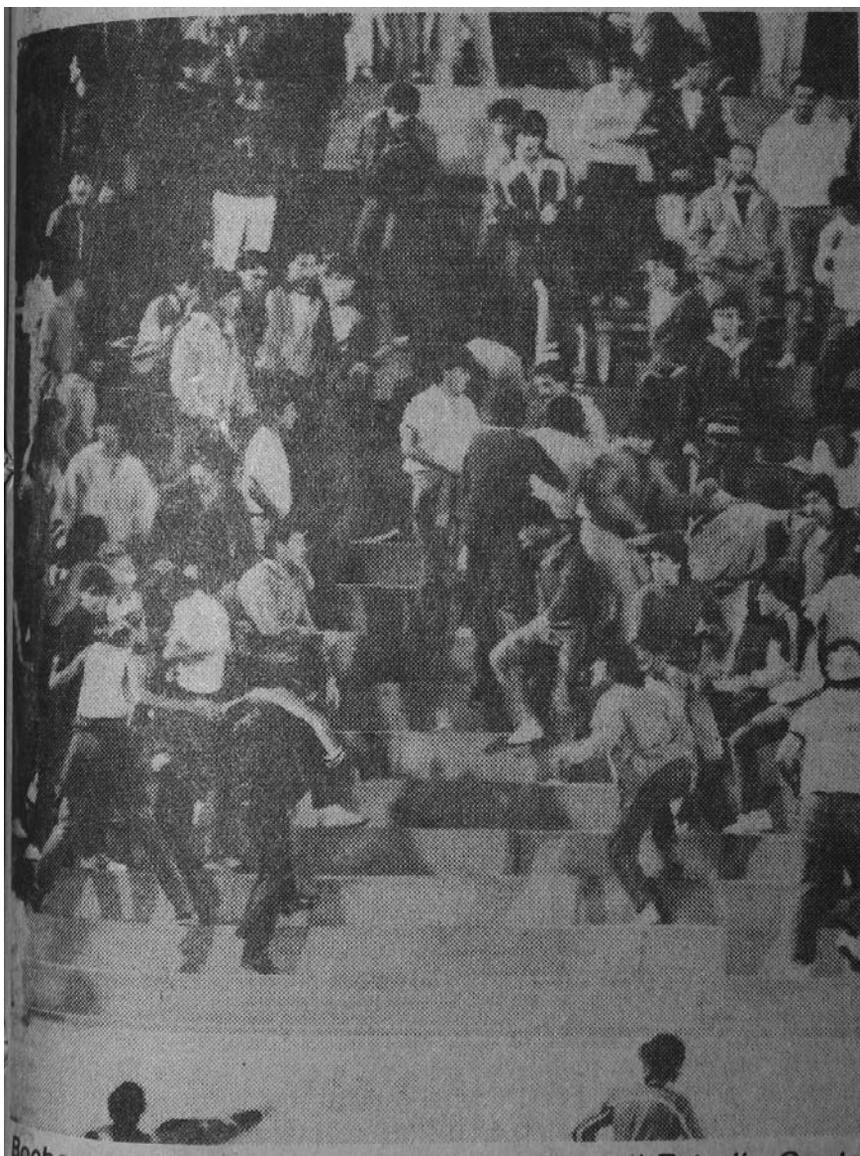


Foto publicada en *El País*, 18 de diciembre de 1986 (tapa),
sin datos de autor.

Un par de clásicos de los ochenta

El clásico jugado la noche del 6 de enero de 1987, cuando se disputó el título del Campeonato Uruguayo de 1986, estuvo pautado por diferentes conflictos para llegar a su realización y sólo dos días antes se llegó a un acuerdo entre los dirigentes de ambos clubes. La prensa deportiva dio amplia cobertura a estas

desprolijidades organizativas pero, ya el lunes 5 y el martes 6, se abocó de lleno a la información deportiva propiamente dicha (probables alineaciones de los equipos, notas con jugadores y dirigentes, pronósticos etc.). Sin embargo, en la difusión de los detalles del partido, apareció una novedad con respecto a los clásicos precedentes: la separación de hinchadas.¹ Esta novedad era abordada por la prensa escrita, en las ediciones del 6 de enero de diferentes maneras: *El País* titulaba: “Separación de parcialidades para prevenir desordenes” (15); *La Mañana*: “Procuran separar a las “hinchadas” (tapa); “para evitar lo que abochorna” (24); *Mundo Color*: “Habrá separación de hinchadas esta noche” (28-29); *La Hora*: “Las parcialidades estarán divididas” (9); *El Día*: “Dispusieron separación de hinchadas” (tapa); “Ámsterdam tricolor, Colombres aurinegra” (18).

Todas las secciones deportivas dan cuenta de una novedad fundamentada en los reiterados incidentes violentos entre hinchas en la tribuna Ámsterdam. Estos incidentes habían llegado a un punto de alta exposición pública en el clásico jugado hacía menos de veinte días, el 17 de diciembre de 1986. *Mundo Color* lo narraba de la siguiente manera:

Nuevamente las dos hinchadas protagonizaron hechos lamentables durante el espectáculo, tal como ha venido aconteciendo de un tiempo a esta parte, sin solución de continuidad. Pasada la media hora de juego del primer tiempo, poco después de la apertura del tanteador a cargo de Nacional, la hinchada de Peñarol cruzó la Ámsterdam para arrebatarle a la parcialidad tricolor una de sus banderas. Un hecho similar había ocurrido el clásico anterior, que culminó con la quema de la bandera alba, a manos de los fanáticos aurinegros. Anoche, si bien lograron quitarle el emblema, la quema no llegó a consumarse porque la parcialidad alba se vino encima de su tradicional rival y allí comenzaron las escaramuzas, que tuvieron su punto culminante cuando el joven Codevila Vieira cayó al foso del Talud, debiendo ser socorrido por equipos de sanidad y trasladado en ambulancia hasta el “Clínicas”. (18 de diciembre de 1986:6)

En el análisis del discurso periodístico, llama la atención la novedad, lo inédito de la medida tanto para las autoridades en su implantación como en la prensa en su difusión. Se consignó la información el día mismo del partido (6 de enero de 1987) cuando era una medida que se había hecho pública el 20 de diciembre en el diario *Mundo Color*. Es claro que, más allá del acto de separación, no se sabía bien cómo implementarlo por parte de las autoridades

¹ Si bien no se trata de la primera vez que se tomaba tal medida, cómo veremos más adelante, fue la primera vez que se procedió a separar a las hinchadas de Nacional y Peñarol. Para el partido Sud América-Rentistas de la divisional B del 29 de noviembre de 1986, se habían asignado tribunas diferenciales para sus hinchadas.

(por ejemplo, lugares diferenciales para venta de entradas, controles de acceso, etc.) y esa indefinición fue la misma que transmitía la prensa, que se limitaba a expresar la asignación diferencial de tribunas según parcialidades (en este caso y por sorteo, la Ámsterdam para los hinchas de Nacional y la Colombes para los de Peñarol) sin muchas más explicaciones. Incluso en algunos medios de prensa se da el titular pero sin desarrollo alguno en el cuerpo de la nota y, cuando existe, es mínimo. También hay un pedido de las autoridades del fútbol para que los espectadores que concurren a la tribuna Olímpica se ubiquen del centro de la misma hacia la Ámsterdam o hacia la Colombes según sea su simpatía clubista, pero este pedido es sólo consignado por el diario *El Día*.

Como otro punto en este proceso de separación, resalta la descripción de las prácticas corporales en las escaramuzas de partidos previos (las corridas, el enfrentamiento) y simbólicas (el robo de banderas) en la tribuna, así como la ubicación y movilidad de los hinchas en ese espacio específico. A modo provisorio, se puede decir que la primera mitad de los ochenta marca el nacimiento de grupos de espectadores de un nuevo tipo que se asemeja al fenómeno argentino de las barras bravas, esto es, grupos de hinchas que entonan canciones para alentar a su equipo y para los cuales la práctica corporal de la violencia es central en tanto rasgo identitario (Alabarces et al., 2012; Salerno, 2006; Mendiando, 2003). Básicamente la justificación de la separación de hinchadas tiene un sustento en el control de tales prácticas.

Esos “difícilmente adjetivables sujetos”

Los significantes “hincha” e “hinchada” pueden llevar a equívocos si las palabras son utilizadas en forma totalizadora y ahistórica. Una definición tal como “personas que adhieren a un determinado equipo de fútbol” resulta una entelequia generalizadora. Por eso cabe preguntarse cómo catalogaba la prensa periódica a mediados de la década a las personas que concurrían a la cancha (Conde, 2006) en el entendido de que el lenguaje “es una fuerza activa en la sociedad, un medio que tienen individuos y grupos para controlar a los demás o para resistir tal control, un medio para modificar la sociedad o para impedir el cambio, un medio para afirmar o suprimir identidades culturales” (Burke, 1996:38). En este sentido, la pregunta básica es cómo la prensa, a través del lenguaje y sus significados, construye un nosotros que se expresa en un orden civilizado y moderno, representado por el hincha tradicional y sus valores, los cuales se abordan en los sub-apartados que siguen.

Hinchas verdaderos

En primera instancia, los habitantes de la crecientemente problemática tribuna Ámsterdam son designados en la prensa de la década indistintamente: barras, barras de aliento, barras bravas (por lo general esta expresión va

entrecomillada), hinchas, hinchadas, fanáticos, parcialidades, etc. Las variables de la expresión “barras” se utilizan para designar a aquellas personas que participan tanto en la entonación de canciones como en el combate físico. Pero al catalogarlas también de “hinchas” o “hinchadas” surge la confusión en cuanto a las personas que, en esa tribuna o en otras, no participan de tales prácticas y que son “hinchas” por definición. Como se afirma más arriba, en este preciso momento es posible registrar la emergencia de un “hincha” de nuevo tipo, diferenciado del tradicional habitante de la tribuna, caracterizado como aquel que tiene una “verdadera adhesión a los colores” (*Mundo Color*, 18 de diciembre de 1986:6), por lo tanto aquellos hinchas que cantan y se expresan en el combate físico no son verdaderos “hinchas”.

Aquí aparece el artilugio discursivo del nosotros-los otros. Veamos cómo caracteriza la prensa deportiva, en obvia conexión con el lenguaje típico de la sección policial, a aquellos que no son hinchas verdaderos: “anormales”, “cobardes”, [con] “bajos instintos”, “agresivos”, “belicosos”, “malón de cobardes”, “inadaptados de siempre”, “los que se dicen hinchas”, etc.; y sus actos: “duelos de coros con cantos impublicables y agresiones verbales tontas y absurdas”, “desborde colectivo”, “incidentes”, “desordenes”, “bochorno”, “episodio negro”, “desmanes”, “reyerta”, “deplorable violencia”, etc. O sea, se trata de individuos violentos, de dudosa condición moral, aquejados por alguna patología, enfermos y no adaptados a un orden civilizado que cantan, gritan, gesticulan y se expresan físicamente.² La página editorial de *El Día* expone en profundidad de estos tópicos:

No puede haber contemplaciones de ninguna especie para quienes pretenden obligar a decenas de miles de personas a soportar la triste exhibición de su patológica brutalidad. La urbanidad y el respeto por los demás son más que buenos modales: son las bases mismas de la convivencia civilizada (21 de diciembre de 1986:8)

Resulta interesante comprobar que esta reflexión es realizada desde la página editorial del periódico, con todo lo que ello significa. Esto podría ser un indicador de la importancia asignada a la temática que en este caso desborda la sección deportiva.

Hinchas imitadores

Contrario sensu se comprenden las características de este orden civilizado, aunque algunas otras son referidas expresamente y a la vez funcionan como marco explicativo y de reafirmación identitaria nacionalista, por ejemplo:

² José Pedro Barrán (2008) nos recuerda que una de las dimensiones del disciplinamiento civilizado tenía que ver con el empaque corporal (gestualidad, tono de voz, etc.) a diferencia del libre juego corporal de la cultura bárbara.

“Continúa la imitación del pésimo modelo argentino” (*El Día*, 19 de diciembre de 1986: 26) siendo necesario “aventar burdas imitaciones de incultura que lamentablemente han ido cobrando cada vez mayor arraigo en un pequeño sector de las parcialidades” (*El Día*, 20 de diciembre de 1986:26), aspectos compartidos en varios medios de prensa. La tradicional retórica anti argentina resulta un nuevo elemento teórico-metodológico para comprender el contexto de surgimiento de estos nuevos grupos de hinchas en tanto operan como tópicos nacionalistas. Por lo tanto, es necesario un reposicionamiento con respecto a otros fenómenos socioculturales que se están desarrollando en el ámbito rioplatense a partir de flujos, reflujos y apropiaciones culturales materiales y simbólicas.

Descarto, en primera instancia, el gesto imitativo en sí, que en el discurso periodístico opera reforzando la “animalidad” de ese otro incivilizado y me ubico en el plano de los intercambios culturales que, en el caso del fútbol, se remontan a principios del siglo XX: partidos entre equipos y selecciones, movilidad de jugadores y aficionados,³ el papel de la prensa deportiva, en especial de la revista *El Gráfico*,⁴ y también de la radio y la televisión⁵ ambientan un espacio cultural común desconocedor de límites nacionales. Con respecto a las barras, en una investigación para el caso argentino, Mariana Conde (2006) ubica la aparición en la prensa periódica del significante “barra brava” justamente en los ochenta precisando que: “Este epíteto, que reviste un cariz absolutamente negativo, va a ser popularizado por los periodistas deportivos para dar cuenta de aquellos asistentes a las canchas que producen algún acto violento” (31). Es posible afirmar, dado el consenso en su utilización, que la prensa uruguaya adopta rápidamente el calificativo y lo utiliza en un doble sentido, por un lado descriptivo (de las acciones de los “barras”) y, por otro, como marco explicativo del fenómeno (adopción por imitación). Otra coartada explicativa está dada por la oposición entre mayorías y minorías, en tanto quienes propician hechos violentos configuran un pequeño sector de la sociedad que podría ser fácilmente controlable.

³ Adolescente a mediados de los ochenta, recuerdo el asombro generalizado por la presencia de la barra brava de Boca Juniors en el Estadio Centenario en partidos por la Copa Libertadores en 1986.

⁴ La revista periódica fundada en 1919 se convirtió rápidamente en el sentido común de la forma de abordaje periodístico con respecto al fútbol. Quiero plantear, a modo de hipótesis, que su enorme difusión en el ámbito rioplatense actuó como impedimento para la perduración en el tiempo de emprendimientos similares en el Uruguay permitiendo a la vez que ese espacio discursivo fuera ocupado por la prensa diaria.

⁵ En la primera mitad de los ochenta la provisión de imágenes televisivas sobre fútbol resulta limitada con respecto al panorama actual. Era posible ver un partido semanal de fútbol alemán primero por Canal 12 y luego por Canal 5; un partido semanal del fútbol argentino en Canal 10 que, en la promoción, instaba a ver la “fiesta en las tribunas”; un partido semanal del fútbol uruguayo por Canal 5, y los goles de la fecha del campeonato uruguayo en el Polideportivo de Canal 12.

Hinchas eran los de antes

Por otro lado, se recalca que esas actitudes son contrarias a nuestras costumbres tradicionales: “Simplemente rechazamos lo repetido, lo pésimo, lo que nada hace suponer tenga que ver con nuestras cosas y costumbres” (*Mundo Color*, 18 de diciembre de 1986:29), y se añoran los días no tan lejanos “en que nuestros espectáculos deportivos eran modelo de corrección en el continente” y “el ciudadano sabía que podía concurrir al estadio con su familia sin temores ni prevenciones de especie alguna” (*El Día*, 21 de diciembre de 1986:8). En el contexto de una incipiente democracia queda una interrogante sobre el lugar temporal que se añora: ¿la década anterior?, ¿los sesenta?, ¿antes?

Justamente, el contexto ofrece una clave interpretativa. La re-legitimación del orden democrático posdictadura (Rico, 2005) implica un discurso ucrónico que ubica en el pasado una época dorada⁶ tanto más deseable a partir de su pérdida o puesta en peligro. De esta manera, la emergencia de nuevos grupos de hinchas amenaza la convivencia tradicional en nuestras canchas. Este razonamiento es reforzado por otro artículo, también publicado en la página editorial de *El Día*, motivado por los incidentes ocurridos fuera del Palacio Legislativo el día de la discusión y aprobación de la Ley de Caducidad. En el artículo titulado “El Uruguay que no somos” se adjetiva de “pequeño grupo de inadaptados” y “exaltados”, “que salen en patota” y son expresión de “fascismo” los que concurren esa noche a manifestarse en contra de la aprobación de dicha ley y que presuntamente provocaron disturbios, básicamente militantes de izquierda y de organizaciones sociales. Por otro lado, establece el centro gravitatorio de la convivencia social que aquellos quieren atacar: “en definitiva, los agredidos del domingo último fueron los uruguayos y el sistema republicano que se han dado. Porque el verdadero ataque fue contra la democracia a la que se pretende desconocer mediante la violencia” (23 de diciembre de 1986:4). Así, se utiliza la misma estructura discursiva respecto al barra brava y sus actos, esto es, una minoría situada (por fuera) que ataca y amenaza la tradicional convivencia de la mayoría.⁷ Este fenómeno se enmarca en lo que Rico (2005) llama “transición discursiva” (61) en los ochenta, donde se desarrolla una “lucha por la palabra pública y el sentido político” (61) en la búsqueda de una “re-institucionalización democrática” (62).

Hinchas familiares y buenos vecinos

El discurso de la prensa recalca la concurrencia familiar a las canchas y cómo esa forma tradicional de socialización era puesta en peligro por los hinchas de nuevo tipo. A la vez, el periodismo adoptó una actitud pedagógica

⁶ La historiografía y la ensayística uruguayas han sido muy ricas en metáforas al respecto, “la sociedad hiperintegrada”, “la sociedad amortiguadora”, “el país de cercanías”; por no olvidar expresiones populares como “la Suiza de América”, “el país de las vacas gordas”, o en el caso del fútbol la murguera oración “uruguayos campeones de América y del mundo”.

⁷ Para un análisis de la cobertura televisiva sobre los mismos hechos, ver Antonio Pereira (2012).

ejemplificando como, a pesar de la medida oficial de separación de hinchadas (en el caso de Rentistas y Sud América), los espectadores optaron por la convivencia y la autorregulación a partir de la prolongación de los lazos vecinales. *El Día* publica en su *Revista Deportiva* de los lunes la siguiente crónica sobre este partido definitorio de la divisional B:

Hubo separación de hinchadas pero solo en teoría, ya que en la amplia tribuna Norte del Parque Central, reservada hipotéticamente para la parcialidad de Rentistas había mucha gente de la IASA. Y era una final. Ni un incidente, ni un agresión, ni un acto de vandalismo lo que enaltece a vencedores y vencidos. Pero una anécdota ejemplificó la jornada. Sud América había hecho dos goles en cuatro minutos. Y, cuando el segundo, cerca de la “barra brava” de los rojos un parcial anaranjado grito largamente la conquista. Un fanático de Rentistas se paró y se dirigió amenazadoramente al que se desgañitaba gritando. Pero un compañero del que se irritó se levantó raudamente y lo contuvo... “acá entre vecinos no se pelea nadie” y como el otro seguía belicoso y le afirmaba que era vecino... “sí, pero de la IASA”, éste le retruco “para en el Sin Bombo y es vecino del rival nuestro y nada más, no es un enemigo. Y acá entre vecinos no se pelea nadie”. (1 de diciembre de 1986:9)

La medida de separación de hinchadas como forma de evitar la violencia entre los espectadores, como se desprende del artículo, ya forma parte del repertorio normativo preventivo de las autoridades ilustrado por los diferentes hechos de violencia entre parcialidades no sólo en los clásicos sino también en las divisionales B y C. La contravención de la medida por parte de los espectadores demuestra, entre otras cosas, la ineficacia en su aplicación, que se infiere más voluntarista que razonada. Resulta interesante comprobar que sólo *El Día* publicó sobre esta separación.

En segunda instancia, para vanagloria del cronista, las prácticas vecinales de convivencia se mostraron mucho más eficaces a la hora de controlar algún intento de desborde. Este es el costado aleccionador en tanto horizonte deseable y, por lo mismo, denuncia los valores que se estarían perdiendo en el fútbol. Por otra parte resulta un tanto oscura la adjetivación de “barra brava” a un sector de espectadores de Rentistas, equipo reconocido por su escasísima cantidad de hinchas. Pero además, al sostener que el “fanático” se paró, indicaría que ese barra brava estaba sentado, lo que implica una contradicción con los significados del término expuestos más arriba. Al utilizar los términos como sinónimos, el cronista superpone por lo menos dos instancias temporales de las que son portadoras las palabras para designar cierto tipo de hinchas: por un lado el fanático que, en tanto designación de un particular tipo de hincha existe desde los veinte y, por el otro, el de barra brava contemporáneo.

Al mismo tiempo, aparecen marcos explicativos tomados del lenguaje político tradicional y que funcionan como artilugios comprensivos de

uso común y extendida circulación social. La apelación a los “vencidos y vencedores” así como la reversión, en clave futbolera, de la máxima batllista de “adversarios y no enemigos” ambientan la convivencia vecinal tradicional.

Por otra parte, es ininteligible la medida de separación de hinchadas en un partido Rentistas - Sud América y la no adopción de esa medida para el partido Nacional - Cerro jugado 6 días después cuando, según consigna *La Mañana*,

Cuesta realmente entender como dos grupos, muy poco serenos y más bien agresivos, optan por lugares prácticamente próximos en una misma tribuna de un estadio, sin que nadie tome la más mínima medida para que tal cosa no suceda [. . .] En efecto, la “barra de aliento” de Nacional se colocó en un ángulo de la misma tribuna Colombes y a 15 metros la “barra de aliento de Cerro” (8 de diciembre de 1986:23)

Este aspecto revela nuevamente el voluntarismo de la medida de separación de hinchadas y por otro lado la emergencia de nuevos grupos de hinchas.

Y los hinchas ¿no hablan?

La prensa deportiva ha sido una eficaz constructora de lugares comunes con respecto al fútbol y su entorno. Este discurso, de donde se desprende una carga valorativa más bien conservadora en lo social, transforma al “barra” en un sujeto omitido fronterizo y subalterno de la sociedad. Se notará que las citas a la prensa periódica se concentran en hechos y días puntuales: esto tiene que ver con una de las características del discurso periodístico con respecto los hechos de violencia, que es lo efímero y eventual de la cobertura, y se cierra sobre sí mismo en un círculo que parte del hecho de violencia, pasa al lamento y la adjetivación, luego al pedido de medidas ejemplarizantes para desaparecer de la reflexión hasta el próximo hecho que la motive. Por lo tanto, la prensa nos presenta un discurso de ese hincha de nuevo tipo, que es el hincha en la valoración de la prensa.

Sin embargo, la investigación exige un reposicionamiento teórico metodológico que parte de una interrogación: ¿cómo se describe el hincha a sí mismo y a sus actos?⁸ Este tipo de abordaje ha sido escasamente transitado por la academia en general y deben destacarse los trabajos a nivel de monografía final de grado de Leonardo Mendiondo (2003), Paula Morales (2012) y Magdalena Aguiar (2012).⁹

Mendiondo realiza un estudio teórico y empírico sobre el trasfondo de la identidad operativa en los caso de Nacional y Peñarol destacando el abordaje etnográfico a partir de un minucioso trabajo de campo que le permite explorar el universo simbólico de los hinchas y, a la vez, diferenciarlos entre

⁸ Para el caso argentino puede verse como ejemplo la producción escrita y nucleada alrededor de Pablo Alabarces, en especial el libro colectivo *Hinchadas* (2006).

⁹ Todos estos trabajos son accesibles al público en la biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales.

sí. Por un lado estaría el “hincha promedio” y por el otro “las barras”, estas últimas caracterizadas por la practica corporal violenta.

Por su parte, Aguiar aborda, a partir de un análisis de la barra de aliento de Nacional, lo que denomina la “trayectoria” de los hinchas que la integran y sus motivaciones para entrar, permanecer y salir de la misma. Al igual que Mendiando, se ocupa de trazar un mapeo de las formas de organización y funcionamiento de las barras. También es interesante una cierta autoconciencia en la condición de hinchas expresada en las denominaciones que se dan a sí mismos (“soy un barra”) y al nucleamiento (“la barra”). Aquí es posible hipotetizar sobre una inversión, o por lo menos un desfase, en el sentido que se le da al término cuando es utilizado por los barras y cuando es utilizado por la prensa.

Morales realiza un estudio tipológico del insulto cómo forma de violencia verbal en las canchas de fútbol y se interroga sobre la naturaleza del mismo ¿fase previa a la violencia física o forma de catarsis aceptada socialmente?

El corte sociológico de los trabajos de Mendiando y Aguiar no se ocupa del contexto de surgimiento de las barras pero la transcripción de entrevistas permite entrever que esa forma de nucleamiento de los hinchas tiene sus primeros pasos en los años iniciales de los ochenta.¹⁰

Visto en retrospectiva es muy poco lo que sabemos sobre el surgimiento de estos hinchas de nuevo tipo, sus permanencias y cambios en el tiempo, su amplificación tanto dentro como fuera de los estadios.

Juego inconcluso: hipótesis

El carácter exploratorio de este trabajo, y por lo tanto limitado en su alcance, permite formular tres conclusiones que pueden servir de guía para investigaciones futuras.

En primer lugar, se confirma que, hacia mediados de los ochenta, la aparición de un grupo de hinchas de nuevo tipo en la tribuna diferenciado del hincha tradicional. Ese nuevo hincha se caracteriza por lucir los emblemas de su equipo (camisetas, gorros, banderas etc.), por entonar canciones de aliento en forma constante, lo que implica una gestualidad determinada y, sobre todo, por el ejercicio físico de la violencia, además de la colonización de ciertos sectores de la tribuna. Esta aparición, en un contexto de emergencia social, puede tener puntos de contacto con otros emergentes sociales de los ochenta, sobre todo desde el punto de vista de los posibles valores de una nueva cultura juvenil. Por otra parte, en los últimos treinta años, hemos asistido tanto a la institucionalización de la barras a partir de su amplio reconocimiento social como a la “barrabravización” de amplios sectores de hinchas.

En segundo lugar, se constata la designación, de parte de la prensa deportiva, de ese hincha de nuevo tipo con el adjetivo de “barra” y todas sus

¹⁰ Agradezco a la socióloga Magdalena Aguiar la información brindada al respecto.

variantes (“de aliento”, “brava”, etc.) utilizando este significante tanto cómo descriptivo de sus actos así como marco explicativo de los mismos (imitación del fenómeno argentino de las “barras bravas”). Por otro lado, situará a estos nuevos hinchas en los márgenes del orden social civilizado y, por lo tanto, configurando una amenaza al mismo. Como vimos, no son los únicos grupos sociales puestos al margen por el discurso periodístico. También es interesante constatar la permanencia, en el discurso del periodismo deportivo de la actualidad, de algunas de estas características estructurantes con respecto a la violencia en las tribunas, características que se canonizaron como lugares estereotipados para tratar el tema. Si a mediados de los ochenta este discurso aparecía como condenatorio, ahora se demuestra por lo menos ambiguo: por un lado condena la violencia y por otro se ocupa de resaltar la fiesta y el color en las tribunas.

En tercer lugar, el acto de separar las hinchadas por parte de las autoridades se muestra totalmente improvisado tanto en su intención de evitar la violencia entre los espectadores como en su instrumentación efectiva. Así, ante el voluntarismo de las autoridades, la prensa deportiva informa poco y mal. Por otro lado, se debe decir que la prensa no recoge hechos de violencia en el clásico cuando se implementó esta separación por primera vez. Sin embargo, visto en perspectiva histórica, se puede afirmar que esta primera separación necesitó de otros actos de separación a lo largo del tiempo y, como ya se dijo, en la actualidad estas medidas no sólo desbordan el recinto del estadio sino que incluyen la trama urbana adyacente e inclusive el control de las actitudes personales. Es posible afirmar que la política estatal de guetización de los públicos deportivos se ha mostrado inocua como forma de evitar la violencia.

En el contexto de los ochenta, el 6 de enero de 1987 implicó el intento de las autoridades de controlar la emergencia de nuevos grupos sociales, autoridades que dotaron, en sus prácticas, de un sentido diferente a la palabra “hincha”. Este diferencial de sentido opera como una nueva forma de relacionamiento tanto en la tribuna como en el espectáculo deportivo y que implica, entre otras cosas, un desempaque corporal que incluye desde la gestualidad hasta formas de la violencia.

Referencias

- AA.VV. *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- AGUIAR, Magdalena. *Allá en el parque hay una banda. Un estudio de caso sobre los integrantes de la barra de aliento del Club Nacional de Football y sus trayectorias*. Monografía final de grado. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, 2012.
- ALABARCES, Pablo y otros. “La cultura cómo campo de batalla. Fútbol y violencia en la Argentina”, en *Revista Versión, Estudios*

- de comunicación y política, Nueva Época, abril de 2012, n. 29. Disponible en http://version.xoc.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=190%3AAla-cultura-como-campo-de-batalla-futbol-y-violencia-en-la-argentina&catid=35%3Aversion-tematica&Itemid=9 [Accedido en marzo de 2013]
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura "bárbara". El disciplinamiento*. Montevideo: EBO, 2008.
- BURKE, Peter. *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- CONDE, Mariana. "La invención del hincha en la prensa periódica" en AA.VV. *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- MENDIONDO, Leonardo. *Fútbol, una identidad colectiva tradicional operativa y su dimensión presente en el Uruguay de hoy (El caso Club Nacional de Fútbol / Club Atlético Peñarol)*. Monografía final de grado. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, 2003.
- MORALES, Paula. *El insulto cómo forma de violencia en los espectáculos de fútbol profesional de Montevideo*. Monografía final de grado. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, 2012.
- PEREIRA, Antonio. "Análisis de los informativos televisivos durante el proceso de aprobación de la ley de caducidad" en *Cuadernos de Historia 9. Historia, cultura y medios de comunicación*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012, pp.125-49.
- REYES, Andrés. "Alma de fútbol" en *Brecha*, 22 de noviembre de 2013. Disponible en <http://brecha.com.uy/index.php/sociedad/2815-alma-de-futbol> [Accedido en marzo de 2014].
- RICO, Álvaro. *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia pos dictadura, Uruguay 1985-2005*, Montevideo: Trilce, 2005.
- SALERNO, Daniel. "Apología, estigma y represión. Los hinchas televisados del fútbol" en AA. VV. *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

Prensa consultada (diciembre de 1986 - enero 1987)

El Día

El País

La Hora

La Mañana

Mundo Color



Los informativos de los ochenta: cambios y ¿evolución?¹

Antonio Pereira

El abordaje del estudio de los informativos de televisión en los ochenta implica analizar la evolución de este formato televisivo en un período signado por los cambios. La década abordada se caracterizó por modificaciones profundas en la vida política e institucional del país, que se inició con el plebiscito de 1980, siguió con la apertura democrática y se cerró con el referéndum que ratificó la ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y las elecciones de 1989. A lo largo de todo este proceso, los canales de televisión fueron modificando sus estructuras, tanto desde el punto de vista técnico como institucional en una búsqueda por renovar sus contenidos y modernizar su imagen.

Los informativos no estuvieron ajenos a este proceso y se convirtieron en uno de los grandes protagonistas de estos cambios. Incluso varias de las prácticas periodísticas de la época son aún reconocibles en los noticieros televisivos actuales. Este artículo propone una mirada a los informativos televisivos desde una perspectiva de la historia de los medios. Es decir, un abordaje historiográfico que pone énfasis en la relación que existe entre el medio (en este caso la televisión), el mensaje, la emisión y el contexto en que todos ellos se desarrollaron.

Si bien la intención es brindar un panorama general de los informativos de los tres canales privados del Uruguay (4, 10, y 12), hay un acento pronunciado a lo largo del trabajo en el informativo *Subrayado* de canal 10. Ello se debe a varios motivos. El primero está relacionado con las dificultades de los archivos de imagen en el país, los cuales son prácticamente inexistentes para el período y de difícil acceso. Esto provocó que el corpus sobre el cual se trabajó no reuniera un número equitativo de noticieros respecto a los tres canales. El segundo obedece a que, durante buena parte de la década estudiada, *Subrayado* fue el noticiero de mayor audiencia de la televisión nacional teniendo un lugar de privilegio en la grilla.² A su vez fue, precisamente, el informativo del canal 10 el que promovió, en el inicio de la década, varios cambios

¹ Este artículo forma parte de una investigación más amplia, sobre el informativo *Subrayado* de canal 10 y el proceso de aprobación de la Ley de la Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, realizada en marco de la Maestría en Investigación en Historia Contemporánea del Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH).

² Encuesta Equipos Consultores Asociados realizó un estudio sobre “¿Cuál es el informativo que Ud. prefiere?” Los resultados: *Subrayado* (canal 10) 45%, *Telenoche* (canal 4) 27%, *Telemundo* (canal 12) 10%, *Sucesos* (canal 5, estatal) 1%. El informativo del canal 10 tenía más audiencia que la suma de los otros tres canales (Defeo, 1994:79).

en su estructura que luego imitaron los demás canales, por ejemplo, el pasaje de media a una hora de emisión diaria, en 1984. Por otra parte, *Subrayado* es el único caso en que su presentador principal, Omar Defeo, se mantuvo al frente de la emisión central a lo largo de todo el período estudiado.

Los informativos televisivos

Es imposible abordar una investigación relacionada con los medios en Uruguay sin tener en cuenta las condiciones en que éstos se desarrollaron en el país. Esto adquiere una importancia mayor en los estudios que hacen referencia a la televisión. Este mercado se ha caracterizado por su capacidad de adaptarse a las diferentes coyunturas históricas y mantenerse casi invariable desde sus orígenes. Desde el comienzo de las emisiones de televisión abierta se fueron construyendo y definiendo los tres grandes grupos económicos que detentan, hasta la actualidad, una posición privilegiada y dominante en la órbita de los medios masivos nacionales. Estos grupos son: De Feo-Fontaina (canal 10, desde 1956), Romay-Salvo (canal 4, desde 1961) y el Grupo Scheck (canal 12, desde 1962). A ellos debe sumarse que, en 1963, comenzó a transmitir el canal del Estado en el SODRE (canal 5). En tanto los tres primeros se transformaron en los canales más poderosos, con un amplio control del mercado televisivo, el canal estatal quedó relegado a un segundo plano. Actualmente, la presencia de los canales privados continúa siendo cuasi monopolística concentrando la mayor parte de las audiencias nacionales (Lanza y Buquet, 2011:14).

Se puede decir que estos grupos de medios permanecen sin competencia comercial privada desde 1961 en lo que respecta a televisión nacional abierta. A su vez, son los mismos que se han proyectado sobre la televisión por abonados consolidando el mismo espectro de incidencia que en la radiodifusión abierta y por cable (Alonso et al., 2010:5). Asimismo, estos tres grupos tienen una red que controla la distribución de una síntesis de los tres canales a través de Red Uruguaya de Televisión (RUTSA) que atiende al interior del país. Ello supuso que los tres noticieros de los canales privados (4,10 y 12), se convirtieran en unos de los medios informativos de mayor difusión en los ochenta.

Un intento por ver las noticias

Una de las principales dificultades en investigaciones de estas características es la posibilidad de acceder a las imágenes audiovisuales. Ello se debe a que, al igual que en otros lugares de la región (Romano, 2001; Paz Rebollo et al.,1999), la práctica de conservación de archivos de imagen en Uruguay ha

sido escasa, poco profesional, parcial e incompleta. El acceso a los archivos de los canales de televisión fue una tarea ardua, más aún si uno busca acceder a los noticieros, que han funcionado como entidades “independientes” dentro de los canales, con sus propios sistemas de archivo, criterios de selección y acceso. La confección de un corpus de trabajo se torna entonces una tarea sumamente compleja debido a que, entre otros elementos, tanto la secuenciación de las fuentes como lograr un conjunto de archivos que respete una linealidad cronológica es prácticamente imposible en las condiciones actuales.

La realidad que encontramos tanto en los canales privados (4, 10, y 12) como en el estatal (5) fue bastante similar. En tanto en el 4 y el 12 el banco de imágenes se remite a algunos episodios puntuales (mayoritariamente eventos futbolísticos), en el canal estatal no se guardan registros del noticiero de la década del ochenta. La excepción es el canal 10, donde existe una política de archivo más articulada y con una mayor preocupación por la conservación de los registros audiovisuales. Ello permite acceder, con la anuencia de las autoridades, al registro de buena parte de *Subrayado*, particularmente desde mediados de los ochenta. Finalmente, en base a los archivos y los materiales disponibles *online*, fue posible construir un corpus integrado por unas cuarenta horas de imágenes aproximadamente.³

Una década de cambios

Si bien los ochenta son un período de modificaciones a nivel nacional en cuanto a formato de noticieros, también lo es a nivel internacional, por ejemplo, aquellas que responden a la clasificación, hoy tradicional de Umberto Eco (1981), que define “paleotelevisión” y “neotelevisión”. La primera va desde sus orígenes hasta mediados de los ochenta —varía en cada país la fecha concreta en que se postula su final— en tanto la segunda comienza a mediados de los ochenta hasta la actualidad. Si bien esta periodización puede ser relativizada a partir de los nuevos sistemas de consumo de televisión, posee un cierto número de anclajes tangibles desde la praxis en torno a los cambios que se operaron en los informativos televisivos en el período. Esta conceptualización se basa en que, en la “paleotelevisión”, el interés del canal estuvo centrado en construir una imagen de seriedad y en proporcionar un servicio informativo a la comunidad; en la “neotelevisión” el objetivo pasa a ser el consumo de la programación apelando a diferentes estrategias con

³ De *Subrayado*: diecinueve informativos; se obtuvieron siete informativos completos y trece notas en la forma en que fueron emitidas (aproximadamente treinta horas). De *Telemundo*: visionado de seis notas de archivo y tres informativos. De *Telenoche*: dos crudos y cinco fragmentos del informativo.

el objetivo primordial del éxito comercial (Eco en Farré, 2004:40). Esto ha llevado, en consecuencia, al desarrollo de una “espectacularización” del acontecimiento televisivo. Los informativos no fueron ajenos a estos cambios extendiendo sus horarios de emisión a casi una hora y media de duración provocando un mayor aumento de los espacios publicitarios y ocupando una segmento mayor del *prime time*⁴ de la televisión nacional. Para ello han priorizado extensos segmentos de noticias de dudosa relevancia: crónica roja y farándula, entre otras.

En Uruguay, el desempeño de los informativos y sus prácticas no se pueden señalar de manera drástica con este corte entre “paleo” y “neo” pero, al menos, son reconocibles tres momentos a lo largo de los ochenta. El primero tiene que ver con los primeros tres años donde aún estaba presente el gobierno dictatorial y ello implicaba algunas pautas particulares de emisión. Una segunda etapa abarca de 1984 a 1986 y sería una transición entre el antiguo formato y los primeros cambios durante el retorno a la vida democrática del país. Finalmente, un tercer momento estaría asociado a los últimos años de la década, cuando comenzó una apuesta por el cambio de formato a otro más dinámico y que incluía secciones dedicadas a contenidos más “desestructurados”, más cercanas a la idea del *infotainment*⁵ y la neotelevisión.

Esta periodización no pretende ser ingenua y coincide con el contexto histórico del país. Los medios de comunicación estuvieron influidos por los cambios políticos y las instituciones del Estado. De esta manera, la apertura democrática permitió mayores posibilidades de difundir contenidos político-partidarios al tiempo que la población mostraba una mayor avidez por acceder a ellos. En esta interacción entre el interés y la disponibilidad, los noticieros y los programas periodísticos adquirieron un mayor protagonismo en las grillas de programación. Este era un estatus que, en el caso de los últimos, se había perdido durante la dictadura, en tanto los noticieros vivieron un proceso de renovación desde mediados a fines de los ochenta.

⁴ El denominado “*prime time*” es el horario central de la emisión en televisión. Los contenidos que se incluyen en esta franja horaria varían según los países. En el caso de Uruguay en la década del ochenta, los canales comenzaban con la emisión de los informativos vespertinos, previa a la de los programas vinculados con el entretenimiento y el humor.

⁵ “*Infotainment*” o “*infoentretenimiento*” son aquellos espacios donde las noticias que se tratan refieren a la cultura popular (cine, música, videojuego), curiosidades, el interés general y la vida de los famosos. En los últimos años se ha hecho común para los informativos nacionales incluir fragmentos de videos de reproducción masiva en internet (“videos virales”).

Desde la foto fija al Croma TV⁶

En la primera etapa, los informativos nacionales tenían una duración de media hora y su estructura se basaba en un presentador en estudio, enfocado en un plano medio fijo que, tras una breve presentación, daba paso a las notas y a los restantes compañeros de piso. De esta manera, se sucedían las diferentes secciones: política, internacionales, deportes y espectáculos. Si bien la dictadura militar tuvo una fuerte preocupación por los medios de comunicación, ello no implicó que se sucedieran cambios drásticos en los contenidos televisivos. Con excepción de los programas denominados “periodísticos”, que fueron eliminados, el resto de la programación se mantuvo sin modificaciones. Los informativos televisivos mantuvieron a sus conductores, su formato y, exceptuando los casos en que era solicitada la cadena nacional minutos antes de la emisión central, tanto su duración como su contenido no sufrieron modificaciones. Ello provocó que, lejos de cercenar las prácticas informativas nacionales, durante el período dictatorial se fomentara un procedimiento informativo que se basaba en la “fuente autorizada”. Es decir que “El periodista, en aquellos años, debía limitarse a recoger el comunicado o la declaración oficial [. . .]. Lo que fue entonces una coacción que se transformó en un hábito y el hábito en una comodidad” (Álvarez, 1988:85). Como sostienen algunos autores, esto colaboró a configurar una impronta de los informativos televisivos en Uruguay que se mantuvo con el correr de los años.

A su vez, la llegada de la televisión color en 1981 les brindó a los espectadores la posibilidad de una mejor calidad de imagen y definición. Los informativos fueron los primeros programas en beneficiarse con este cambio, ya que el período de prueba de esta nueva tecnología para la televisión abierta se concentró en el horario de 19:30 a 21:30 hs., horario en que se emitían los noticieros y los programas de mayor audiencia.⁷ A partir de 1984, es reconocible una cierta inquietud periodística que acompañó las definiciones políticas que atravesaba el país.⁸

⁶ El denominado “*croma key*” (o llave de color) significa extraer un color de la imagen y reemplazar el área que ocupaba por otra imagen. Esta técnica permite proyectar sobre el fondo de la pantalla diferentes imágenes, sobre el cual —en este caso— aparece recortada la figura del presentador. Si bien el croma como técnica surge en 1930 para su utilización en el cine, recién en los ochenta se popularizó en la televisión latinoamericana.

⁷ Una vez que esta tecnología fue utilizada para las transmisiones internacionales de la Copa de Oro de 1980, surgió la posibilidad de emplearla para las emisiones locales, algo que finalmente ocurrió el 25 de agosto de 1981. El período de prueba que realizaron los canales con esta nueva tecnología permitió que las primeras imágenes televisivas a color que vieron los uruguayos en sus pantallas fueran las de los informativos.

⁸ En este sentido, hubo un episodio que puede ser tomado como “bisagra” en lo referido a noticieros de televisión: la suspensión de las emisiones del canal 10 durante tres días en mayo de 1984. El episodio que provocó la censura, fue una entrevista en realizada en *Subrayado* al Dr. Hugo Batalla, político perteneciente al partido de izquierda Frente

Este periodo de transición estuvo acompañado de una extensión de la duración de los noticieros centrales, ya que la actividad político-partidaria de cada día ocupaba un lugar mayor en la agenda de noticias. El primero en llevar su informativo a una hora de duración fue canal 10, en 1984. Por su parte, la principal innovación de canal 12 en este proceso fue la inclusión del periodista Néber Araujo como presentador principal, cargo en el que se desempeñó hasta 2003, transformándose en una figura icónica de su noticiero, *Telemundo 12*.

El tercer momento se sitúa a finales de la década, a partir de 1987 y 1988, cuando se recurrió a diferentes innovaciones estéticas y técnicas. *Telenoche*, el informativo de canal 4, apeló a ubicar en pantalla a dos presentadores de noticias parados tras un atril y a reducir el tiempo de emisión de cada nota. El informativo de canal 12, *Telemundo*, mantuvo a sus presentadores de noticias sentados en un escritorio y en plano medio, pero le sumó una pantalla detrás —sobre la que se recortaba la silueta del conductor— que ilustraba la noticia que era presentada y que posteriormente se emitiría. Aún veíamos en pantalla a los presentadores en forma individual y no como un colectivo que interactuaba en torno a una gran mesa de redacción.

Fue Canal 10 y su informativo *Subrayado* el que apostó en este período (a partir de 1988) a un cambio de estética y contenidos más profundo. No solo desplazó a sus conductores al extremo izquierdo de su pantalla rompiendo de esta manera con la centralidad clásica de su formato sino que, además, ubicó en el ángulo superior derecho un gráfico de presentación de la noticia que, en ocasiones, era sustituido por una foto fija o el anuncio del segmento a que pertenecía, por ejemplo: política, internacionales o deportes. Con este plano doble (presentador/gráfico), el informativo logró una mayor claridad de imagen en pantalla —ya que permitió una mejor iluminación—

Amplio, que en ese momento se encontraba proscrito por el gobierno militar e inhibido de hacer declaraciones públicas. Esta fue la única ocasión en que los militares aplicaron una sanción a un canal de televisión durante todo el proceso dictatorial. Los militares actuaron severamente ante lo que consideraban una falta al “libre y sano juego de opiniones” tolerable que establecía el artículo 24 del Decreto 734/978. Téngase presente que esto ocurrió en momentos en que avanzaba la transición a la democracia. Probablemente un riesgo calculado por el informativo en cuestión, este episodio fue utilizado en el retorno a la democracia por el canal 10 como un elemento diferenciador y motivo de orgullo ante la opinión pública, ya que lo colocaba en un lugar de privilegio: el de haber enfrentado al gobierno dictatorial. De esta forma, saldaba un pasado de diálogo y convivencia con la dictadura que poco tuvo de tormentosa. Sobre la idea de que los militares se vieron limitados en su accionar sobre los dueños de los medios, Laura Pallares y Luis Stolovich sostienen que: “personeros del régimen de facto han afirmado [. . .] que uno de sus grandes errores fue no lograr controlar plenamente los medios de comunicación. En efecto, aunque sumisos a los mandatos propagandísticos de la Dinarp, los tres grupos económicos familiares de la comunicación, fueron lo suficientemente hábiles como para ganar simpatías individuales del gobierno militar sin entregar el control del poder político y económico que la utilización de los medios de difusión masiva otorga” (Pallares y Stolovich, 1991:176).

y una mejor perspectiva dada por la sensación de profundidad. Además, la inclusión de colores vivos en los elementos que componían el set realzaba la figura de los conductores y brindaba al espectador una estética renovada. El único momento que continuaba el formato clásico de centralidad era cuando el conductor principal, Omar De Feo, presentaba las noticias de portada o editorializaba. En estos casos se colocaba como escenografía un croma en tonos de azul con el clásico logo del informativo.

A su vez, el informativo incluyó en su grilla diaria un espacio destinado a las noticias distintas, llamado “Entre la gente”. Si bien las denominadas “notas de color”, donde se registraban episodios poco comunes o fuera de la tónica de un informativo tradicional, han sido un clásico de los medios en el Uruguay, esta fue la primera vez que, dentro de un noticiero central, se destinó un espacio fijo a las notas de estas características. En general, las notas de “tono diferente” surgían, en la mayoría de las ocasiones, de forma espontánea. Es decir, el periodista y el camarógrafo se encontraban ante determinada situación inusual o pintoresca y lo registraban.⁹

A diferencia de lo anterior, “Entre la gente” fue producido con antelación y profesionalismo y no quedó librado a que la “noticia distinta” surgiera de forma espontánea. Se le destinó un periodista fijo, Jorge Traverso, luego conductor principal de *Subrayado* por casi 25 años. En este segmento, el periodista realizaba entrevistas o notas en un tono intimista con personajes o eventos hasta el momento con escasa difusión.¹⁰

El segmento tenía una duración aproximada de tres minutos, se realizaba en exteriores y contaba con un cuidadoso trabajo de edición. Resulta fácilmente identificable que, tanto la realización de una breve presentación (o “copete” informativo) como las notas donde se alternaban los relatos con las imágenes, demandaban algo más que enviar un periodista a la locación. Incluso este segmento contaba con su propio auspiciante (en sus inicios la marca de cigarrillos Coronado). De esta manera, Canal 10 hacía una apuesta a los cambios que le permitiera posicionarse en el primer lugar de audiencia ya que, entre 1987 y 1988, lo había ocupado *Telemundo 12* (Álvarez, 1988:149). En este sentido son ilustrativos los comentarios de Álvarez al respecto:

⁹ Por ejemplo, los pescadores de “plomo” en la Escollera Sarandí: se lanzaban al agua en precarias embarcaciones —cámaras de neumáticos— y recogían, de entre las piedras, las plomadas de los pescadores que quedaban atoradas entre las rocas para vender posteriormente el plomo (*Subrayado*, 23 de diciembre de 1986).

¹⁰ Por ejemplo, el primer programa del ciclo estuvo destinado a la inauguración del Museo Marítimo de Malvín. Una iniciativa privada que —según su director Omar Medina— brindaba un servicio a la comunidad abriendo la posibilidad de conocer los “secretos del mar” y estaba abierto a todo público (*Subrayado*, 16 de mayo 1988).

Después de mi libro [*Los héroes de las siete y media*] el noticiero de Canal 10 hizo todo un intento de multiplicar temas. No limitarse como hace la mayoría a colocar sus cámaras, en la puerta del Legislativo. El periodista tiene que olfatear la sociedad en la búsqueda de temas. (Álvarez en *Brecha*, 2 de mayo de 1989)

En todos los casos, hacia el final de la década, los informativos comenzaron a hacer uso de la tecnología disponible, lo que les permitió formatos más dinámicos. Un ejemplo consistió en apelar a la utilización de diferentes “efectos especiales” en el momento de realizar las transiciones entre nota y nota, o incluso cuando el conductor daba paso a uno de los colaboradores en el piso. Esto les brindó la posibilidad de fundir una imagen al insertar otra en sentido opuesto provocando que se suprimiera lentamente el uso del “plano a plano”, donde lo único que sucedía era el pasaje de una cámara a otra en forma estática (“ponchar” la imagen). A su vez, los gráficos al pie de las notas mejoraron considerablemente desde el punto de vista estético. Todos estos elementos sustituyeron progresivamente a la “foto fija” como único recurso válido a la hora de insertar información en la pantalla, o a algún sobreimpreso.

Los conductores

Los conductores en los informativos ocupan un rol central y Uruguay no es una excepción. Por el contrario, se puede sostener que su sola presencia, y la confianza que despertaban, explicaban las preferencias del público a la hora de elegir qué informativo debía mirar. Ello se planteaba en los siguientes términos en 1988:

¿Qué otra variable puede ser relevante como esta para explicar el éxito del noticiero de Canal 12, sino la confianza de su presentador Néber Araujo? En oposición, la crisis de *Telenoche*, ¿no tendrá que ver con la pérdida de confianza en Carlos Giacosa como responsable, y la de alguno de sus principales periodistas, como Asadur Baneskanian en particular identificado con la información obsecuente de la dictadura? Las otras variables quedan aisladas, por anulación mutua. En primer lugar, difícilmente puedan evocarse como rasgos relevantes el tipo, contenido o tratamiento de las noticias en la medida en que prácticamente no hay diferencias entre los noticieros. En lo sustancial todos ofrecen lo mismo. No hay tampoco grandes diferencias en cuanto a presentación o salida al aire: desde el punto de vista técnico, todos utilizan recursos similares. De modo que esta variable no puede ser considerada como razonablemente explicativa de las opciones del espectador. (Álvarez, 1988:149)

De acuerdo con este planteo, es difícil desestimar la centralidad de la figura de los presentadores en los informativos nacionales. Si tomamos la conceptualización de Eliseo Verón en torno a los informativos y sus conductores, a quienes clasifica en “presentador ventrílocuo” y “presentador vedette”,¹¹ se vuelve un ejercicio complejo poder ubicar a los presentadores uruguayos en una de ellas. En tanto los primeros únicamente se limitan a leer las noticias como un nexo, entre la información vertida y el espectador, su presencia queda reducida a una suerte de instrumento técnico. Los presentadores “vedette” son lo opuesto, se transforman en la personalización de la información: sus opiniones, gestos y emociones entran en juego a la hora de brindar las noticias como forma de reforzar y transformar cualitativamente la función de contacto con el espectador y como “directores de orquesta” que dirigen todos los componentes del noticiero.

Para que la “vedettización” sea posible es necesario que los conductores cuenten con una expansión del espacio del estudio televisivo donde puedan desarrollar toda su rutina (Álvarez, 1988: 151). Sin embargo, este elemento no se popularizaría en Uruguay sino hasta los noventa. Si bien los conductores nacionales no se ajustaban a esta última categorización en los ochenta, tampoco es posible encasillarlos como meros relatores de noticias, ya que lograron manejar con singular éxito uno de los gestos centrales de la enunciación televisiva: el eje ojo-ojo (O-O). Eliseo Verón plantea que los informativos modernos se construyen “alrededor de esa operación fundamental que deviene así una de las marcas del género, en tanto que el índice del régimen de lo real, que es el suyo: los ojos en los ojos. Llamemos a esta operación el eje O-O” (Verón, 1983:103-04). En general, este manejo sería un rasgo de modernidad que obliga a tener algunas consideraciones particulares sobre los conductores de los informativos en Uruguay, por ello Álvarez opta por darles una categoría intermedia, ya que compartían elementos de ambos modelos de conducción televisiva siendo por momentos “ventrílocuos” y en otros directores de orquesta, pero sin llegar a transformarse en verdaderos conductores “vedette”.

Los informativistas uruguayos y, en particular Omar Defeo, se acercan mucho más a una tradición de la televisión italiana, donde los presentadores tienen como costumbre leer los papeles que tienen sobre la mesa de trabajo. Esta modalidad —sostiene Verón— no implica que el eje O-O se anule, pues el movimiento intermitente de la mirada hacia abajo deviene poco signifiicante: respecto de este caso podría decirse que el movimiento no reenvía más que a sí mismo: al acto de leer. Por consiguiente, todo deslizamiento de la mirada fuera del eje puede tomar a su cargo operaciones de transición o de articulación (Verón, 1983:8).

¹¹ Tanto Eliseo Verón (1983), como Luciano Álvarez (1988) utilizan la misma conceptualización.

El presentador central de Canal 10 demostró una gran capacidad para desarrollar en la práctica cotidiana toda una serie de variantes para relacionarse con el televidente, entre ellas la utilización de papeles o textos sobre su mesa de trabajo, intercalada con deslizamientos de la mirada hacia el texto o hacia arriba para encontrar al espectador (eje O-O). En otras ocasiones, sostenía la mirada en la pantalla con retornos periódicos al texto. En ambos casos, el presentador podía dar a entender que, o bien se estaba ateniendo a lo escrito en el texto o, por el contrario, estaba señalándolo de manera más o menos explícita, tanto por su mirada, su lenguaje gestual e incluso por los cambios de postura. En el caso de Defeo era usual la utilización de una modulación diferente durante una lectura sostenida, donde el énfasis variaba según la idea que deseaba reafirmar: en general, se inclinaba levemente hacia adelante en su mesa de trabajo, sumado a frecuentes cambios en el ritmo, tono y enunciación de las palabras. Asimismo, pasaba de una cadencia moncorde y pausada a una más veloz y frenética cuando la noticia lo exigía alternando también el volumen de ciertas palabras. A su vez, lograba congeniar un tono paternalista y comprensivo con uno severo y áspero en la medida en que considerara que el entrevistado o la nota lo requerían.

El caso de Néber Araujo también es asimilable, al menos en este período, con este estilo de presentador. Se integró como conductor principal de las noticias de *Telemundo 12* a partir de 1985 y se transformó, con el paso de los años, en una de las caras más reconocidas de su canal. Se lo describe como un presentador “parco y que en nada compromete su opinión ni se muestra audaz o incisivo en sus comentarios [. . .] su actividad nunca abandona las mansas praderas de lo fáctico” (Álvarez, 1988:149-50). Si bien el desempeño de Araujo en años posteriores lo colocó más cerca de un presentador “vedette”, producto de su capacidad de análisis y de formación de opinión¹² durante sus inicios al frente del informativo de Canal 12, su comportamiento no difería del de sus colegas.

Es necesario tener en cuenta que, a diferencia de lo ocurrido en Canal 12, Omar Defeo se mantuvo al frente como conductor y director del noticiero de Canal 10 durante diecisiete años. Ello no sólo lo convirtió en un referente de su canal y la información nacional en los ochenta sino también en un operador calificado en cuanto a la selección y elaboración de la agenda de noticias diarias de su informativo donde “su sola presencia nos marcaba con lápiz fluorescente aquellos eventos que debíamos considerar trascendentes” (Álvarez, 1988:147). De esta forma, ante el ritual de ver el informativo de la tarde, su sola presencia se transformó en garantía de la veracidad de la información que aparecía en la pantalla.

¹² Desde sectores de la izquierda se acusó al periodista Néber Araújo de parcialidad y discriminación hacia la fórmula electoral del Encuentro Progresista en las elecciones de 1994, tanto en *Telemundo 12* como en el periodístico *Agenda Confidencial*. Incluso se llevó a cabo una campaña de afiches y calcomanías referentes al tema.

Públicos y contenidos

Los noticieros televisivos en el Uruguay se han caracterizado por tener un alto número de televidentes y por una escasa variación en los contenidos que le proponen a su público. El Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural del 2009 sostiene que: “los informativos mantienen la centralidad de las preferencias televisivas a nivel nacional durante la primera década de los años 2000” (Radakovich, 2009:108). La década del ochenta no fue la excepción en cuanto a las preferencias de los televidentes. Álvarez señala que los informativos centrales eran vistos por medio millón de personas a fines de la década (1988:18) y existe coincidencia en que estos volúmenes de audiencia permitieron a los informativos contar con equipos de trabajo más numerosos que los del resto de las producciones de los canales privados.

Precisamente, en aras de retener y aumentar sus audiencias, los informativos llevaron adelante, a lo largo de la década, los diferentes cambios de los que dimos cuenta. Al decir de Omar De Feo, “en 1984, año de elecciones con las que se retornaba a la democracia, existía una lógica ansiedad informativa. Habíamos extendido el noticioso de media a una hora” (De Feo, 1994:74). Sin tener en cuenta las variantes comerciales que median en una decisión de estas características (mayor tiempo en pantalla, mayor cantidad de publicidad que se puede colocar en el horario central)¹³ existía una preocupación por la adaptación de los noticieros a las demandas del público.

Debido a la fuerte compartimentación del mercado audiovisual uruguayo en los años ochenta —la oferta televisiva se limitaba a los tres canales privados y el canal estatal— todos los noticieros debían compartir los televidentes en una misma franja horaria. Esto provocó que los intentos por obtener un mayor volumen de audiencia fueran, al menos para los protagonistas, el principal motor de las renovaciones que se llevaron a cabo en el período. Por ejemplo, en relación al pasaje de informativos de corte clásico, donde las noticias se presentaban en secciones a otro más “descontracturado”, el conductor de *Subrayado* sostenía que:

En 1983 reaccionamos contra el informativo compartimentado que finalmente se convierte en rutinario y tiene que incluir noticias intrascendentes. Decidimos realizar un noticioso aplicando una nueva modalidad “desorden dentro del orden”, de forma que el espectador era sorprendido y quedaba atrapado por noticias e imágenes inesperadas. Cierta informalidad que no perturbaba la claridad de la información (De Feo, 1994:74)

¹³ Ello estaba regido por el artículo 29 del decreto 734/78 que establecía quince minutos de publicidad por hora.

Este formato de fragmentación de las secciones de noticias, en múltiples espacios de información atomizada presentó varias ventajas. La primera, como el propio Defeo reconoce, está dada por la capacidad de “sorprender” al espectador y de esta forma lograr captar su atención; pero además evitaba que los televidentes pudieran cambiar de canal buscando la información, también de manera segmentada, como ocurría cuando las secciones eran fijas y en un determinado horario del informativo. Con esta modalidad se evitaba, por ejemplo, que un espectador ávido por conocer las novedades del deporte pudiera encontrar esta información en un horario determinado y luego cambiara de canal o sencillamente dejar de ver el informativo “obligándolo”, de esta manera, a permanecer frente al televisor a lo largo de todo el noticiero.

La nueva estructura fue considerada un éxito por Omar Defeo que llevó a los demás canales a ponerla en práctica. Incluso diez años más tarde de su implementación sostenía que el formato seguía vigente y que era utilizada por todos los informativos nacionales (Defeo, 1994:75). Si bien es difícil de mensurar la masificación de estos cambios —debido a la falta de archivos—, es innegable que la estructura de los noticieros uruguayos ha continuado por la senda del “desorden dentro del orden”. Sin embargo, los últimos años han demostrado que las secciones dentro de los informativos aún gozan de buena salud. Fenómenos como el desarrollo de los espacios de noticias policiales como un segmento estable y de consideración en los noticieros son un ejemplo.

A lo largo de la década, se percibe que existió avidez por capturar y retener al público frente a las noticias. Para ello se ensayaron nuevos formatos y se aplicaron las nuevas tecnologías disponibles. Resta conocer que tan lejos estaban dispuestos a ir los canales en este aspecto con su agenda de noticias para “atrapar” a sus espectadores.

Mirando política y deportes

En el transcurso de la década, los formatos se fueron modificando al igual que la estructura y el modo de presentar las noticias al público. Sin embargo, la agenda de noticias se mantuvo prácticamente inalterada. A pesar de los cambios, los noticieros televisivos en Uruguay no dejaron de otorgarle, a lo largo del proceso estudiado, una primacía abrumadora a la política y sus principales actores partidarios. En su análisis sobre los informativos nacionales, Álvarez afirma que

Los políticos son los verdaderos héroes de las siete y media.
Los protagonistas de la información, a los cuales ninguna otra categoría de personajes accede a acercarse. Ellos ocupan el 40%

del tiempo informativo y opinan, hablan, afirman [. . .]; “nada de lo humano les es ajeno”. (Álvarez, 1988:155)

Esta idea de la centralidad en torno a los políticos llevó a que la estructura de la agenda de noticias estuviera jalonada por los eventos políticos del momento. Ello provocó dos consecuencias: la primera fue que el “universo” de noticias que se presentaba era casi el mismo en los tres informativos principales. La segunda fue que las noticias partían desde los actores interesados en protagonizarlas y no por la inquietud de generar nuevos temas o agendas “alternativas”. Esto no sólo acabó restringiendo el marco de posibilidades para los televidentes sino que tornó invisibles varios de los episodios y protagonistas de la época.

Un ejemplo de esto fue la cobertura que se realizó sobre el proceso de debate y aprobación de la Ley de la Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado.¹⁴ El contrapunto entre quienes estuvieron en contra y a favor de la norma estuvo protagonizado exclusivamente por los representantes de los partidos políticos. A lo largo de todo el debate no hubo una sola nota a las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos, las instituciones o las personas que patrocinaban los juicios contra los militares donde estos brindaran su opinión. Las únicas referencias a estos implicados eran marginales al debate que se estaba procesando.

Como ejemplo de esto, se puede tomar el momento en que el periodista de Canal 10, Barret Puig —luego de un *tape* donde se veían imágenes del desalojo de las barras del Palacio Legislativo durante la votación de la ley— explicaba mirando a la cámara “que eran unas 300 personas, en gran parte familiares de desaparecidos durante... [hizo un silencio, se frotó las manos, buscando las palabras con cierto nerviosismo] “...eh... del período militar” siendo esta una de las únicas dos noticias que se emitieron sobre quienes se manifestaron en contra de la nueva norma durante los tres días que duró el debate parlamentario.¹⁵

Si bien la política se constituyó en el tema principal de los noticieros televisivos, debió compartir su sitio de privilegio con otra de las grandes pasiones de los uruguayos: el fútbol. El deporte también ocupó un rol determinante en la agenda informativa, convirtiéndose en el segundo tema de importancia dentro de la década estudiada. En este sentido, no es posible soslayar que fue precisamente en esta década que se escriben, tal vez, las últimas páginas de gloria del fútbol uruguayo a nivel de clubes. Los triunfos

¹⁴ El debate parlamentario se inició el viernes 19 de diciembre de 1986 y la nueva ley se aprobó en la madrugada del domingo 21. El lunes 22 vencía el plazo para que los militares se presentaran a declarar por las violaciones a los Derechos Humanos, llevadas a cabo durante la última dictadura.

¹⁵ La segunda nota es emitida en *Subrayado* el 22 de diciembre de 1986, y en ella se presentan imágenes de las manifestaciones en las afueras del palacio Legislativo.

obtenidos en la Copa Libertadores de América por Nacional y Peñarol, al igual que los alcanzados a nivel intercontinental, no sólo revitalizaron la mística futbolística uruguaya sino que compensaron las magras actuaciones de la selección nacional eliminada de los mundiales de Argentina 1978 y España 1982.¹⁶ Esto, sumado a la tradición futbolística local, explica, en buena medida, que el segundo ítem de importancia en los contenidos de los noticieros de televisión fuera el deporte, especialmente el fútbol, que ocupaba aproximadamente un 20% del contenido informativo diario (Álvarez, 1988:94).

También en el ámbito del deporte los periodistas asistían a registrar las noticias sobre un evento predeterminado. Las coberturas que se realizaban durante la semana constaban de tres grandes apartados: la preparación deportiva de los clubes de cara a los partidos, la cobertura de éstos y todas las repercusiones posteriores al partido. De esta forma, uno podía incluso prever qué era lo que podía ver en la pantalla cada día de la semana en la sección deportiva de su informativo favorito. Este mecanismo permitía a los productores de noticias tener una cuota fija de información para colocar en las pantallas sin que ello implicara un esfuerzo o una logística muy compleja a la hora de la “búsqueda” de la información.

En este díptico de política y deporte parecía resumirse la actualidad del mundo para los informativos uruguayos en los ochenta. Esta tendencia a la cuasi monopolización de la pantalla en torno a estas dos “pasiones” nacionales es un elemento que no sufrió grandes variaciones a través del tiempo. Un informe del periodista Antonio Álvarez en el semanario *¿Qué Pasa?* del diario *El País* dio cuenta, en julio de 2006, que los contenidos de los informativos centrales de los canales privados estuvieron referidos en un 27% aproximadamente al deporte y entre un 20 y 25% a la sección política (*Qué Pasa*, 22 de julio de 2006)

Si bien se invirtió el orden de preferencias, ni el fútbol ni la política perdieron su lugar de privilegio en lo que respecta a los minutos en pantalla demostrando, de esta forma, la vigencia de un determinado estilo periodístico a la hora de construir el recorte de la realidad que implica un informativo televisivo. Precisamente, la priorización de estos temas como eje de las agendas informativos es, tal vez, uno de los rasgos más reconocibles de los noticieros durante los ochenta y de los de mayor tradicionalización en la televisión uruguaya, ya que siguen siendo determinantes en las emisiones informativas hasta hoy. Ello se debe, en buena medida, a que, como hemos visto, el acceso a la información a estos dos temas es extremadamente sencilla y rutinaria.

En 1988, Luciano Álvarez planteaba que, producto de la escasa capacidad de los periodistas televisivos de generar noticias, estos eran como

¹⁶ Como excepción se encuentran los triunfos celestes en la Copa América de 1983 y 1987.

asistentes de sonido o “microfonistas” (1988:143). Casi veinte años después, el sociólogo Esteban Perroni, sostenía: “que es una deuda pendiente de los informativos crear una agenda propia. Uno ve que los periodistas no son periodistas. Son grabadores” (*Qué Pasa*, 22 de julio 2006). De esta forma, es posible apreciar que, tanto el análisis como el diagnóstico de las carencias de los informativos nacionales desde ámbitos académicos no han variado sustancialmente con el paso del tiempo. A su vez, este anquilosamiento de las prácticas periodísticas es un elemento del que los propios “hacedores” de noticias tienen plena conciencia. En este sentido, el periodista Aldo Silva, conductor del informativo central de Canal 12 desde 2003, sostenía hace unos años que “hasta hace poco, en Telemundo 12 trabajábamos con el modelo de los años ochenta: alguien dijo algo, le hacemos una nota y sale. A mí eso siempre me pareció muy aburrido y demasiado fácil” (*De Norte a Sur*, noviembre de 2006:s/p). Tal vez la pregunta que resta por hacer es: ¿cuáles son los mecanismos que impiden modificar esta situación?

Conclusiones

Los informativos de los ochenta se valieron de un estilo propio que, a lo largo de la década, se fue modificando sin cambios drásticos. En este sentido, fueron fundamentales las nuevas tecnologías que permitieron mejorar la estética del producto informativo y dotarlo de mayor celeridad a la hora de procesar la información. Los noticieros uruguayos hicieron gala rápidamente de algunos cambios significativos desde el punto de vista técnico. Por ejemplo, tanto el pasaje a la televisión color en 1981 como la posibilidad de las transmisiones vía satélite en 1986 son muestras de la forma en que los noticieros televisivos fueron modernizando sus emisiones. Fue precisamente en el horario de emisión de los noticieros donde los canales dieron a conocer al público los nuevos adelantos técnicos. Ello, sumado a cambios, como la extensión de una hora de emisión en un intento por cubrir un mayor espacio de la grilla televisiva, los transformó en programas claves de sus respectivos canales, principalmente a partir de 1984 y del advenimiento de la democracia.

En este proceso de consolidación de los informativos, la figura de los conductores adquirió un rol fundamental teniendo en cuenta que, durante el periodo analizado, la estructura de los telenoticieros en Uruguay se forjó alrededor de ellos convirtiéndolos en los depositarios de la confianza del espectador. Si bien no se desarrollaron figuras de las características de los presentadores “vedette”, estos referentes televisivos nacionales no dejaron de actuar y opinar sobre los principales hechos del quehacer nacional siendo, como en el caso de Omar Defeo, no sólo quienes presentaban las noticias sino quienes tuvieron a su cargo la elaboración de la agenda periodística diaria durante el período estudiado.

A pesar de que hoy los conductores continúan teniendo un peso determinante en los informativos nacionales y son las caras visibles de sus respectivos canales, no han alcanzado un grado de responsabilidad como el de sus antecesores. La profesionalización de los medios ha llevado a una mayor distribución de tareas provocando, por ejemplo, que los conductores de los noticieros ya no sean los directores de noticias de sus respectivos canales. A su vez, los cambios que se procesaron a lo largo de los noventa fueron desplazando el estilo de un único presentador en los informativos nacionales dando cabida a más de un periodista en pantalla. Se optó generalmente por un formato en el que dos conductores —hombre y mujer— se presentan en una mesa de trabajo.¹⁷ Aunque es cuestionable que, en todos los casos, ello implique una paridad en el estatus informativo de los presentadores, es claro que la preeminencia de los conductores principales ha disminuido.

Los intentos por modificar el formato y “aggiornar” la estética de los informativos fueron visibles a lo largo de período, aunque ello no redundó en una diversificación de los contenidos, los cuales estuvieron referidos a la agenda política y, en segunda instancia, a los acontecimientos deportivos. Esta formulación estuvo asociada a la escasa capacidad de generar o imponer temas más allá de los intereses de los proveedores de información, como fueron los partidos políticos, el Parlamento o las instituciones deportivas de mayor prestigio. Incluso en estos casos, las notas presentadas a los televidentes denotan una escasa elaboración. Buena parte de los elementos que caracterizaron los informativos se transformaron en señas identitarias del género en el Uruguay. Tanto el conservadurismo que existió en el recambio de sus principales figuras como las escasas modificaciones que sufrió la agenda de noticias en las décadas posteriores, son prueba de ello.

Los noticieros de los ochenta pusieron de manifiesto un estilo de conducción y selección de noticias que ha tenido gran permanencia hasta hoy construyendo una agenda informativa rutinaria donde el periodismo de investigación fue en general el gran ausente. De esta manera, tradicionalizaron un estilo donde son más las ocasiones en que las noticias llegan a los canales que aquellas en las que los periodistas van a su encuentro. De esta manera, el ritmo informativo no sólo es previsible sino que, además, parece inalterable. Su estructura estuvo —está— regida por la agenda de los partidos políticos,

¹⁷ Este sufrió variantes: por ejemplo, durante la permanencia de Néber Araújo en Canal 12, éste siguió manteniendo una posición de privilegio en el centro del decorado en tanto aparecía flanqueado por otros dos periodistas dependiendo del segmento de informativo que se presentaba (deportes, internacionales, entre otros). Con la llegada de Aldo Silva a la conducción se reforzó el papel de una segunda conductora mujer, en este caso Claudia García.

los eventos deportivos y, desde hace algo más de una década, fuertemente por las noticias de corte “policial”. Este tríptico se ha convertido en una “zona de confort” difícil de desalojar de los informativos de los canales privados. Entre otros elementos, debido a que son ellos quienes controlan la mayor parte del mercado audiovisual de la televisión abierta.¹⁸

Por último, es importante señalar que los noticieros de los ochenta, con sus conductores de gesto adusto y paternalista, con una preeminencia casi absoluta de la política y las gestas futbolísticas en sus contenidos, brindaron a los televidentes uruguayos un recorte de la realidad en el cual el imaginario colectivo de país democrático, glorioso y excepcional pareció estar a salvo. De esta manera, las noticias que se presentaron ponían de manifiesto, entre otros elementos, los últimos triunfos deportivos en base a una lógica de juego donde la “garra charrúa” predominaba sobre la técnica y la condición física.¹⁹

A su vez, los noticieros nacionales emitieron “las lecciones de civismo”²⁰ que el Uruguay daba al mundo tanto por su transición política ordenada como por la forma en que saldó—al menos en términos políticos—los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura a través de la Ley de la Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y dejando claro, por parte de los informativistas en cada oportunidad que lo requiriera, que en nuestro país no existieron levantamientos militares que amenazaran la institucionalidad, como ocurrió en la vecina orilla. Así se reafirmaba nuestra condición de excepcionalidad en la región. Para que ello fuera posible, los informativos no dudaron en invisibilizar o lateralizar la presencia en pantalla de hechos, organizaciones y colectivos sociales que proponían una visión diferente de la que fue emitida cada noche en los canales uruguayos.

¹⁸ Las últimas acciones por parte del gobierno en la concesión de ondas televisivas no muestra signos de cambio. De las cinco nuevas ondas adjudicadas, tres de ellas pertenecen a los canales tradicionales 4, 10 y 12.

¹⁹ Una estrategia que, si bien aún permitía competir en la región, daba claros signos de agotamiento y se mostraba insuficiente para la alta competencia mundial; prueba de ello fue la magra participación de la selección nacional en los campeonatos mundiales del período.

²⁰ Expresiones de Omar Defeo en *Subrayado* el 17 de abril de 1989, frente al resultado del referéndum, que convalidaba la vigencia en todos sus términos de la Ley de la Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado.

Referencias

- ALONSO, Eduardo et al. “Telecomunicaciones, entre la innovación y el acceso” en *IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales*. Montevideo: Universidad de la República, Montevideo, 13-15 de septiembre de 2010.
- ÁLVAREZ, Antonio. “Titanes en el ring: de qué informan los informativos de la televisión uruguaya”. Suplemento *Qué Pasa*. Montevideo, 22 de julio de 2006. Disponible en http://historico.elpais.com.uy/Suple/QuePasa/06/07/22/quepasa_228049.asp [Accedido en marzo de 2014].
- ÁLVAREZ, Luciano. *Los héroes de las siete y media, los noticieros en la sociedad uruguaya*. Montevideo: CLAEH - Banda Oriental, 1998.
- AMÉN, Gastón. *Los informativos televisivos uruguayos en la era de la simulación*. 2012. Disponible en [http://www.expe.edu.uy/expe/adjuntos.nsf/0/B2B40E8E15CF3E7403257A6300639BD1/\\$File/Dist.%20675.12.pdf](http://www.expe.edu.uy/expe/adjuntos.nsf/0/B2B40E8E15CF3E7403257A6300639BD1/$File/Dist.%20675.12.pdf) [Accedido en marzo de 2014].
- CAETANO, Gerardo y José RILLA. *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur*. Montevideo, CLAEH - Fin de Siglo, 1994.
- DEFEO, Omar. *Los Locos de la Azotea*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.
- ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen, 1998.
- FARRÉ, Marcela. *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- LANZA, Edison y Gustavo BUQUET. *La televisión privada en Uruguay. Características de la concentración de la propiedad, las audiencias y la facturación*, Montevideo: Fundación Friedrich Ebert, 2011.
- MARCHESI, Aldo. *Imágenes del Nuevo Uruguay. Política Cultural de la DINARP. Reflexión Sobre un Posible Imaginario Cultural*. Montevideo: Trilce. Montevideo, 2001.
- MARONNA, Mónica (comp.) *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*. Cuadernos de Historia 9. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012.
- PALLARES, Laura y Luis STOLOVICH. *Medios masivos de comunicación en el Uruguay. Tecnología, poder y crisis*, Montevideo: APU - CUI, 1991.

- PAZ REBOLLO, María Antonia e Inmaculada SÁNCHEZ ALARCÓN. *La Historia Filmada: Los Noticieros como Fuente Histórica. Una Propuesta Metodológica*. Film-Historia, vol. IX, n° 1, 1999, pp.17-33.
- VERÓN, Eliseo. *Espacios Públicos en Imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- RADAKOVICH, Rosario. “Década de la transición digital en Uruguay” en DOMINZAÍN, Susana, Sandra RAPETTI y Rosario RADAKOVICH. *Imaginarios y consumo cultural. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento cultural*. Montevideo: CCE, 2009.
- ROMANO, Silvia. *Accesibilidad y posibilidades de uso de materiales de estudios visuales de televisión con fines académicos y educativos en Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002.
- WIKIE, Bernard. *Manual de efectos especiales para televisión y Vídeo*. Montevideo: Gedisa, 2000.
- Noticiero de Norte a Sur*, semanario digital, Noviembre 2006. <http://www.denorteesur.com/asp/articulo.asp?numero=303&id=6475> [Accedido en diciembre 2013]



Los ochenta de memoria: un ensayo

Alicia Migdal

Hablemos del día viernes. Consideremos el ritual de los viernes de más de treinta años de lectura de *Marcha* (1939-1974) por un público calificado y también el largo fin de semana lector que implicaba la página de Espectáculos del diario *El País* (página que, como casi siempre pasa con las secciones culturales, funcionó a contramano de la línea editorial del diario y mantuvo su independencia, y por lo tanto su prestigio intelectual, hasta mediados de los noventa). El viernes era tan fuerte como día clave de lectura política y cultural que, cuando empezaron a aparecer los nuevos semanarios, emergentes entre el fin de la dictadura y el comienzo de la redemocratización, elegir el día de salida era establecer una marca diferenciadora. El viernes, el fin de la semana, el resumen de lo sucedido para leer con tiempo. La revista *Lento* lo define ahora como actitud lectora, por parte de una generación que publica una vez al mes.

La Semana de El Día fue el primer semanario que salió a mitad de la dictadura (aunque bajo la forma de suplemento y sin explicitar la composición de su equipo) y eligió el sábado como día personalizador. Puedo hablar con bastante propiedad sobre *La Semana* porque escribí de cine y de literatura desde el primer número, en enero de 1979, hasta el último, en agosto de 1990. Lo de “bastante” es porque hubo procesos políticos y empresariales que llevaron al colapso del diario de Batlle y Ordoñez que deben ser analizados por especialistas. Que *El Día* cerrara era históricamente impensable. El *Nuevo El Día* de un tiempo después o los números de la *Revista de La Semana* que arrancaron enseguida del cierre del semanario, pueden ser considerados situaciones periodísticas periféricas, coletazos que no dejaron memoria.

El inventor de *La Semana* fue Jorge Otero Menéndez en diálogo con algunos jóvenes batllistas, y si digo “inventor” es porque él, individualmente, y con una actitud personal que algunos consideraban esnob, armó un espacio de experimento y de mezcla que hasta entonces no se había dado en un medio como *El Día*, tan tradicional en su concepción periodística, tan poco moderno.¹

¹ Hubo poco tiempo antes un episodio famoso y reconfortante para los uruguayos, cuando apareció contrabandeado entre los avisos clasificados —el gran patrimonio originario del diario— un cartel que decía “milicos putos”. El hecho había despejado dudas respecto a la posición opositora del diario y provocó la separación de su director Leonardo Guzmán, aunque no se puedan establecer responsabilidades “oficiales” ni menos intencionales para declarar de manera tan temeraria el antimilitarismo de *El Día*. Pero lo cierto es que esa filtración en la mesa de armado funcionó como llamador de la atención.

Para muchos, dentro de la peculiar convivencia familiar, empresarial y política de los apellidos colorados y batllistas que comandaban *El Día*, el suplemento fue un capricho personal de Otero, entonces en el equipo de dirección del diario, tolerado dentro de esa circunstancia de poder por la que él y Lorenzo Batlle Cherviere podían hacer y dejar hacer. Al fin de cuentas, *El Día* era un diario muy poco atractivo para la lectura cultural, más bien identificado con el atemporal suplemento sepia de los domingos y que, a diferencia de *El País*, elegante, moderno y “al día”, no tenía firmas atractivas ni un perfil cosmopolita. Un suplemento como *La Semana* era toda una novedad, antes que nada hacia el interior del diario. Y como tal fue resistido y criticado. Todos fuimos sabiendo o intuyendo, con el tiempo, que cuando los vientos familiares y empresariales soplaran en contra de esos extraños desequilibrios internos que permitieron vivir a *La Semana*, ésta iba a desaparecer, como sucedió, y como antesala del cierre definitivo de un diario llevado graciosamente a la quiebra por sus propios empresarios y al consecuente desempleo de su numerosa plantilla, fuertemente sindicalizada y movilizada desde hacía años por lo que era un deterioro económico organizado por la patronal.²

La Semana fue un experimento también para quienes escribimos en la sección cultural que, a cierta altura, ya tomaba la mitad del suplemento de 16 páginas y que en su inicio tenía, en su primera mitad político-social, las firmas de Manuel Flores Mora, Renán Rodríguez, Luis A. Faroppa, Sergio Papa Blanco y de unos jóvenes, menores de treinta años: Enrique Alonso Fernández, Manuel Flores Silva y Roberto Asiaín. En esta primera mitad se publicaban regularmente, también, notas de *Le Monde* y *L'Express*. El diseño inicial era tan gris y poco atractivo como lo fue el mismo diario desde su fundación.

El antecedente inmediato de la segunda mitad era la página literaria que Enrique Estrázulas dirigía en *El Día* en los años en los que “no había nada” y que pasó a ampliarse cuando Jorge Otero convocó a varias personas de la literatura para, por derivación, ocuparse de tantos rubros vacantes de información y análisis. No se nos preguntó la filiación política. Roger Mirza en teatro, Roberto de Espada en artes plásticas, yo en cine, Carlos Gasset (seudónimo del crítico teatral Julio Novoa) en la llamada música culta, Guillermo Baltar en música popular, Alejandro Paternain, Milton Fornaro, Jorge Albistur, Florencio Vázquez y el mismo Estrázulas en literatura. Así

² Salvando distancias, algo parecido se sabía que iba a pasar cuando Homero Alsina Thevenet muriera y *El País Cultural* perdiera a su fundador y constructor, intocable durante veinte años. Al día de hoy, a diez años de la muerte de Alsina y habiendo reducido paulatinamente su formato y su conjunto de colaboradores, *El País Cultural* promete salir una vez al mes en papel y todas las semanas en formato digital, pero ha despedido a su equipo de periodistas fundadores agudizando la crisis de la prensa cultural en Uruguay.

empezó *La Semana*. En poco tiempo, las caricaturas de Horacio Guerriero (“Hogue”) distinguirían su portada y su comentario visual a cada nota así como el equipo de diagramadores formado por Andrés Takach y Polo Caballero. (La posterior aparición de *Jaque* iba a introducir una importante innovación en los criterios gráficos de los semanarios, así como la integración de críticos embebidos de semiótica iba a nutrir las secciones culturales de otros).

Con la crítica en casi todas las artes, en *La Semana* se fue constituyendo un corpus analítico que volvía visible sobre todo la producción nacional. Allí se puede ir a buscar en la actualidad prácticamente todo lo que se publicaba porque se reseñaba. Algo nuevo en años de restricción del pensamiento de los uruguayos sobre los uruguayos. Hoy, en que la crítica sistemática de artes plásticas no es una característica general de la prensa, los artículos de Roberto de Espada dan cuenta de un compromiso y un seguimiento de los procesos creativos que no ha tenido herederos, además de mostrar la elaboración de un estilo personal de escritura. La crítica teatral en *La Semana*, así como la de la página de espectáculos de *El País*, volvieron visible en esos años de comienzo del fin de la dictadura el célebre entrelineado de la dramaturgia y la dirección teatral, que pactaba con el espectador la lectura de lo no dicho. Señalo estos espacios como referentes importantes dentro del conjunto de secciones de espectáculos de los diarios existentes. Se ha vuelto célebre decir que, desde el auge de la música popular, el teatro y la crítica, se leía o se escuchaba las entrelíneas de lo expresado, que lo indirecto era parte sustancial del discurso artístico, que las estrategias de comunicación contaban, centralmente, con ese tácito entendimiento emisor-receptor. Sin esa complicidad no habrían existido los múltiples actos de comunicación que atravesaban las semanas y los años. Una especie de acompañamiento mutuo, porque se escribía para un lector que nos estaba buscando. A su vez, la práctica de lo indirecto habilitó formas estéticas, afinamientos del decir no todos necesariamente de calidad. Un interesante fenómeno de lenguaje, propio de las culturas resistentes en épocas peligrosas.³

Muchas veces se ha preguntado si en *La Semana* teníamos libertad de expresión. No había censura desde de la dirección porque sabíamos establecer el juego de los límites de lo nombrable. En muchos sentidos, hubo un uso mutuo de las oportunidades de opinión. Pier Paolo Pasolini defendía en la Italia de los sesenta y setenta este tipo de situaciones como una forma útil del cinismo. Cuando llegó a Montevideo *Dejemos hablar al viento* de Juan Carlos Onetti, *La Semana* fue la primera en reseñar ese regreso literario.

³ Hubo también inevitables y emocionales malentendidos, al escuchar un tango como “Vieja viola”, por ejemplo, donde se aplaudían algunos versos a los que el espectador le atribuía un sentido que no estaba, obviamente, en el original: “Hoy sólo quedan recuerdos de pasadas alegrías”. El contexto proyectaba el deseo.

Hoy parece trivial el dato, pero no lo fue en su momento. Para mí significó un placer personal escribir sobre aquel Onetti en esas circunstancias. Porque Onetti era no solo nuestro mayor narrador sino que había pasado a ser, por la ceguera de la dictadura, nuestro mayor y más inesperado escritor exiliado (en Madrid, donde murió), al haber integrado el jurado del último concurso literario de *Marcha* en 1974, que premió un cuento “inconveniente” de Nelson Marra, “El guardaespaldas”. Él y Mercedes Rein como integrantes del jurado y Hugo Alfaro y Carlos Quijano como responsables del semanario, fueron unos meses a prisión. Jorge Ruffinelli, también jurado, ya estaba trabajando en la Universidad de Xalapa, México. “¿Quién es este Onetti?”, se dice que preguntaba Juan María Bordaberry frente a los abundantes telegramas de personalidades internacionales que reclamaban por la libertad de un escritor.

1980 fue un año clave para el semanario, el diario y toda la prensa partidaria. Fue el año del NO. Tal vez muchos lo recuerdan también por el Mundialito de Fútbol, un operativo de la dictadura que terminó provocando los efectos contrarios a los buscados: sacó a la gente a la calle a festejar un triunfo futbolístico y algo más, del orden de lo simbólico tanto como de lo concreto e inmediato como era estar adentro de una multitud. El regreso de Jorge Pacheco Areco, unos años después, también, al igual que las elecciones internas del 82, el movimiento estudiantil del 83, el acto del Obelisco, el Pacto del Club Naval, la Ley de Caducidad, la salida de los presos del Penal de Libertad, la campaña por el voto verde en el 89, la creación de la CONAPRO (Concertación Nacional Programática) y en el medio de la década, las elecciones del 84 con Liber Seregni proscrito. La sección cultural de *La Semana* siguió intacta desde el punto de vista de su autonomía. El convenio tácito con el lector estaba asegurado, además, por la proliferación de más publicaciones semanales que agitaban con su sola presencia la cabeza de los lectores.

El concreto año 1980 fue también significativo desde el punto de vista de la visibilidad artística. ¿Cuántas cosas deben pasar en un año para considerarlo significativo? ¿Y cuántas en épocas riesgosas? Salvador Puig volvió a publicar después de muchos años y lo hizo con *Apalabrar*, un libro fundamental para la poesía, editado por Arca. Hay que releerlo para ver qué cosa era el modo indirecto y al mismo tiempo contundente. No es un libro circunstancial o funcional a la resistencia de modo programático. Es la poética de un gran “indirecto” que se abre camino entre la violencia de lo acallado, que nunca lo está del todo, porque hasta las dictaduras son dinámicas, no pueden amordazar todo y de ese estado de tensión se producen los hechos poéticos y políticos. Un año antes, pero con continuidad en el 80, Carlos Aguilera había estrenado en el Teatro Circular *El mono y su sombra*, de Yahro Sosa. El actor Julio Calcagno estaba solo, aislado, ¿encarcelado?, ¿loco?, en un escenario pelado. Unos

años después, todavía en dictadura, Carlos Manuel Varela iba a estrenar en Teatro del Centro, también dirigida por Aguilera, *Alfonso y Clotilde*, donde una pareja asistía a la aparición inexplicable de cadáveres en una playa. Y con *Interrogatorio en Elsinore*, los dilemas hamletianos jugaban, como en Shakespeare, a revelar por delegación. Ahí Varela escribía y dirigía. En 1982 Héctor Manuel Vidal estrenaba audazmente en el Teatro del Notariado su *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht donde, en un momento, se dejaban caer sobre la platea volantes que decían “Eppur si muove” cuando ya Roberto Fontana nos había sometido a la exposición de la exquisitez intelectual de aquel científico perseguido por sostener su principio de realidad. El 82 fue también el año de la canción “A redoblar” del grupo Rumbo, un emblema duradero. Un año antes había empezado en el Teatro Circular el éxito sostenido de *El herrero y la muerte*, de Mercedes Rein y Jorge Curi, que atravesó la década.

A su vez, el canto popular tuvo su libro también en 1980, elaborado por Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari y editado por Arca.⁴ *Aquí se canta* tomaba su título de un verso de Roberto Appratto cantado por Rumbo y su sola presencia, además de su contenido antológico, era toda una declaración de principios de existencia. Reunía, al mismo tiempo, a dos escritores de edades muy alejadas entre sí. Los ochenta como década fueron también los años de fuerte visibilidad de los cuerpos pictóricos que Carlos Barea, Carlos Musso y Carlos Seveso distorsionaban o erosionaban. Son también los años de la exposición *Los adioses*, de Hilda López en la Sala Cinemateca, del *Salsiepuedes* de Nelbia Romero y de la actividad de militancia civil del Grupo de Estudios Urbanos. Estos son algunos ejemplos de cosas que pasaban y que importaban y que tenían su espacio de análisis en la prensa cultural. Es, por lo menos, mi recorte personal, que creo que excede lo subjetivo y que se puede compartir.

La escritura crítica permitió, a muchos de nosotros, forjar nuestros estilos personales. Disponíamos de espacio y del tiempo de pensamiento y elaboración que solo una publicación semanal habilita. Sin embargo, con muchos de los semanarios de los ochenta empezó también el sistema de notas cortas para ser leídas rápidamente, un contrapelo conceptual de lo que la propia existencia de las publicaciones periódicas suponía. La lucha conceptual por el mismo espacio para la cultura que para la política se puede rastrear allí. Actualmente solo *La Diaria* lo ha asumido. A pocos años de su salida, *Brecha* ya tenía delimitado el formato brevísimo para las reseñas cuando debería haber promovido la expansión del pensamiento también en

⁴ Las editoriales se las ingeniaban para resistir; Banda Oriental iba a publicar en unos años *Bernabé Bernabé*, de Tomás de Mattos y *La balada de Johnny Sosa*, de Mario Delgado Aparain, además del sostenido conjunto de la obra de ambos; Ediciones Trilce se sumaría poco después.

ese espacio y no sólo en los artículos de firma. La crisis de calidad de la página de Espectáculos de *El País* arrancó con esa modalidad, a mediados de los noventa: foto grande y nota breve. Y todavía no estábamos en el universo de la web y sus adyacencias.

El Correo de los Viernes, el semanario de Julio María Sanguinetti, optó desde su nombre por ocupar aquel viernes simbólico que presuponía una marca mental en los ciudadanos lectores y supuso una innovación al colocar, como apertura, la sección cultural, que universalmente estaba instalada en las páginas finales según el criterio periodístico de que primero va la información política y social nacional. Intencionalmente o no, la opción por el viernes o no, el formato tabloide, la organización de las secciones, la inclusión en cultura de firmas no alineadas ni política ni partidariamente con la línea editorial, fueron rasgos comunes de todo aquel período en el que, como se ha dicho, llegó a haber más semanarios que días de la semana y en el que la marca de *Marcha* estaba presente como nostalgia para muchos y como rechazo de todo aquello que no se había conocido y que representaba un modelo vivido como obligatorio para la nueva *intelligentzia* en formación, mayoritariamente sub-30.

Una nueva generación se manifestaba como emergente en la crítica y el periodismo cultural, con sus predilecciones excluyentes, sus anatemas y sus descreimientos. Pero a su vez, su natural coexistencia con generaciones de edades diversas, pasados y pertenencias disímiles y horizontes culturales muchas veces antagónicos, no produjo diálogo por escrito, no fue un período de polémicas culturales (no incluyo diatribas ni insultos en este concepto, que fueron las que iniciaron la campaña contra Mario Benedetti), aunque había importantes diferencias de concepción respecto del arte entre unos y otros, con el incipiente espíritu posmoderno instalándose en gustos y actitudes. Solo las posiciones enfrentadas entre rockeros y músicos del llamado “canto popular” —que tanto y tan heterogéneo material incluía— saltaron a la arena del intercambio periodístico, tal vez porque la inmediatez de la música así lo convocaba, al tiempo que, en la interna misma de la música popular, Jorge Lazaroff abría un nuevo frente de pugna estética contra la nueva trova cubana. Acierta Oscar Brando cuando, en una conversación sobre este tema, afirmaba, en relación a las acciones colectivas de Arte en la Lona y Viva la Pepa, que la polémica tomó el camino de los hechos o de los actos antes que el de los argumentos ¿Estábamos todos enfrascados en la definición de nuestro trabajo? ¿Pensábamos que cierto nihilismo era pasajero? ¿No desconfiábamos de las certezas humanistas? ¿La tapa de *La oreja cortada*, con todos sus escritores hombres en desnudo frontal nos parecía solo una broma efímera y no un estado de las nuevas mentalidades? ¿El “Montevideo agoniza” de Los Traidores no nos concernía, era solo asunto de rockeros? ¿Las dificultades del parricidio con una generación exiliada o muerta no

merecía una discusión seria? En los noventa, *Posdata* y la revista *Tres* iban a poner en el centro de su actitud periodística algunos de estos temas.

Mientras tanto, desde el exilio se desarrollaba una prensa en libertad. *Cuadernos de Marcha*, en México, se retomaba a sí misma en el formato fascicular de fines de los sesenta y después iba a ser replanteada, a su vez, en Montevideo por los hijos de Quijano. En Suecia, varias revistas daban cuenta de la diversidad de intereses de los distintos grupos de exiliados. También en la tarea editorial: Nordan, con los integrantes de la Comunidad del Sur, armó su catálogo y editó a escritores uruguayos en Estocolmo que así se dieron a conocer.

La aparición en cascada de semanarios en los últimos años de la dictadura y la reaparición de otros (la revista *La Plaza*, *Opinar*, *Jaque*, *La Democracia*, *Opción*, *Aquí*, *Alternativa Socialista*, la reformulada *Búsqueda*, *La Hora*, diarios efímeros como *Sincensura* y *Veinticuatro*, la variable humorística que representó *El Dedo* y después *Guambia*) entonaba —para recordar laxamente una expresión de Wilson Ferreira Aldunate— con lo que venía sucediendo en las radios, un medio tan uruguayo de comunicación. Predominaban, como fuente de información o de opinión, La 30 (“La Radio”), los programas “Discodromo” (Rubén Castillo debió emigrar de Sarandí a CX36 manteniendo un programa fundamental para la difusión de lo nuevo), “En vivo y en directo” en Radio Sarandí y la novedad de la reformulación de la FM Emisora del Palacio con el debut de “En Perspectiva”, de Enrique Alonso Fernández y Emiliano Cotelo. Toda esta masa informativa y mixturada supuso la aceptación de un cambio sustancial en la cabeza de los lectores y oyentes alineados a la izquierda, aquella masa crítica “natural” consumidora de lectura y de análisis.

Esta nueva convivencia pautaada sin explicitación no fue comprendida por cierto sector de los exiliados o de los regresados quienes, al fundarse el semanario *Brecha* en 1985 (al día de hoy, el único duradero en el tiempo) con parte de los sobrevivientes de *Marcha*, coincidieron en el proceso restaurador para volver a alinearse con lo “natural” y desconfiar de lo construido desde 1979, año en que empezó a hablarse de “la salida”. Haber escrito y pensado con independencia desde la cultura y durante esos años en publicaciones que no eran de izquierda, que no existían, fue un cambio no fácil de comprender para la fantasmática ideológica de muchos uruguayos exiliados, cuyo duelo por el país perdido había quedado congelado. El tema tiene profundidades de dificultad psicológica: aceptar sin desconfianza formas internas de la resistencia intelectual en los medios de comunicación que sí eran valorizados en la llamada “resistencia académica”; reconocer que una sociedad no se suicida; admitir que la vida se rehace en las peores circunstancias aunque muchos de sus luchadores políticos y culturales no estuvieran en el país; valorar la resiliencia en lugar de desconfiar de ella; ceder protagonismos.

Las palabras “emergencia” y “emergentes”, en todas sus acepciones, son una clave semiológica para entender el malentendido.

Todo esto se constituyó, a partir de 1985 (marcador de los dos hemistiquios en que se puede analizar el periodismo de los ochenta) en un desparejo proceso de aceptación por parte de quienes no habían estado en el país, del nuevo territorio cultural construido también durante la dictadura. En algunos casos, no hubo ningún esfuerzo. Se llegó a hablar desde *La República* de “apagón cultural”, lo que barría, en dos palabras, la existencia de quienes habíamos empezado a trabajar en ese tiempo, como si la vida se hubiera detenido una docena de años o todos hubiéramos sido colaboradores no se sabe bien de qué, ya que la postura de los semanarios era claramente antimilitarista. Enrique Tarigo y Eduardo Pons Echeverry enfrentaron a Néstor Bolentini y Enrique Viana Reyes en el Canal 4, bajo la conducción del periodista Carlos Giacosa. En el programa se discutía, insólitamente y por primera vez en la televisión, por el SÍ o por el NO a la reforma de la Constitución propuesta por los militares. Entre el humo de los cigarrillos, Pons Echeverry trató de “rinocerontes” (según expresión de la obra teatral de Ionesco) a los no opositores. Tarigo sacó su Semanario *Opinar*, inicialmente como forma de militar por el NO y tuvo tanta responsabilidad en su triunfo como lo que la prohibida izquierda política y sindical pudo ir haciendo con sus mordazas. Estoy convencida de que esta negación no respondía sólo a una arrogante perspectiva de cálculo político sino a una situación emocional que impedía admitir que, también en lo oscuro, se puede sacar la cabeza para afuera del pozo, que los tiempos estaban cambiando, como cantaba Dylan, y que la incorporación al cambio se hacía de manera diferida.

La expectativa con la que los escritores que seguimos viviendo en el Uruguay esperamos a los que iban a regresar o a salir de la cárcel es un buen ejemplo de esta asimetría o de esta confusión. En 1984, en la 7ª Feria del Libro, todavía en el Subte montevideano, una recién fundada asociación de escritores instaló, con cierta resistencia por parte de la Cámara del Libro, una mesa con libros de escritores del exilio. Se llamó “Muestra de literatura uruguaya en el exilio” y la organizó ASESUR (Asociación de Escritores del Uruguay). Las publicaciones se habían obtenido *person to person*; se mapeó lo que cada uno conocía, se armó la cadena de referencias, se prestaron los libros y revistas que cada uno tenía y había obtenido muchas veces con dificultad y todo lo conseguido —que no era todo lo producido— se instaló en una mesa bajo un vidrio protector con un pliego impreso de difusión que lo registraba. Al dorso, un texto titulado “Panfleto” explicaba el origen de los libros y revistas y terminaba con el deseo de que “tiempo llegará que acabe con las ausencias (y con los vidrios)”. Las publicaciones no estaban, obviamente, a la venta. Eran solo una presencia testimonial que hasta ese momento no había tenido espacio civil para ser mostrada. Supusieron un

primer paneo de lo escrito en el exilio. Complementaban el espacio abierto desde las secciones culturales de los semanarios, donde algunos de esos autores habían sido reseñados.⁵

Fueron años felices. Una expresión rara, tal vez, para calificarlos. Años vibrantes y productivos. Años de conocimiento y de aprendizaje. No hay que menospreciar la sensación de felicidad en medio de la opresión ni arrepentirse de nombrarla. Producir era necesario (“Navigare necesse...”). Nos volvía visibles a todos. Estábamos en dictadura; habíamos empezado a dejar de estar en dictadura. Valdría la pena averiguar por qué la redemocratización, tan larga a esta altura como el período de vida de un muchacho o muchacha de treinta años, nos amortiguó. Algo de la complicada y banalizada expresión de “la unión de todos contra la dictadura” está en el hueso de esto. La pérdida de la tensión, la normalización, la perplejidad de lo vivido, el empezar a tomar distancia del bloque de la experiencia histórica y personalizarlo. El tratar de responder a la pregunta de cómo aquel compañero de un liceo del Prado pasó, en cuatro, cinco años, a convertirse en un experto torturador y asesino. El mirarnos bajo esa novedad ahora pronunciable, con un pasado inmediato que podía actualizarse sin tener que hablar en voz baja o con las ventanas cerradas. El haber conocido experiencias de miedo y muerte que no eran parte de nuestra historia moderna y para la que no alcanzaba con recordar a la tierra purpúrea. El haber dejado de ser una excepción civilista. El descubrirnos como parte del continente mestizo. El sabernos objeto de un complot regional con epicentro en el imperio: nosotros, los diferentes, los pacíficos, los irrelevantes. El enfrentar lo que Maren y Marcelo Viñar llamarían las “fracturas de memoria”, un proceso de proliferación del “pasó así”. La contracara del orgullo de la muerte, del orgullo del “soldado de izquierda”. El repliegue hacia la vida privada, un rizo rizado nuevamente después de la obligación del silencio social. ¿Cuánto persiste hoy de todo esto, así en crudo, y a pesar de los treinta años transcurridos?

⁵ El vidrio no impidió que algún libro igual fuera robado, pero ello no dejaba de constituir un acto de apropiación de deseo, como todo robo de libro, que casi siempre está más allá del mero robo.



Air Discurso: cinco actores en un viaje silencioso contra la nostalgia¹

Fernando Andacht

En *Air Discurso* (2012), Pablo Uribe diseñó un dispositivo audiovisual casi háptico, un instrumento visual pero de vocación táctil contra la nostalgia, al menos contra la nostalgia fácil, completa, *fully equipped*. Desarmando el recurso directo, inmediato y emotivo a aquel evento de 1983, renunciando a re-pronunciarlo en el video mediante rostros y voces reconocibles y diestras en el emocionar fónicamente, Uribe creó un obstáculo, una barrera formidable contra el emotivismo simple. Él evitó así *maracanizar* o, mejor sería decir, *obelisquizar* aquel “Río de Libertad”, que podría haberse vuelto un souvenir no muy diferente de los que venden en todos los puntos turísticos del mundo. En este caso, habría sido un turismo para consumo interno o semi-interno; el primero para aquellos que fueron partícipes de ese acto a los pies del Obelisco de los Constituyentes, o que lo siguieron muy de cerca, por el relato presencial y testimonial de los que sí fueron, el segundo para aquellos uruguayos que lo siguieron de lejos, desde afuera del paisito, por el motivo que fuera.

En vez de encerrar el acto del 27 de noviembre de 1983 en una campana de plástico, con una estampita del Obelisco adentro (en lugar de la nieve artificial, ese artefacto podría haber tenido una micro-volanteada alusiva), hay en este *Air Discurso* de 2012 un sobresalto, al modo que concibió Brecht para su teatro épico y político el efecto de extrañamiento: ¿qué hacen estos conocidos actores² teatrales moviendo su cuerpo y su boca a veces, sin que sonido alguno, salvo su respiración, sea amplificada en el video de Pablo Uribe?

¿Qué busca el animador de esta propuesta estética no fomentadora de la nostalgia, de ese dolorcito agradable en la barriga que nos conecta emocional y velozmente con un pasado perdido y añorado? La fácil o tentadora nostalgia por esa efusión cívica y anhelante de la democracia perdida treinta años atrás es bloqueada; en su lugar debemos, si aceptamos la invitación visual y casi táctil, de Uribe, pasear la mirada por estos cuerpos que animan el discurso de un modo insólito, inusual e inquietante. ¿A

¹ Este artículo es parte de otro más extenso sobre la muestra *Discursos encontrados*, que reunió las obras *Air Discurso* de Pablo Uribe y *Últimas palabras* de Iratxe Jalo y Klaas Gorkum en el Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo (MACMO) en mayo de 2014. El texto fue publicado en el primer número de *Museo*, la revista del MACMO. La muestra de Uribe está basada en la interpretación gestual de cinco actores sobre el discurso de Alberto Candau en la “Proclama del Obelisco” del 27 de noviembre de 1983.

² Los actores son Gloria Demassí, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina y Walter Reyno.

qué nos obliga o convida esta propuesta tan silenciosa y elocuente? Algo semejante hizo en este mismo territorio uruguayo y en época reciente el fotógrafo Martín Atme. Desde hace ya algunos años, él viene capturando las representaciones pictóricas y esculturales de don José Gervasio Artigas por donde quiera que las encuentre en la capital y en otras zonas del país. Y el resultado visual de ese proyecto bien podría titularse: *El prócer ya no tiene quien lo mire*. Tal es la paradoja de la proliferación de lo que di en llamar *artiguemas* (Andacht y Atme) en cada espacio urbano posible, en oficinas públicas y privadas, escuelas y plazas, rincones y parques. Sin tener, quizás, la voluntad expresa de disolver la memoria viva del prócer oriental, esa ubicuidad desafortunada de su imagen —a menudo realizada de modo burdo, alterada por vandalismos o humorismos anónimos cuando no atacada sin piedad por el entorno natural o humano— vuelve fácil o inevitable ignorar plácidamente lo difícil de tragar, aún mucho tiempo después que ese hombre dijo e hizo en torno a este territorio que se empecina en olvidarlo por el método extraño de la saturación icónica.

Justamente es este efecto anestesiador lo que la obra de Pablo Uribe no permite que ocurra. O que vuelve muy improbable: no nos deja evocar aquella proclama del '83, aquel Woodstock democrático y uruguayo como un *old hit* de la resistencia cultural. Embarcarnos dulce y plácidamente en el viaje de la evocación nostálgica, y decirnos a nosotros mismos con satisfacción indulgente: “¡Candeau dice cada día mejor!” Y estos cinco actores lo podrían haber traído con vigor y alegría épica de nuevo al escenario contemporáneo, en buen video. No es ese el plato que está en el menú, sin embargo. Podría haberlo sido, pero no lo es. Lo que encontramos —o mejor sería lo que debemos buscar en este *Air Discurso*— no es lo que el gran poeta inglés llamó “*airy nothing*”, la nada aérea de la imaginación humana con la que trabaja el creador literario, sino el aire extraño de una puesta en escena política y llena de incertidumbre, hecha varias décadas después de que aquel acto político ocurriese.

La obra de Uribe nos pregunta quiénes éramos entonces, quiénes nos volvimos ahora, auspiciados por ese recuerdo tan apreciado, por esa *memoria protética*, como llama la teórica del cine Alison Landsberg al recuerdo no vivido en persona, pero tantas veces contemplado en el cine que ya forma parte de la memoria personal y colectiva. El del Obelisco es un recuerdo tan intenso como si todos los uruguayos hubiéramos estado ahí, en ese festival de la política a cielo abierto, en su fase de derrame colectivo, unánime y enfervorizado. Entre otras dudas que se replantean al mirar *Air Discurso* está la pregunta sobre cómo es perder el miedo de a muchos mientras se magnetiza ese cuerpo cívico desordenado en una formación fluvial y contundente gracias a la palabra que lo interpela y lo dice como hace mucho los allí reunidos querían escucharse hablar.

Y ahora quiero ocuparme del título, del nombre oficial de esta obra de Uribe. ¿Qué es un *Air Discurso*? Ha sido construido sobre el modelo del *Air Guitar*, según las palabras del autor: “Basándose en las reglas del air guitar los actores pronunciarán un discurso sin palabras y sin voz, en un intento fallido por arengar a los impávidos espectadores de la sala”. Me encamino entonces hacia *Wikipedia* —ese saber inagotable de este tiempo— donde se nos explica que el criterio clave, y también el más elusivo, para llegar a ser campeón de ese género contemporáneo des-instrumentalizado y gestual es la presencia del ejecutante sobre el escenario (su *stage presence*), la cual se define en estos términos: “un carisma de estrella de rock, la habilidad de rockanrolear, la falta de miedo escénico, y el poder de animar a miles de escuchas; supone espectacularidad en el manejo de la guitarra (*guitar showmanship*) y otras demostraciones emocionales”.

Y pienso que esta analogía es una buena pista. Las palabras que enunció con vigor y muy dueño de la escena pública y ciudadana el 27 de noviembre de 1983 el actor de teatro Alberto Candean son el preciso equivalente político y retórico de la música que brota imparable de la guitarra eléctrica de una estrella del rock and roll. Ya instalados en el siglo XXI, varias décadas más tarde, los cinco ejecutantes de *Air Discurso* deberán reproducir, crear, inventar algo para poder pararse en la total soledad de su ejecución despojada, o más exactamente *despalabrada*, y hacerlo ante un público “impávido”, como nos advierte Uribe.

Por eso, aquel intento feliz de llegarle a cada uno de los miles de feligreses laicos y devotos de ese dramaturgico oficiante que la democracia ausente convocó, en 1983, para re-consagrarla y devolverle la vida, no puede sino ser un “intento fallido” para conmover a los visitantes del futuro que van a contemplar esa ejecución y que deberán, lo sepan o no, juzgarla por su espectacularidad. Y también por su “destreza técnica” y su “capacidad mímica” —los otros dos criterios que maneja el jurado del concurso de *Air Guitar* para consagrar al vencedor de esa justa sin instrumento, siempre según la docta *Wikipedia*.

Los cinco grandes de la escena teatral uruguaya convocados por Uribe obtienen las más altas y parejas calificaciones en los tres criterios relevantes de un posible aunque todavía inexistente concurso de *Air Discourse*. Y paradójicamente, los cinco actores del video llegan a la escena fraguada por el artista en *Air Discurso* para fracasar silenciosamente en reproducir o en evocar la emoción plena de aquel día del siglo pasado en que se re-sacralizó el pacto unívoco de la nación demócrata en su momento de extensa agonía. Ante tanta palabra silenciada, me pregunto, ¿cómo no esforzarse por encontrarle un nuevo sentido a esta actuación, algo que sostenga tantos gestos aéreos, tantas miradas cargadas de intención dramática que no corresponden biunívocamente a nada concreto ni verbal en el discurso

original e irrepitible, que es tan irrepitible como sus circunstancias, dicho por aquel actor de la Comedia Nacional, y escrito por sus dos autores de la Política Nacional, en pleno inxilio forzado?

Hay una osadía muy grande en la propuesta de Uribe, un gran atrevimiento, como le decían adustos los adultos a los niños que se salían del bien acotado perímetro normativo en lenguaje, gestos o actitud. ¿Cómo sería posible remover quirúrgicamente todas esas palabras voceadas tan teatral y épicamente por el actor clásico Candéau, en la proclama del 27 de noviembre de 1983 ante tamaña multitud, frente a la mayor movilización en aquellos años todavía densos del plomo dictatorial ambiente? Parece que Uribe hubiese querido moverle el piso a ese discurso solemne, verborrágico o *verbipleno*, como si su anhelo artístico fuera hacer tambalear a aquel poderoso actor en su podio enhiesto, y dejarlo al desnudo, con su módicamente enfática mano derecha,³ delante de toda esa gente, pero ya sin nada que decirles, con la sola y solitaria gesticulación enérgica, urgente, conminativa, pero muy a menudo opaca, hermética. ¿De qué hablan esos gestos teatrales? ¿Hablan estos actores de *Air Discurso* o sólo *aspavientan* en torno a la proclama de 1983 que, según nos informa el artista uruguayo, ellos podían escuchar en un dispositivo portátil, mientras lo representaban en silencio? He aquí la pregunta, podría pensar un espectador del video de Pablo Uribe.

¿Qué es exactamente lo que hacen, lo que se les pidió que hicieran, estos cinco reconocidos actores del escenario uruguayo? Su situación vital y performática me recuerda otra consigna poco usual, un mandato extraño, casi perverso de un director de cine que se instala o, mejor sería decir, que invade una sala de teatro completamente vacía de público. El escenario tiene apenas dos sillas, una para Eduardo Coutinho (San Pablo, 1933-2014), el director del documental *Jogo de Cena* (Brasil, 2007), la otra silla será ocupada sucesivamente por personas comunes —sólo mujeres— que han sido convocadas y elegidas para contar una historia cualquiera de su vida, y también por actrices —profesionales y amateurs, algunas muy conocidas, las otras casi anónimas— que llegan allí después, para re-escenificar sobre ese escenario el relato de vida común narrado por sus reales protagonistas. Para hacerlo, las actrices deben usar las palabras ajenas y los gestos y entonación propios —hasta cierto punto.

Las desviaciones del relato original contado y el *backstage* en que las actrices las comentan son una parte fundamental de ese film. Si las mujeres anónimas que convoca el documentalista brasileño Eduardo Coutinho están haciendo una auto-escenificación narrativa, pues ellas transponen en ese ámbito fantasmal —un teatro carente de público, de aplausos, y de director

³ Según lo observó Mario Sagradini en “Después del silencio”, otro de los textos incluido en la revista *Museo*.

teatral— un relato de su pasado, no queda muy claro qué es exactamente lo que hacen las actrices que ocupan ese mismo espacio teatral más tarde.

Sin el ingrediente que justifica la puesta en escena, sin un público atento, y condenadas a ubicarse frente a la solitaria y casi silenciosa presencia del director/interlocutor, cabe preguntarse en el caso del documental *Jogo de Cena*, como en el del video-performance *Air Discurso*, ¿qué significado tiene lo que se les pide a los actores que preparen y que luego realicen lo mejor que puedan quienes deben actuar en el mismo lugar pero no frente al mismo personaje que las mujeres narradoras originales? En el documental brasileño, el desafío es muy grande para quienes están habituadas a seguir atenta y creativamente las pautas que aporta un director, además de memorizar el libreto (ficcional). Normalmente, cada uno de sus gestos sobre un escenario o en un set de televisión o cine está guiado y apunta a cierto efecto o resultado pre-establecido, inclusive en el caso de la improvisación teatral. El desacomodo notorio de algunas de las actrices que registra el film de Coutinho me hace pensar en la extrañeza e incomodidad que deben haber experimentado estos experimentados actores de teatro uruguayos: ¿qué es exactamente lo que ellos llevan a cabo frente a la cámara y tan lejos de las tablas?

Una primera respuesta posible sería, tal vez, que esos cinco actores realizan *la mímica* de aquella proclama multitudinaria de 1983, enunciada en el Montevideo oprimido por el régimen de facto. ¿Vocalizan ellos las palabras ya dichas entonces sin colocar la normal vibración de las cuerdas vocales? En ese caso, lo suyo sería imitar con sus cuerpos lo que en aquel ya distante día del último cuarto del siglo XX fue voceado a todo pulmón y ante una especie de multitudinario Woodstock mesocrático y montevideano en 1983 por el ilustre actor de la Comedia Nacional —a la que pertenecen o pertenecían algunos de los actores que realizan la performance en video *Air Discurso*. Pero ellos han aceptado prestar su cuerpo a la propuesta estética ideada por Uribe y guardarse toda palabra en el bolsillo del alma, no para imitar la actuación de Candeau en el podio solemne, sino para *re-presentarla*, para volverla a presentar en su fase no familiar, como lo describe literalmente la expresión de Freud “*das Unheimliche*”, que designa algo muy conocido y próximo a lo cotidiano, pero que se nos aparece de un modo nada familiar; por ese motivo nos causa gran extrañeza y desasosiego. Es la experiencia de soñar con algo común pero de un modo que no lo es en absoluto. Algo de esa naturaleza inquietante, creo, les es encomendado a los actores teatrales de *Air Discurso*: en vez de actuar de Candeau en el Parque Batlle leyendo la proclama destinada a decir el largo adiós a la dictadura a fines de 1983, los cinco actores de 2012 deben *des-familiarizarla*, tienen que re-visitar aquel discurso para dejarlo expuesto ante la mirada de otra época, ante ojos que tienen otras preocupaciones sociales y políticas.

Un juego de escena posible podría ser el adivinar qué dice cada actor cuando se lanza a todo cuerpo a recorrer física y dramáticamente esa

proclama sin decirla, cuando él o ella le da cuerpo a ese discurso tan anhelado que transformó al orador único de aquel acto sin igual en una suerte de muñeco de ventrílocuo. Es verdad, como lo consigna uno de los ensayos reunidos en el catálogo de la exposición en la que *Air Discurso* se exhibió en 2012, que ese discurso anti-dictadura y pro-partidos (¿tradicionales?) fue redactado por dos políticos uruguayos pertenecientes a los dos partidos históricos, pero se me antoja que, por gracia y obra del lugar y del tiempo en que fue lanzado este alud de signos de poco menos de media hora, éste tuvo un efecto de ventriloquia: el orador elegido era un portavoz que encarnaba con prestancia y vigor lo que la multitud reunida en torno del monumento dedicado al texto que consagra la convivencia legal en todo el territorio uruguayo sentía o repetía visceral y unánimemente. Todas las voces estaban en sincronía perfecta con el aparato fonador del actor, del histrión elegido para ser del modo más literal y obvio un porta-voz, un vocero o vozarrón de los muchísimos que hasta ese momento no podían hablar de forma pública y masiva del hartazgo dictatorial y que debían resignarse a pensarlo, a respirarlo en la soledad privada de sus casas, de sus seres más íntimos.

Pero volvamos a la pregunta clave: ¿qué es lo que hacen o lo que tratan con ahínco *de no hacer* estos cinco actores filmados en su absoluta y temeraria soledad, completamente desvalijados de palabras? Digamos, por lo menos, lo que no hacen, o lo que tratan denodadamente de no hacer. Imagino que ellos evitan con todas sus fuerzas incurrir en la parodia, tratan denodadamente de no caer en la mímica al estilo de “dígallo con mímica”; ellos se cuidan de no reemplazar de modo absurdo a un orador Candeau parlante por un Candeau caricaturizado por gestos expresionistas, exagerados, manieristas. Pero no hay duda de que los actores arriesgan a convertir —tal vez de modo inevitable— la épica original de 1983 en la comedia del siglo XXI, en la carnavalización de aquel acto solemne, como lo hacen las murgas o los parodistas, cuando toman una canción popular y desvirtúan su sentido primitivo para sobreponer otro muy diferente, parásito y cómico, alusivo a un asunto diferente y transgresor. Lo único que es reproducido con exactitud es la duración de su ausencia de palabras corporeizada con pasión: “La videoinstalación tendrá la duración exacta de la proclama original (29’), repitiéndose en *loop* hasta el infinito.”

Tal es la descripción que nos da Pablo Uribe para la temporalidad de su obra: ésta debe durar tanto como la palabra tomada por Candeau en nombre de todos los hasta entonces silenciados. Ese tiempo no puede ser arbitrario y es lo que más se aproxima a mimetizarse o a replicar la proclama, el discurso original dicho por el actor en nombre de todos los allí reunidos en fecha electoral con flagrante ausencia de elecciones.

Y entonces vuelvo a preguntar(me): ¿qué buscan los signos silentes, silenciados de estos grandes expresores que son los cinco actores de teatro que respondieron al llamado de Pablo Uribe? Me animo a pensar que ellos se

encuentran en un viaje incierto en pos de la piedra filosofal del buen actuar: buscan aquellos movimientos del cuerpo que consigan transmutar lo animal-expresivo-bruto en un arte o artificio-comunicativo afinado, preciso, que prescindiera de palabras pero no de sentido. Muecas, tensiones musculares, puños cerrados y abiertos, brazos cruzados o lanzados al viento en el sentido más puro de grandes aspavientos, una espalda que nos niega el rostro, e inclusive golpes secos contra la pierna, todo eso y más vemos en el video. Es como si ellos buscaran una acústica corporal que suene fuerte y que diga: ¡mi cuerpo es mi (mejor) instrumento! O mejor aún, ellos van detrás de signos que exclamen a los cuatro vientos filmados: no necesito mi voz, ni parlotear un discurso ya dicho, puedo ponérmelo a la espalda, sobre las piernas, en la punta de los dedos, para que salga rejuvenecido, purificado del verbo, y reparado a puro gesto, treinta años después.

Parece que Uribe quisiera testear la longevidad de aquel discurso proclamado en la proximidad del espacio constituyente, casi a la sombra del Obelisco montevideano, como quien prueba la calidad de un buen vino, su “capacidad de guarda”, es decir, cuánto tiempo puedo mantenerlo en la bodega de la memoria colectiva antes de que pierda sus valores más admirables. Y quizás este experimento *despalabrado* quiera averiguar justamente eso: ¿cuánto tiempo puede mantenerse en buenas condiciones un discurso como aquel del 27 de noviembre de 1983 sin perder su calidad, sin que se evapore lo que lo vuelve saboreable, mucho tiempo después de que fuera enunciado a todo sol y delante de una enorme multitud, en una ciudad ocupada por la opresión militar.

Eso es el botín buscado, quizás, por estos histriones sin soporte verbal, tan fuertemente *despalabrizados* y por ende reducidos a su casi pura y exclusiva motricidad no-lingüística, a la incierta aventura de buscar sin ninguna certeza de encontrar el medio justo para, sin signos verbales, comunicar con otros signos, para expresarse con eficacia sobre aquello que *no* se puede decir, cuya enunciación ha sido prohibida como consigna y aceptada como desafío por ellos: no han de repetir ni reproducir lo que dijo Candéau a aquella gente que por arte y magia de la palabra y la presencia eufórica y corajuda se volvió un río libertario. ¿Qué les queda entonces a estos cinco signatarios de la escena teatral? Inventar, descubrir una retórica inaugural sin código explícito o seguro, pues no está codificada y compartida por el Otro espectador, ni siquiera por ellos mismos como sus eventuales e inevitables espectadores.

¿Por qué no es completa la analogía con esa relativamente reciente forma estética y espectacular de la *Air Guitar*, de la guitarra imaginada, hecha a puro gesto enfático, como la vestimenta inexistente de aquel rey vano y fabulado, pero en este caso empuñada con orgullo y plena conciencia de su evidente inexistencia? De haber sido fiel a las reglas según las cuales se disfruta y disputa un evento de *Air Guitar*, Uribe debería haber colocado en la

banda sonora de su video *Air Discurso*, bien audible para el público de estos actores enmudecidos, la proclama original pronunciada por Alberto Candéau. En el primer round de un evento de guitarra aérea, el participante ejecuta gestualmente un tema de su elección que suena con gran fuerza, durante sesenta segundos. Luego, en la siguiente prueba o round, es el jurado o uno de sus rivales quien elige la canción que será escuchada y que deberá tocar a puro dedo y cuerpo cimbreado con la mayor pasión el aero-guitarrista. Por eso, el ejecutante silente debe “improvisar” sobre esa segunda pieza musical, nos cuenta la siempre bien informada *Wikipedia*. Pero estos cinco actores ni siquiera cuentan con el apoyo de la banda sonora de su trozo favorito extraído de aquella proclama del 83, o mejor aún, con el sustento del soporte sonoro de la totalidad del discurso dicho por Candéau. Ellos tienen que interpretarla, que lanzarla hacia un público invisible, sin otra herramienta que sus ojos, pómulos, cejas, manos y dedos, piernas y pies. Ese el único instrumental con que ellos deberán transportar la densa carga de tanto palabrerío ausente.

Lo que queda en *Air Discurso* es una evocación según la modalidad poética y japonesa *haiku* —esos versos célebres por su máxima economía semiótica— de un plato retórico fuerte de la cultura de resistencia uruguaya del siglo pasado. Haberlo oído de nuevo, tal cual fue enunciado, habría sido como escuchar y disfrutar de un *old hit*, de un viejo tema de rock o de música pop. No es otra cosa lo que con necia insistencia el público tiende a reclamar tenazmente al músico que trajo su nueva cosecha al recital. Recuerdo un par de conciertos de Bob Dylan que presencié. En esas ocasiones, el artista desahacía los pedidos del público ofreciéndoles a cambio —aunque mejor sería decir lanzándoles con vigor e indiferencia— versiones tan diferentes de sus canciones clásicas, tan distorsionadas, que era como si no les diera nada de lo que los insistentes fans tanto querían (volver a) oír, para así volver a oírse, en la época en que esas canciones se volvieron *sus* canciones.

De aquel Woodstock en pos de la democracia perdida del 83, YouTube nos ofrece esa clase de oportunidad para la pura y agridulce nostalgia —o para el archivista que hay en nosotros. En ese clip, está la casi media hora de palabras pronunciadas con vehemencia teatral y necesaria (en aquella hora) por el actor de la Comedia Nacional Alberto Candéau, para el que quiera revivir lo que sentimos en las cercanías o en las lejanías del estrado montevideano o simplemente para curiosear ese episodio desde una generación posterior. Por eso, mi hipótesis interpretativa es que *Air Discurso* de Pablo Uribe es la radical negación de un *old hit* político: su propuesta audiovisual opera como un antídoto contra la nostalgia y como una invitación a viajar por la “nada aérea” de la visión ni dulce ni amarga, de algo cuyo complejo significado aún está creciendo y cuyas consecuencias todavía inciertas forman parte de nuestro presente.

Referencias

- ANDACHT, Fernando. “Contrapunteando signos: de la proclama silenciada a las últimas palabras vociferadas” en *Museo*, vol.1, n.1, Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo, 2014, pp.56-79.
- ANDACHT, Fernando y Martín Atme. *El Padre Nuestro Artigas*. Montevideo: Estuario Editora), 2011.
- LANDSBERG, Alison. *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia UP, 2004.
- SAGRADINI, Mario. “Después del silencio” en *Museo*, vol.1, n.1, Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo, 2014, pp.94-99.

Los autores

Sebastián Aguiar. Es candidato a doctor en Sociología, docente e investigador en el Departamento de Sociología, de Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República (UdelaR).

Fernando Andacht. Doctor en Filosofía por la Universidad de Bergen (Noruega). Actualmente es Full Professor del Departamento de Comunicación de University of Ottawa, Canadá, Profesor del Programa de Pós-graduação del Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens de la Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil. Investigador-becario del Social Sciences & Humanities Council (SSHRC) entre 2010 y 2013, Canadá. Publicó nueve libros y más de cien artículos y capítulos en su especialidad: semiótica de la comunicación, la sociedad y la cultura.

Guilherme De Alencar Pinto. Nacido en San Pablo en 1960, reside en Montevideo desde 1986. Es docente en la Universidad ORT. Como periodista ha colaborado para varios medios uruguayos (principalmente *Brecha* y *La Diaria*) y argentinos. Colaboró como productor artístico, arreglador, director musical o tecladista en grabaciones de diversos músicos uruguayos. Es autor de los libros *Razones locas/El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (Montevideo: Metro - La Pluma, 1994) y el mencionado *Los que Iban Cantando/Detrás de las voces*.

María Inés De Torres. Docente e investigadora de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. Obtuvo su doctorado en Literatura y Cultura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh y un Master en Estudios Culturales por la misma universidad. Trabaja temas vinculados a historia cultural, literatura latinoamericana y políticas culturales. Ha publicado *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX* (Montevideo: Arca, 1994), recientemente reeditado por la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes (2013), y *La guerra de las palabras: escritura y política en el Río de la Plata* (Montevideo: Banda Oriental / CSIC-UdelaR, 2008).

Lucía Delbene. Poeta, narradora, investigadora y docente. Egresada del IPA (Instituto de Profesores Artigas) y Licenciada en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona). En poesía ha publicado *Garza en garza* (2009) y *Taurolabia* (2012); en narrativa *La homicida de las flores* (2001), *El libro de los peces* (2013) y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: H Enciclopedia (Uruguay), No Retornable (Argentina), Piedra Alta (Uruguay), Revista Lab (Chile), Revista Sic (Uruguay) y Alter/nativas (EE.UU.).

Leandro Delgado. MA en Mass Communication por la Universidad de Leicester (UK) y PhD en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Rutgers (New Jersey). Investiga las relaciones entre literatura, anarquismo y modernismo en el Río de la Plata a fines de siglo XIX y comienzos del XX, y la cultura juvenil de los ochenta del siglo XX en el Río de la Plata.

Raquel Guinovart. Profesora de Filosofía (Instituto de Profesores Artigas). Maestranda en Comunicación y Cultura por la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Profesora titular de las asignaturas Teoría y Práctica de la Argumentación y Filosofía del Lenguaje en la UCU.

Alicia Migdal. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Es escritora y como crítica de cine y de literatura fue colaboradora permanente en el suplemento *La Semana* del diario *El Día*, en la página de espectáculos del diario *El País*, en el semanario *Brecha* y en *Cuadernos de Marcha*. Ha traducido varias obras de clásicos franceses para la escena teatral. Actualmente es asesora académica de la EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu).

Julio Osaba. Profesor de Historia por el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Docente de la Licenciatura de Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Investigador del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Antonio Pereira. Profesor de Historia por el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Es egresado del Diploma de Posgrado en Investigación Contemporánea y del Diploma de Posgrado en Derechos Humanos/Educación (CLAEH).

Diego Sempol. Es candidato a doctor en Ciencias Sociales en la UNGS-IDES (Argentina), docente e investigador del Instituto de Ciencias Políticas, de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República e integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus publicaciones más recientes, se encuentran *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico gay trans uruguayo (1984-2013)* (Montevideo: Debate, 2013) y “Violence and the emergence of gay and lesbian activism in Argentina 1983-1990” en *The Sexual History of the Global South, Sexual Politics in Africa, Asia and Latin America* (Londres: Zedbook, 2013).

Marisa Silva Schultze. Profesora de historia y novelista. Es egresada del postgrado en Investigación en Historia Contemporánea en el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) y autora del ensayo histórico *Aquellos comunistas* (Montevideo: Taurus, 2009) que integró la terna finalista de los premios Bartolomé Hidalgo 2010.

