

The first part of the report
 deals with the general
 situation of the country
 and the progress of
 the work done during
 the year.

El Uruguay independiente

La política exterior de la República
 se ha basado en el principio
 de la independencia y
 la soberanía de la Nación.
 En consecuencia, el Uruguay
 no ha aceptado jamás
 el dominio de otro
 poder extranjero.

ALDO MARCHESI

El Uruguay inventado

*La política audiovisual de la dictadura,
reflexiones sobre su imaginario*

Ediciones
TRILCE

Este libro ha sido publicado en el marco del Proyecto de Investigaciones del Programa "Políticas culturales: Estado y Sociedad civil en el contexto de la globalización y de la integración regional" de la Fundación Rockefeller realizado por el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Ilustración de carátula: Ilustración inspirada en la portada del libro *Uruguay 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, 1981.

© 2001, Ediciones Trilce

Durazno 1888,
11200 Montevideo, Uruguay.
tel. y fax: (5982) 412 77 22 y 412 76 62
trilce@adinet.com.uy
www.uyweb.com.uy/trilce

ISBN 9974-32-280-4

CONTENIDO

PRÓLOGO	7
I. LA DINARP Y EL "NUEVO URUGUAY"	11
II. UNA POLÍTICA CULTURAL ESPECÍFICA: EL CINE DE LA DINARP	15
Los informativos para cine / Los documentales / El cine de ficción / ¿Proteccionismo cultural o pretensión totalitaria?	
III. <i>URUGUAY HOY</i> : IMÁGENES DEL "NUEVO URUGUAY" ²⁷ Los temas de <i>Uruguay Hoy</i> como un posible ima- ginario dictatorial / Problemas metodológicos: imagen y sociedad / Los noticieros para cine: un lenguaje específico / Presentando al <i>Uruguay Hoy</i> : La redención del interior • El nuevo pasado • La retórica de las obras • La política: ¿ausencias y nuevos significa- dos? • La juventud del "nuevo Uruguay" • Paisajes de paz: el campo y la costa	
IV. LOS QUE MIRABAN	127
V. UN FRÁGIL IMAGINARIO FUNDACIONAL	133
BIBLIOGRAFÍA	139

AGRADECIMIENTOS:

A todos aquellos que con sus lecturas y comentarios colaboraron con la investigación: Hugo Achugar, Milita Alfaro, Gerardo Caetano, Carlos Demassi, Ludmila Da Silva, Claudia Feld, María Amelia Gordillo, Federico Lorenz, Elizabeth Jelin, Vania Markarian, Mónica Maronna, Carlos Marchesi, Gabriel Peluffo, Álvaro Rico, José Rilla, Lucía Sala, Diego Sempol, Marisa Silva, Ivette Trochon.

A Álvaro de Giorgi por su detenida lectura y sus correcciones.

A Cinemateca Uruguay por permitirme acceder a sus archivos, especialmente a Ana y Enrique por las horas dedicadas.

A Antonieta por acompañarme.

PRÓLOGO

En el momento de la reapertura democrática existió una fermental producción editorial en torno a la dictadura; la explosión de textos académicos, testimoniales, periodísticos y literarios sobre el período fue enorme. Esto declinó en 1989. La victoria de la propuesta que avalaba la amnistía a los militares, trajo consigo, también en el ámbito académico, un silenciamiento sobre el pasado reciente. Sin embargo, durante los años noventa, lentamente, desde diferentes disciplinas surgieron aproximaciones que proponían nuevas miradas sobre ese período. Las mismas buscaban trascender los “relatos fríos” (económicos y políticos) que se habían desarrollado en la década anterior, para indagar en las transformaciones de la subjetividad, a través de aspectos psico-sociales vinculados a la represión, o de aspectos culturales que la dictadura intentó transformar.¹ Esta investigación intenta ser un aporte en esta línea. En particular podemos decir que este trabajo pretende insertarse dentro de la llamada “Historia cultural”, que en los últimos años ha desarrollado interesantes contribuciones a la historiografía contemporánea. En este sentido, el trabajo se siente influenciado por las obras de Bronislaw Baczko y José Murilo de Carvalho acerca de los imaginarios sociales.

Mi inquietud original fue la de investigar en torno al discurso del Estado dictatorial sobre temáticas no convencionales de la agenda política, yendo más allá de la apuesta político institucional de la dictadura. Me interesé en las alteraciones que se desarrollaron desde el Estado en relación con las diferentes modalidades de socialización, y en relación con los procesos de identificación cultural a través de los cuales los uruguayos se representaban. Para esta búsqueda me pareció necesario trascender las fuentes tradicionales del historiador, que por lo general se reducen al lenguaje escrito. Resultaba importante indagar en otras modalidades que durante el período habían tenido una potente capacidad persuasiva. Todos comentaban la importancia de la televisión, pero lamentablemente no existen archivos de este medio, que tuvo un papel central en la “construcción” de esa realidad.

Durante esa búsqueda encontré una importante producción audiovisual conservada gracias a la acción de Cinemateca Uruguay.² Esta consistía en informativos para cine y documentales sobre diversas temáticas, realizados por la Dinarp. El aporte de estas fuentes permitía indagar la política de la dictadura en áreas poco exploradas desde la academia, pero que permanecían en la memoria de aquellos que la vivieron, como por ejemplo el deporte, el discurso tradicionalista, las grandes obras públicas, la apuesta a la juventud, el turismo, etcétera. En síntesis indagar, en torno a la manera en que la dictadura

a través de sus noticieros y documentales describía al “nuevo Uruguay” que estaba construyendo.

La estructura del libro expresa el proceso de investigación que se desarrolló en torno a estas fuentes. El primer capítulo describe algunas de las características centrales de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), un organismo que tuvo un papel fundamental en la estrategia comunicacional de los militares. Aún falta mucho por investigar con respecto a esta institución. En este texto mencionamos algunos aspectos generales indispensables para entender las fuentes.

En el segundo capítulo se reflexiona sobre la intervención estatal en la industria audiovisual que desarrolló la dictadura uruguaya, marcando un punto de inflexión en la relación del Estado con respecto a las políticas audiovisuales anteriores.

En el tercer capítulo se indagan las características de los informativos para cine, analizando las modalidades específicas del lenguaje cinematográfico, y las apuestas informativas de los *Uruguay Hoy*.

Por último, en el cuarto capítulo se proponen algunas hipótesis primarias en torno a la repercusión de los informativos en el público.

NOTAS

1. Ediciones Trilce tuvo un papel importante en esta línea de investigación, entre sus obras podemos nombrar: Cosse, Isabela, Markarian, Vania, 1975, *Año de la orientalidad*, Trilce, Montevideo, 1996; Rico, Álvaro (comp.), *Uruguay: cuentas pendientes*, Trilce, Montevideo, 1995 y Viñar, Marcelo, Viñar, Maren, *Fracturas de memoria*, Trilce, Montevideo, 1993.
2. Algunos de estos documentales se encuentran en el CEIU-FHCE en formato video. Agradezco a Vania Markarian a través de la cual conocí esas copias y a Carlos Demassi por permitirme acceder a estos documentales y por las orientaciones sugeridas.

I. La Dinarp y el “nuevo Uruguay”¹

“Un país no es solamente un territorio libre y soberano, es también un conjunto de factores dinámicos en constante desarrollo, en todas las esferas de su actividad se suceden hechos grandes y pequeños que importan y que es necesario difundir, para conocernos mejor, para acercarnos más, para lograr con la suma de todos los esfuerzos, los suyos, los nuestros, una sola y gran familia: La República Oriental del Uruguay. Hacer conocer a través del cine el panorama nacional y al mismo tiempo conservar para el futuro las imágenes de esos sucesos es el cometido que nos fijamos, hacia ese norte apuntamos todos nuestros esfuerzos y éste es el primer resultado de nuestro trabajo” (*Panorama*, N° 1). Así se iniciaba el primer intento de informativos para cine de la dictadura. Mientras, las cámaras mostraban imágenes del país, de las autoridades y de las obras de gobierno, el locutor argumentaba la necesidad de registrar los “hechos grandes y pequeños” de “una sola y gran familia”, que era el “nuevo Uruguay”. Los militares sentían que estaban transformando el país y lo querían registrar para la posteridad. A través de variados productos culturales, la dictadura intentó construir un nuevo inventario de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse.

En esta tarea existió un órgano que tuvo un papel protagónico: la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), creada en 1975 durante la presidencia de J. M. Bordaberry. Su decreto de elaboración ya delineaba claramente el rumbo. Los considerandos decían entre otras cosas: "que el proceso revolucionario que orienta y conduce el gobierno de la República debe ser conocido y comprendido por la opinión pública, a efectos de propender, con su consenso y adhesión al logro de los objetivos nacionales" (Decreto 166/975). Sus productos tuvieron un valor particular ya que trascendieron lo estrictamente político institucional, desarrollando una propuesta cultural que contempló múltiples áreas de la vida social. Fue una de las expresiones más claras del régimen en el intento por desarrollar un discurso "fundacional", que se proyectó más allá de lo que la periodización clásica indica.² Su objetivo último fue testimoniar el "nuevo" país que creían estar creando.

Esta dirección progresivamente amplificó y tecnicizó su potencial propagandístico en una infinidad de áreas que fueron desde las publicaciones gráficas, los productos cinematográficos, la propaganda televisiva, radial y gráfica (en inglés, francés, alemán, español) hasta muestras, exposiciones y festivales artísticos. La actividad no se remitió únicamente a lo interno, también la Dinarp produjo materiales para el exterior buscando combatir la campaña contra la dictadura que se desarrollaba desde el exilio.

La Dinarp tenía dos funciones: por un lado, producía información y actividades que luego amplificaba a través de los medios de comunicación (algunos reproducían casi en forma textual sus informes); por otro, este organismo también tenía un rol censor sobre los mismos. Si aceptamos la idea de que “los medios informativos son el lugar en donde las sociedades industriales producen nuestra realidad” (Verón, 1995, p. 2) podemos suponer el papel central que tuvo este organismo en la “realidad” construida en ese contexto autoritario.

De sus materiales se conservan únicamente los folletos impresos y una numerosa producción cinematográfica (mantenida gracias a la acción de Cinemateca Uruguay). Los materiales televisivos y radiales han desaparecido.³

Dentro de esa producción cinematográfica se destacan los informativos para cine, llamados *Panorama* y *Uruguay Hoy*, ya que resultan piezas privilegiadas donde estudiar aspectos de las políticas culturales desarrolladas por la dictadura.

Concebimos a las políticas culturales como los “intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de constitución pública, macrosocial e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscados” (Brunner). En este caso la noción resulta pertinente para estudiar las “intervenciones deliberadas” desarrolladas por el Estado dictatorial. Los informativos para cine nos permiten estudiar dos aspectos

de estas políticas culturales: por un lado, como una política cultural específica, que puso un especial énfasis en la producción audiovisual realizada por el Estado; por otro, como el medio para analizar el nuevo imaginario que la dictadura intentó crear a través de elementos muy diversos que iban desde los discursos históricos, las tradiciones políticas, las expresiones folclóricas, hasta las actividades deportivas.

NOTAS

1. La presente investigación se desarrolló en el marco del diploma de investigación en Historia Contemporánea del Instituto Universitario-CLAEH. Fue presentada como proyecto, en el curso de Historia Nacional dictado por Gerardo Caetano, los avances de la misma se expusieron en el curso de Teoría y Metodología dictado por Mónica Maronna e Yvette Trochon, y contó con la tutoría de José Rilla. Por otra parte, la investigación se desarrolló gracias al apoyo de una beca junior del Programa: Políticas culturales de fin de siglo de la Fundación Rockefeller-CEIL (FHCE-UDELAR) dirigido por Hugo Achugar.
2. Nos referimos a la periodización clásica que planteó Luis Eduardo González y que retomaron Gerardo Caetano y José Rilla, en la misma se enmarca al período fundacional entre los años 1976 y 1980 (Caetano y Rilla, 1987). La Dinarp mantuvo este tipo de discurso hasta el final de la dictadura.
3. "Cuando asumió el nuevo gobierno constitucional el 1º de marzo, el archivo había desaparecido por completo, sin saberse su destino, según dijeron a *Aquí* fuentes vinculadas a la secretaría de información de la Presidencia de la República, organismo creado por el gobierno de Julio María Sanguinetti" (semanario *Aquí*, 09/05/85, p. 8).

II. Una política cultural específica: el cine de la Dinarp

Si se tiene en cuenta la tradición reglamentarista uruguaya, llama la atención la prescindencia que con respecto a los medios de comunicación ha tenido el Estado. Sin embargo, la dictadura marcó un punto de inflexión en este sentido. La pretensión totalitaria del régimen llevó a una preocupación específica sobre los medios de comunicación. Tal vez, la cadena de las FFCC. a partir de 1971 fue el primer indicio de esta particular atención.¹

Luego de 1973 se creó un nuevo marco legal: "las más importantes normas sobre los medios de comunicación social provienen del período del gobierno de facto, en el cual se otorgó una singular importancia al tema de la comunicación y sus marcos jurídicos" (Pais, p. 246). El control sobre la difusión se agudizó a través de la reglamentación, pero fundamentalmente por peculiares mecanismos informales de censura desarrollados por la Dinarp.

En materia de producción audiovisual también se ensayaron nuevas experiencias desde el Estado, claramente embanderadas con su proyecto político. En 1980 el presidente Aparicio Méndez decía: "No creo que aquí, salvo esfuerzos aislados de esta índole (por el filme: *Guri*) con apoyo del gobierno, pueda tener andamio una indus-

tria cinematográfica" (*Cinemateca Revista*, Nº 21, noviembre 1980, p. 7). En la visión del gobierno solo era posible la producción audiovisual a partir del protagonismo estatal. Desde otra visión, más cercana a la oposición antidictatorial, Manuel Martínez Carril² en el mismo año reconocía que una de las posibles alternativas para el cine nacional era la "producción oficial o semioficial, que cuenta con un respaldo estatal y que probablemente no necesite la recuperación de una inversión" (*Cinemateca Revista*, Nº 19, agosto 1980, p. 32).

En un espacio de seis años (1978-1984) el Estado financió una abundante producción fílmica,³ que abarcó diferentes géneros:

Los informativos para cine: la Dinarp ensayó dos informativos para cine: el primero se llamó *Panorama* y tuvo una escasa duración, apenas cuatro ediciones; el segundo y definitivo, se llamó *Uruguay Hoy* del cual se editaron más de ochenta números.

Con *Panorama* se buscó recrear los informativos realizados durante la década del cincuenta y principios del sesenta por agentes privados. Varias características de aquellos *Uruguay al día* eran similares a los primeros *Panorama*. Ambos intentaban relevar diferentes áreas de la vida social, cada segmento contaba con el auspicio de diferentes empresas privadas y el estilo de locución era similar. Este primer intento se desarrolló en el año 1978, fue realizado por el técnico Raúl Sola, y en prin-

cipio no logró una difusión masiva. La prensa informó que las primeras ediciones serían difundidas únicamente en algunos cines.⁴ El intento se frustró por la “fuerte resistencia que en su contra ejerció el Centro Cinematográfico del Uruguay (CCU) que agrupa a distribuidores y exhibidores”. Las razones de la oposición no eran políticas. Se cuestionaba el estilo de los informativos por considerarse anacrónicos y por su aspecto publicitario: “los dueños de salas son también dueños de la propaganda comercial que en ellas se proyecta y *Panorama* contiene una larga lista de avisos comerciales” (*Cinemateca Revista*, enero 1979, N° 14, p. 35). A cambio de no proyectarlos, el CCU se comprometía a respaldar económicamente futuros emprendimientos de la Dinarp.

El nuevo emprendimiento se llamó: *Uruguay Hoy*. Comenzó en el año 1979 y obtuvo un mejor resultado. De los cortos se eliminan todos los avisos publicitarios, por lo que suponemos que la financiación corría a cargo de la Dinarp, ¿tal vez con el apoyo del Centro Cinematográfico del Uruguay?

Los nuevos realizadores forman una empresa llamada CINEPRENSA que funcionó en coordinación con la Dinarp. Sus responsables fueron: Henrio Martínez y Roberto Gardiol, que ya tenían experiencia en el área audiovisual puesto que contaban con una empresa y laboratorio llamado Tecnocine (“La gente de *Uruguay Hoy*” en *Últimas Noticias*, 10/12/1982).

Todos estos cambios redituaron en un mejoramiento de la calidad del producto. Se percibe un tratamiento más elaborado y moderno que va desde el lenguaje cinematográfico hasta la locución. La prensa de época se hace eco de los cambios y cuestionando sutilmente al anterior *Panorama* dice: "El N° 16 de *Uruguay Hoy* está hermosamente fotografiado y muy bien compaginado, siguiendo la norma que caracteriza a la sucesión de dichos cortometrajes sobre actualidades nacionales donde cada vez se acentúa más el mérito de no insistir en palabreríos, evitar adjetivaciones y mantenerse dentro de los límites de una saludable brevedad incluidas ceremonias oficiales, que lógicamente deben ser filmadas" ("Dinarp y el Cine Uruguayo" en *La Mañana*, 13/01/1980).

Documentales: durante el período, la Dinarp participó en la realización de variados filmes en coordinación con diversos organismos del Estado: el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República, el Comando General de la Armada, la Comisión Técnica Mixta de Salto Grande, la Comisión del 250 aniversario de la ciudad de Montevideo y otros. Los documentales eran concebidos para dos tipos de públicos: por un lado, se realizaron filmes para el exterior que trataban sobre las virtudes económicas y turísticas de nuestro país, como por ejemplo: *Naturalmente, carnes uruguayas*,⁵ *El lápiz mágico*⁶ y otros en los que

explicaban su política de respeto a los derechos humanos como: *Tacoma: cinco años a bordo de una experiencia social*,⁷ incluso algunos fueron traducidos al inglés y al francés. Por otro lado, existían los realizados para la divulgación dentro del país. Diversas instituciones con el apoyo de la Dinarp, produjeron documentales sobre temas históricos, culturales y emprendimientos realizados por el gobierno.⁸ Más allá de que varios de estos emprendimientos fueron pensados para el exterior, eso no impedía su proyección en los cines locales.

Cine de ficción: existió solo una película de ficción llamada *Gurí*. Esta fue una coproducción entre la Dinarp y Zenith,⁹ pensada simultáneamente para el mercado educativo estadounidense y para el público uruguayo. El filme fue dirigido por Eduardo Darino, un documentalista uruguayo que desde tiempo atrás trabajaba en EE.UU.

La película tuvo una importante repercusión en la prensa nacional. Esto se explica fundamentalmente por la adhesión incondicional de la mayoría de los medios hacia toda obra de gobierno. Varios artículos elogiaban la incorporación de las tradiciones nacionales al cine. La película mostraba con aburrido detalle una infinidad de costumbres gauchescas. En este caso, la idea de "cine nacional" no se remitía únicamente a la posibilidad de desarrollar el cine en nuestro país, sino que también estaba en juego la idea de nación que se debía transmitir en

esos filmes. Varias coberturas de prensa halagaban los contenidos folclóricos y tradicionalistas con títulos como: "El disfrutable sabor nacional" (*La Mañana*, 04/10/1980). Sin embargo, más allá de la censura, con sutiles maneras algunos cuestionaron las prioridades hacia las que apuntaba la Dinarp en esta película: "Visto en el desierto contexto en el que surge, *Gurí* no debe tomarse, sin embargo, como un ejemplo fiel y concluyente de lo que es y ha sido el modo de ser uruguayo a través de la historia. Seguramente los estudiantes americanos y europeos habrán sido advertidos de que el gaucho es apenas una etapa de la vida y características de nuestro país y no necesariamente su núcleo sustancial. Se les habrá informado, suponemos, que también existió el inmigrante que se afincó en la capital y que vivió de cara a los grandes acontecimientos mundiales, que como -lo enseñó Sarmiento- tomó conciencia del progreso intelectual y material de la civilización y supo destacarse de manera diferenciada en distintas esferas de la vida cultural y política de Occidente. Esos estudiantes tienen que saber que en esas tierras que allí se destacan, nacieron nombres como Carlos Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Julio Herrera y Reissig, entre otros y lo que ninguno de ellos creó de la nada, por los simples efluvios mágicos del suelo, sino que se nutrieron de las grandes ideas y pautas con las que occidente nos ha privilegiado" (Fattoruso, "Una parte de lo que debe ser" en revista *Noticias*, 25/09/1980).

También otro trabajo de Darino realizado en coor-

dinación con la Dinarp era proyectado previamente a *Gurí*. Este corto llamado *Pasaporte* narraba la historia del Uruguay a través de técnicas de animación. Ambos trabajos demostraron una reconocida solvencia técnica que incluso les llevó a obtener premios en el exterior.

En esta experiencia participó un número importante de agentes culturales: actores de la Comedia Nacional, grupos nativistas de danza, grupos folclóricos y varias empresas audiovisuales. Entre ellas podemos nombrar a Testoni studios, Tecnocine, Cineprensa, los estudios de grabación La Batuta y Sondor. La participación en estos proyectos no implicó necesariamente una adhesión al régimen. Suponemos que para algunos fue visto como una oportunidad laboral en un mercado limitado, para otros fue una obligación debido a los fuertes nexos que se tenían con el Estado (por ejemplo: actores de la Comedia Nacional) y también existieron otros que por diferentes motivos se identificaron con el proyecto.

¿PROTECCIONISMO CULTURAL O PRETENSIÓN TOTALITARIA?

Llama la atención que el gobierno haya desarrollado este tipo de apuestas económicas en un momento en el cual su gabinete tenía un marcado perfil neoliberal. La concepción fundamentalista de la cultura nacional pudo más que cualquier orientación económica. Esto llevó incluso a que los militares, por momentos plan-

tearan medidas tendientes a promover formas de protección cultural en el campo audiovisual. Se realizaron algunos proyectos que nunca llegaron a ser aplicados. A modo de ejemplo, podemos citar la reglamentación del Decreto-ley 14.670 que en uno de sus artículos dice lo siguiente refiriéndose a los avisos publicitarios: "debe realizarse con elementos nacionales en un ochenta por ciento por cada jornada de transmisión, no acumulable" (Faraone, p. 13).

En un contexto donde el público cinematográfico tendió a reducirse frente a un crecimiento del público televisivo, es pertinente la pregunta: ¿por qué la apuesta por el cine? Aquí no podemos más que aventurar ciertas hipótesis ya que hasta el momento no ha sido posible realizar entrevistas con personas que hayan participado en la elaboración de estas políticas.

Pallares y Stolovich plantean que la pretensión totalitaria se vio frenada por una inteligente estrategia de los dueños de los medios: "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, p. 176).

Tal vez frente a la incapacidad para ejercer el control sobre los canales privados se optó por la producción cinematográfica.

Pensamos que hay una dimensión simbólica también presente en la opción por el cine. Los militares creían que estaban creando un "nuevo Uruguay". En sus informativos aparecía explicitada la necesidad de guardar esas imágenes para el futuro, para la "Historia". El material filmico en ese momento era el único soporte audiovisual que garantizaba su permanencia.

Si bien esta política audiovisual fue sutilmente cuestionada y se intentaron alternativas para desarrollar un cine independiente, lo cierto es que un número importante de agentes culturales se integraron a la propuesta, recibiendo una importante inyección económica para sus precarias iniciativas en el campo de la industria audiovisual.

Parece bastante evidente que esta actividad desarrollada desde el Estado puede haber tenido un impacto importante en el desarrollo de ciertas empresas audiovisuales. Sin embargo, esta intervención no generó la promoción de la actividad audiovisual en el largo plazo.

¿Cuál fue el resultado de esta política audiovisual? Aparentemente ninguno. La experiencia terminó con la dictadura. Toda la experiencia quedó asimilada con la del proyecto autoritario. Después que la Dinarp desapareció se anuló toda posibilidad de fomento de la in-

dustria audiovisual desde el Estado. No existió ninguna reflexión sobre esa experiencia. Simultáneamente a la actividad de la Dinarp se desarrolló un cine independiente que reivindicaba la tradición de una serie de realizadores perseguidos por la dictadura. Por razones obvias, este cine no estableció ningún tipo de vínculos con la experiencia que se desarrolló desde el Estado y se fue posicionando con una actitud claramente opositora ("Se movilizan los cineastas independientes uruguayos" en *El Diario*, 08/09/1984, p. 15).

El año 1985 no parecía ser el momento para meditadas reflexiones sobre la industria audiovisual. Lo cierto es que frente a un Estado que intervenía en producción audiovisual con una perspectiva autoritaria, la democracia ofreció un Estado prescindente en la materia. En 1988 ciertos investigadores asisten desencantados a la ausencia de propuestas programáticas serias sobre la temática. Refiriéndose a una encuesta realizada entre los políticos, Luciano Álvarez dice: "digamos que no hemos podido detectar un solo diseño más o menos orgánico en cuanto a políticas de TV; ni respecto a gestión de ondas, las nuevas tecnologías o las industrias culturales".¹⁰

NOTAS

1. "Desde que las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de la lucha contra los guerrilleros en 1971, las llamadas desde entonces Fuerzas Conjuntas (militares y policiales) propalaron una cadena radial y televisiva todas las noches a las veinte horas, precedida por la marcha *25 de agosto*. En la misma se indicaba el nombre de las personas detenidas y los presumibles delitos cometidos por lo cual se los ponía en disposición de la justicia militar, así como de aquellos requeridos (en muchos casos personas que habían huido) por esas fuerzas de seguridad. El efecto de aterramiento que suponía esto en vastas capas de la población (dada su combinación con la certeza de la práctica de la tortura, el hecho que muchos de los detenidos nunca aparecieron en dichas nóminas, que también ya habían comenzado a actuar en los centros de detención militar) asociaba ese anuncio monocorde con una estructura de significaciones que incrementaba sustancialmente el miedo y corría los umbrales del mismo." (Perelli y Rial, p. 46).
2. Director de Cinemateca Uruguaya.
3. Llama la atención que cuando se hacen reseñas del cine uruguayo, prácticamente nunca se nombra esta producción. En Cinemateca se conservan 54 informativos *Uruguay Hoy*, cuatro informativos *Panorama*, 17 filmes de diversas áreas de las FF.AA. y de la Dinarp y un filme de ficción llamado *Gurí*.
4. "Cada 2 semanas habrá de renovarse en las carteleras de los cines ABC, Miami, Arizona, Liberty, Punta Gorda, Cine Universitario, Cinemateca uruguaya... Al dar la bienvenida a *Panorama*, lo hacemos con la esperanza que pronto se exhiba en otras salas, así como estos días comience a circular también por el interior del país", Noticias del cine Uruguayo (*La Mañana* 10/09/1978).
5. Dinarp, 1982.

6. Dinarp, 1982.
7. Dinarp y Vallarino filmes.
8. A modo de ejemplo podemos citar *Proa al desarrollo* realizado por el Comando General de la Armada con el auspicio de la Dinarp, *Operación Belén* y *Constitución* realizado por el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República con el auspicio de la Dinarp, y *Artigas* realizado por el Ejército.
9. Zenith era una productora estadounidense especializada en documentales didácticos.
10. Álvarez, Luciano, *De como se escribe, se habla y ¿se piensa? de la TV*, CEMA, ICD, Montevideo, 1990, p. 96.

III. *Uruguay Hoy*: imágenes del “nuevo Uruguay”

LOS TEMAS DEL *URUGUAY HOY* COMO UN POSIBLE IMAGINARIO DICTATORIAL

La observación de los contenidos de los informativos puede ser relevante como puerta de entrada para el estudio de la construcción de un posible imaginario dictatorial.

Si partimos de la noción de imaginario de Baczko: “representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etcétera, que lo legitiman, lo engrandecen y que necesita para asegurar su protección” (Baczko, p. 8).

Resulta lógico pensar que la dictadura intentó rodear su poder de una serie de representaciones que en una primera aproximación podríamos denominar como imaginario.

En el caso de Uruguay, la problemática de la construcción de imaginarios vinculados a diferentes proce-

Los políticos ha sido estudiada por algunos autores.¹ Parece consensual en el ámbito académico, la idea de que las claves de nuestro imaginario contemporáneo se desarrollaron durante el primer batllismo, a lo largo del siglo el mismo sufrió diversas crisis que no se resolvieron con la creación de nuevas síntesis, sino con el intento restaurador de la matriz original. Durante la década del sesenta, se creó un contraimaginario que polemizó con la matriz batllista pero esta polémica se clausuró en 1973 con el advenimiento de la dictadura. Esta tuvo una actitud dubitativa y contradictoria hacia él, en muchos momentos quiso destruirlo y transformarlo radicalmente esbozando nuevas reformulaciones, pero también ante ciertas situaciones problemáticas recurrió al mismo.² En los momentos donde la pretensión fundacional de la dictadura se ampliaba, era posible percibir aspectos que apuntaban a crear un nuevo imaginario. Estos informativos son un buen ejemplo de esa pretensión fundacional. Trabajaremos a través de una serie de temáticas que se repiten a lo largo de todos los cortos, imágenes del inventario visual que intentó crear la dictadura. Varios de los tópicos que plantearemos a continuación demandarían una investigación en sí. En cierta medida, lo que expresaremos, se podría plantear como el proyecto de un posible programa de investigaciones en torno a la construcción de un imaginario dictatorial.

A la hora de realizar el análisis audiovisual de los informativos, es necesario tener en cuenta algunos problemas teóricos-metodológicos.

El primer problema que emerge rápidamente es la incapacidad de la traducción del lenguaje audiovisual al lenguaje escrito. Cada lenguaje tiene una modalidad específica de comunicación intransferible e intraducible. A través de las descripciones y de las imágenes fijas se intentará transmitir los aspectos centrales de esa propuesta audiovisual, pero soy consciente de las limitaciones de tal empresa.

El segundo problema es de corte teórico metodológico. En la última mitad del siglo XX, una infinidad de disciplinas han abordado el problema de los medios masivos de comunicación y su relación con lo social. El acercamiento a una mínima comprensión global de los diferentes planteos, resulta una tarea lenta y en ciertos casos dificultosa debido a los lenguajes específicos de cada disciplina. Si bien desde la disciplina histórica en los últimos treinta años se ha desarrollado una renovación heurística importante, integrando las fuentes audiovisuales al estudio de las sociedades contemporáneas, aún las aproximaciones resultan débiles en materia teórica-metodológica. El historiador que se adentre en estas temáticas necesariamente tendrá que ir construyendo su propia metodología, integrando en forma pragmática diversas categorías de otras disciplinas.

En este sentido, tomaré los aportes de las últimas tendencias dentro de la semiología que han revalorizado la figura de Pierce y su esquema terciario de análisis (interpretante, signo, objeto) frente al dualismo saussuriano (significante-significado) que tanto influyó sobre la semiótica francesa de la década del sesenta. La idea es que la construcción del sentido de los signos está enmarcada en una red social y no se deriva directamente del propio signo. Verón (Verón, 1996) llama a esto las condiciones de reconocimiento, que pueden ser infinitamente diversas y dependen del entramado social, en el cual se producen estos signos. En el momento de estudiar estas imágenes intentaremos dar cuenta de la construcción histórica del sentido de los signos utilizados por la Dinarp. No concebimos el análisis de la imagen desde un punto de vista esencialista. La imagen por sí misma no nos dice nada, si no la ubicamos en un contexto social e histórico. Sin embargo, somos conscientes de las limitaciones de tal emprendimiento, ya que resulta imposible encontrar la totalidad de sentidos que se construyen alrededor de una imagen.

En los ochenta, han sido varios los que han incorporado los aportes de la sociología del conocimiento al estudio de los medios (Wolf; Verón, 1995). La perspectiva de los medios como un importante productor de la realidad es pertinente para este caso. En nuestro análisis no podremos dar cuenta de la complejidad a través de la cual se desarrolla esa producción en la so-

ciudad uruguaya de fines de los setenta. Únicamente será posible indagar en las particularidades productivas del discurso de estos documentales, realizando un trabajo comparativo entre las coberturas de los acontecimientos planteadas por la Dinarp en los noticieros de cine y lo que los otros medios dijeron sobre lo mismo. Indagando en las prioridades y en las modalidades en las que se construyó el acontecimiento. Preguntándonos ¿qué es lo que se cubrió?, y ¿cómo se cubrió? En este sentido resulta interesante analizar las modalidades técnicas a través de las cuales se realiza esa construcción. A lo largo del trabajo se pondrá una especial atención en aspectos tales como: la composición de la imagen, el ritmo, y las relaciones entre imagen, sonidos y palabras (Joly).

Otra categoría tomada de la semiótica para analizar el contenido de estos informativos es el concepto de verosimilitud (Verón, 1970). La semiótica ha puesto especial énfasis en esta noción, entendiéndola no como la relación directa que existe entre una afirmación del lenguaje y su realidad, sino como las reglas por las que un relato adquiere un efecto de realidad, sea o no sea cierto. Todo tipo de discurso (científico, artístico, periodístico) utiliza este mecanismo para asegurar su validez. En la medida que se logra descifrar los mecanismos de lo verosímil, se destruye la construcción ilusoria de la realidad, y se generan condiciones para una nueva construcción. En este caso tomaremos en cuenta esta

categoría desde dos direcciones: la verosimilitud interna de la narración planteada por los documentales, y la relación entre el proceso político y el relato de los documentales.

LOS NOTICIEROS PARA CINE: UN LENGUAJE ESPECÍFICO

Estos informativos se inscribieron como una de las tradiciones clásicas del cine documental. Continuaron el estilo de los noticieros cinematográficos surgidos en la década del treinta durante la crisis. En ese momento diversos regímenes (fascistas, comunistas y democráticos) utilizaron este recurso para difundir su acción social, económica, política y en algunos casos militar.

El documental es un lenguaje específico dentro del lenguaje cinematográfico (Nichols). Nichols plantea algunos elementos interesantes en torno al cine documental. En su perspectiva, este reúne características peculiares ya que considera su "relación con lo real" como "directa, inmediata y transparente", "pero no puede separarse de las estrategias narrativas o la fascinación de la ficción". Para los espectadores el documental se presenta como verdadero, como uno más de los llamados discursos de sobriedad (ciencia, economía, política, educación), pero con una capacidad mayor de persuasión. "Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico." "Como espectado-

res confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí" (Nichols, p. 59).

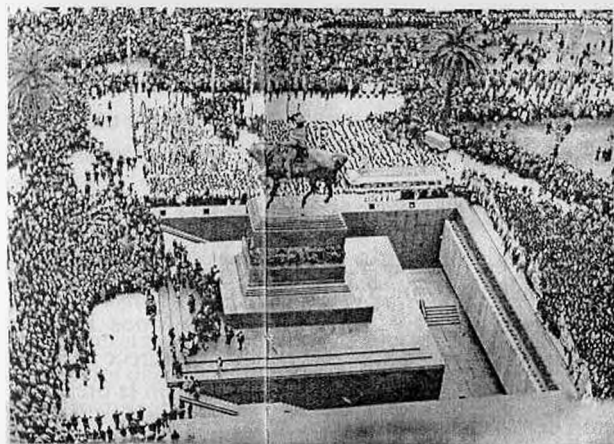
Los *Panorama* y *Uruguay Hoy* se inscriben en lo anteriormente planteado, particularmente en lo que Nichols llama la modalidad expositiva del cine documental. "El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generalmente el impulso hacia la generalización ya que el comentario en *voice-over* puede realzar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen" (Nichols, p. 68). Por lo general las imágenes están al servicio de una argumentación que se centra en la palabra.

Estos informativos tenían una periodicidad quincenal. El diario *Últimas noticias* los describía como una "revista cinematográfica de alrededor de cinco minutos de duración —estructurada sobre una base, más o menos fija de tres notas— que se ha transformado en eloocuente testimonio de nuestra más palpable realidad nacional". ("La gente de *Uruguay Hoy*" en *Últimas Noticias*, 10/12/1982). El esquema de tres notas algunas veces se alteraba por unitarios sobre temas que para los realizadores eran relevantes como la asunción de Gregorio

Álvarez, la llegada de los Reyes de España o alguna conmemoración artiguista.

PRESENTANDO AL *URUGUAY HOY*

El formato de la presentación se repetía a lo largo de los informativos. Es interesante de analizar, ya que anticipa lo que expresarán estos noticieros. Se suceden fotografías de Uruguay, coloridas, hermosas, dignas de un folleto turístico. Su aparición está pautaada por el ritmo de una marcha militar. Las fotos van cambiando: Colonia del Sacramento, Punta del Este, costas atlánticas, las luces de la noche montevideana. Surge un mapa político con los 19 departamentos. Se intercalan imágenes en recuadros verticales y horizontales: los productos tradicionales, el fútbol, el candombe. La rapidez con la que se suceden las imágenes va disminuyendo: primero el Palacio Legislativo, luego el interior del mausoleo, el salón de los Pasos Perdidos y por último una foto del acto de inauguración del mausoleo. La cámara se aleja y surge el cartel: *Uruguay Hoy*, el ritmo se suaviza y la marcha militar se transforma en una melodía con aire de jazz.



“El mausoleo de la Plaza Independencia (erigido a la memoria del prócer) configura sin duda la máxima obra de carácter histórico-patriótico realizado por el país en el período 1973-1980. Dispuesta su erección el 27 de setiembre de 1974 ‘para el descanso definitivo y relevante de los restos del Gral. José G. Artigas’, las obras se iniciaron en agosto de 1975, inaugurándose el 19 de junio de 1977” (Texto y fotografía tomado del libro: *Uruguay: 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, p. 779). La fotografía fue muy utilizada en el período por la Dinarp. Tiene un papel central en la presentación de *Uruguay Hoy*.

La última imagen se detiene: una multitud rodeando al mausoleo el día de su inauguración. Enseguida el cartel: *Uruguay Hoy*. La utilización de la palabra “hoy” trasciende el sentido de la actualidad informativa, *Uruguay Hoy* también está significando un nuevo momen-

to histórico, simbolizado en la foto aérea de la inauguración. En ella aparece el pueblo (acto masivo), el monumento y el mausoleo. Alterar el lugar del culto al prócer también es alterar la nación. Las intenciones fundacionales que los militares plantean están simbolizadas en esta inauguración.

La presentación perfila lo que vendrá. Estos particulares noticieros serán en realidad propaganda oficial con formato informativo. El orden de las imágenes anticipa los criterios de selección de los mismos. En ellos no hay conflicto, en la presentación no aparece ninguna situación problemática. Si se compara con la presentación de un informativo televisivo de la época, vemos la diferencia.³ La noticia dramática de cualquier tipo es parte esencial de la prédica informativa, sin embargo en este caso desaparece. *Uruguay Hoy* ya no tiene problemas, ni enemigos, simplemente desafíos de desarrollo y crecimiento. Es la época en que el gobierno se vanagloria de haber derrotado la subversión interna. La no-consideración del otro y la ausencia de conflictos ayudan a construir una visión de normalidad y optimismo sobre el Uruguay dictatorial. A través de estas imágenes se intentó construir un "nosotros" convocante que no expresará una forma política partidaria, sino a la nación. Sin embargo en la presentación (como en tantos otros casos) ese nosotros estuvo invadido por los códigos de una estética militar que limitaba las posibilidades de la inclusión.

En esta línea es que se expondrán diversos contenidos temáticos: el interior del país, las obras públicas, el turismo, los deportes, la juventud, las conmemoraciones históricas, las actividades del Ejército, artistas y espectáculos.

La redención del interior

La apuesta real "pueblo y gobierno"

"Continuando con la serie de visitas a las poblaciones del interior del país, el Presidente de la República, la Junta de Comandantes en Jefe y otras autoridades, viajaron al departamento de Treinta y Tres. Luego de presenciar un colorido desfile cívico militar..." (*Uruguay Hoy*, N° 73). En este tono se inician varios cortos que informan a la población de las obras y visitas que realiza el gobierno en el interior del país. El protocolo en cada lugar era similar, al llegar la comitiva se realizaba un desfile cívico militar, donde participaban miembros de las FF.AA., la policía, escolares, liceales y bandas juveniles. Luego se inauguraban diferentes obras en la capital y en el interior del departamento. Por último se realizaba un encuentro entre las "fuerzas vivas" y el gobierno desarrollando "un franco diálogo" sobre los problemas del lugar.

El desfile cívico militar evidentemente concitaba la atención de la ciudad. Los jóvenes y niños participaban obligatoriamente a través de sus liceos y escuelas, sus padres y abuelos los acompañaban. En lugares con poca actividad social estos desfiles se transformaban en even-

tos de importancia, por lo que contaban con una numerosa participación popular.⁴ Esta era resignificada desde las cámaras de la Dinarp como expresión de la adhesión al gobierno: tomas de las autoridades saludando desde el estrado a los escolares y liceales que pasan a su lado, gente agradeciendo por las viviendas, escuelas y nuevas carreteras que se construían e imágenes de multitudes siguiendo a la comitiva oficial en las inauguraciones de obras, se repetían. Estas imágenes llegaban a todo el país. El espectador percibía un gobierno rodeado de pueblo. Los propios protagonistas de estos eventos, luego se verían a través de la televisión nacional o del cine por primera vez.



El presidente general Gregorio Álvarez en Treinta y Tres (*Uruguay Hoy* N° 73).

No podemos evaluar a partir de estas tomas el grado de adhesión que tuvo el gobierno en el interior del país, pero sí constatamos la atención particular que se dedicó a ese sector. En el momento de registrar las actividades, descubrimos que no existe un solo noticiero que trate sobre actividades de este tipo en barrios de Montevideo. Mientras que las obras realizadas en cada departamento son descriptas al detalle: en cada lugar se construyen escuelas, complejos habitacionales, se mejoran las comunicaciones viales. Por lo general todas estas obras están vinculadas a demandas insatisfechas que las diferentes localidades venían exigiendo desde hacía muchos años. Esta situación era explicitada por la Dinarp con comentarios como: "En la zona del km 329 donde se realizaron obras que estaban por construirse hace más de 30 años..." (*Uruguay Hoy*, N° 73). El locutor constantemente realizaba una comparación entre pasado y presente, entre los olvidos anteriores y un gobierno que cumplía con las demandas insatisfechas.

Uruguay Hoy N° 34 informa acerca de una muestra rodante organizada por AFE: "Un país sobre rieles' así se llama esta particular exposición que recorrerá ciudades, pueblos y villas llevando en sus vagones todo lo que se ha realizado durante estos últimos años en la industria, el agro, la cultura, las obras públicas, la salud y la artesanía... La realización de esta muestra rodante permite llevar a los centros poblados y rurales una visión del proceso cumplido por la República a partir de 1973... Es un gran esfuerzo para que todos los orienta-

les conozcan lo que se está haciendo por cimentar la grandeza de la nación”.

Las cámaras muestran gente expectante, haciendo fila para subir a los vagones, niños alegres y deslumbrados ante una gigantesca maqueta de trenes. Uno de los vagones de esta peculiar feria móvil estaba acondicionado para la exhibición de cine. En ese vagón se proyectaba a la población de cada lugar, filmes donde se mostraban los logros del “nuevo Uruguay”. La cámara se posiciona desde el lugar de la pantalla y enfoca a un inquieto público mayoritariamente infantil, esperando la proyección de documentales de la Dinarp. Es de suponer, que este tipo de emprendimientos debían tener una recepción favorable en lugares descuidados por las políticas estatales.



“Un país sobre rieles’ así se llama esta particular exposición que recorrerá ciudades pueblos y villas llevando en sus vagones todo lo que se ha realizado durante estos últimos años” (Tomado de *Uruguay Hoy*, N° 34).

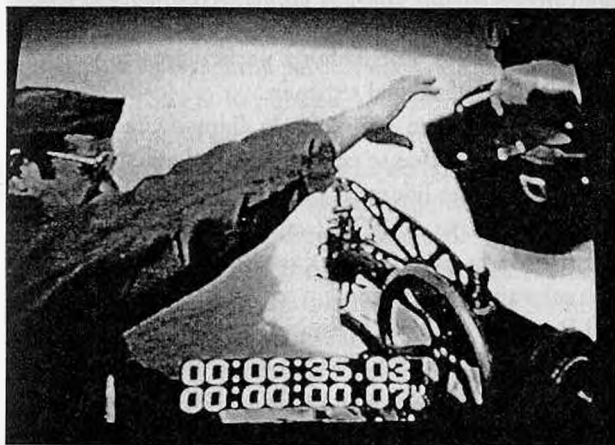
De este tipo de coberturas claramente se desprenden dos intenciones por parte de la Dinarp. Por un lado la voluntad explícita de remarcar el conflicto interior-Montevideo y por otro, la de representar al gobierno dictatorial como responsable de haber invertido el orden de prioridades en esa polaridad.

El Ejército con los olvidados

En varias de las obras desarrolladas en el interior, el Ejército tuvo un papel protagónico. Muchas se realizaban bajo su planificación, supervisión y construcción. Es así como vemos: al general J. C. Rapela de la división de Ejército N° II informando y discutiendo con los intendentes (varios de ellos también militares) sobre un plan vial de acción integrado, o a soldados trabajando en la represa de India Muerta y en los bañados de Rocha.

Múltiples escenas muestran a soldados trabajando en lugares que poco tienen que ver con su tradicional función guerrera. A través de esto, se mostraba el papel del Ejército en el desarrollo nacional. No solamente en obras de ingeniería civil, sino también en actividades de corte social en relación con sectores carenciados. El momento que refleja más claramente esta nueva actitud del Ejército, es el que informa acerca del plan de apoyo al desarrollo rural (ADAS). La sonoridad de la sigla de este proyecto anticipa las románticas escenas que se describen a continuación. El corto (*Uruguay Hoy*, N° 34) se inicia con las tres banderas del pabellón sobre

cielo limpio. Luego aparecen soldados ayudando a escolares que bajan de un camión militar. Los niños entran a la escuela de la mano de los militares para realizarse una serie de controles sanitarios. Se alternan diversas escenas: soldados ordenando al público, un dentista trabajando con un niño, un oculista realizando pesquisamiento visual, soldados repartiendo alimentos a las familias, etcétera. Mientras, el locutor explica: "Las unidades militares zonales promueven y coordinan en el medio civil la participación de médicos, odontólogos, asistentes sociales, representantes de organismos públicos y artistas, todos colaboran en forma honoraria para que los pobladores de los rincones más apartados de nuestro campo disfruten de los mismos servicios que se brindan en pueblos y ciudades". Tal vez la escena que resume en forma más simbólica esta nueva actitud del Ejército, es el momento en que un soldado sentado en una máquina de coser repara el portafolio de un escolar. La escena es resaltada por el realizador, se altera el ritmo de las imágenes, se pone especial atención en los gestos del escolar y en el trabajo del soldado, mientras el sonido de un emotivo violín acompaña. El soldado es capaz de sacrificar su rol tradicional (asumiendo tareas asociadas tradicionalmente con el rol femenino) al servicio de los más carenciados. El contacto directo entre soldado y escolar ayuda a reforzar la imagen de servicio: el Ejército protegiendo a los más carenciados, llegando a los lugares olvidados.



“Las unidades militares zonales promueven y coordinan en el medio civil la participación de médicos, odontólogos, asistentes sociales, representantes de organismos públicos y artistas, todos colaboran en forma honoraria para que los pobladores de los rincones más apartados de nuestro campo disfruten de los mismos servicios que se brindan en pueblos y ciudades” (Tomado de *Uruguay Hoy*, N° 34).

La apuesta simbólica: “las mejores tradiciones”

En la visión de la Dinarp, el interior es el reducto de las tradiciones, allí se conserva la historia del país, las costumbres que se deben mantener y el folclore que debe continuar.

En *Uruguay Hoy* se cubren diversos eventos folclóricos. Un paradigma de este tipo de actividades son los festejos de la “semana de Lavalleja” (*Uruguay*

Hoy, N° 12). Esta semana integró aspectos ya mencionados, con otros vinculados a particulares concepciones tradicionalistas del régimen.

Desde 1971 se realizaba la llamada "semana de Lavalleja", en la que se conmemoraba la victoria de las tropas orientales lideradas por Lavalleja en la batalla de Sarandí. A partir de 1975, (seguramente en el contexto del año de la orientalidad), esta celebración adquirió una relevancia particular. En torno a una idea del coronel Pascual Cirilo, de la división de Ejército N° IV, se crea "la noche de los fogones". Esta actividad consistió en la realización de una vigilia colectiva, en el cerro Artigas, durante la madrugada del 12 de octubre. Se establecieron los "fogones del cerro de Artigas, donde está el parque municipal y estatua ecuestre en homenaje al Prócer. En la ladera del cerro se distribuyeron decenas de fogones a la más típica manera oriental, realizados por instituciones de enseñanza, la división del Ejército IV, el propio comité ejecutivo organizador de la semana de Lavalleja, empresas locales, etcétera. En cada fogón se desarrollaron actividades folclóricas, tales como cantos, danzas, el típico mate amargo, asado con cuero, etcétera. Todo de carácter eminentemente popular" ("Con un desfile cívico militar en Minas se inauguró la IV semana de Lavalleja" en *El País*, 12/10/1975, p. 4). A la hora cero, año tras año, la multitud cantaba, con carácter de himno: *A don José*. Mientras todo quedaba a oscuras, potentes reflectores ilumina-

naban la gigantesca estatua ecuestre que se encontraba en la cima del cerro. El efecto era impactante, la estatua aumentaba su tamaño y parecía suspendida en el cielo. El presidente de la República Aparicio Méndez recordaba el momento de la siguiente manera: "Fui tocado, también por ese amanecer del 12 de octubre con la figura del héroe iluminándose lentamente, encendiéndose como se sigue encendiendo el corazón de los orientales. Mirando aquel perfil contra el cielo iluminado pensaba también, qué gran figura es la de este hombre para que a medida que pasa el tiempo la devoción de su pueblo aumente y acreciente y siga creciendo, creo, indefinidamente" ("Presidente Méndez: Un pueblo que es dueño de su destino" en *El País*, 13/10/1978, p. 10). Luego de ese ritual prácticamente sagrado, se alternaban diversos espectáculos masivos, que iban desde grupos folclóricos, dramatizaciones de la epopeya oriental, fuegos artificiales y espectáculos de luces que apuntaban a la emotividad del espectador. A modo de ejemplo en 1975, mientras las campanas de la iglesia de la ciudad sonaban sin parar, un grupo de "atletas de diversos centros de enseñanza, partían raudos desde la estatua del brigadier general Lavalleja (en la ciudad) hasta el monumento Artigas (en la cima del cerro) para encender una llama votiva en el pebetero instalado en el cerro" (*El País*, 12/10/1975), o en el año 1978 se realizó una suerte de mega espectáculo llamado "La epopeya de los orientales", libretado por el profesor F. O.

Assunção, “donde sus realizadores mostraron a miles de personas reunidas en el cerro de Artigas, los momentos fundamentales de la historia del Uruguay” (“La vigorosa figura del prócer en la noche de fogones”, en *El País*, 15/10/1978, p. 13).

Año tras año la prensa nacional asignó mayor importancia al evento, en 1978, los diarios de mayor tiraje: *El País* y *El Día*, publican la noticia como portada. Informan que 20.000 personas participaron en la noche de los fogones. El gobierno en la figura del presidente que participó casi todos los años del evento, muestra su satisfacción por esta manifestación popular: “Es el mensaje que le dejo al pueblo de Minas; el de gratitud por esta evocación histórica, el agradecimiento por el esfuerzo que ha hecho para estar todo presente y la nota reconfortante que significa ver una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre sintiéndose dueño de su destino, como lo soñamos y como lo queremos” (*El País*, 13/10/1979, p. 4).

Al día siguiente se realizaba un desfile cívico militar en la ciudad y se inauguraban diferentes obras públicas. A lo largo de la semana se realizaban una infinidad de actividades sociales y deportivas.

La crónica de prensa de 1979 hace mención a las dimensiones del desfile cívico militar “en el que participaron unos 2300 escolares representantes de 108 escuelas del departamento de Lavalleja, 2500 estudiantes de la enseñanza media, 23 bandas rítmicas de liceos de los de-

partamentos del este del país, efectivos militares y sociedades nativistas" (*El País*, 13/10/1979, p. 4).

El evento era relevado por *Uruguay Hoy*, que con orgullo mostraba imágenes y realizaba comentarios altamente favorables sobre el mismo.

La cobertura se iniciaba exponiendo las actividades que se realizaban en los diferentes fogones. En las imágenes, lo "típico" pasaba por tres aspectos: *Las comidas tradicionales*, a través de una serie de imágenes que muestran gente cocinando y consumiendo comidas "típicas": tortas fritas, mate, asado, busecas, etcétera. *La música folclórica*, cantada por grupos vestidos en forma casi homogénea con ponchos de colores "patrios". Y por último *la vestimenta gaucha*, diferentes escenas muestran a varios niños con trajes de "gauchos" y de "chinas" bailando.



Uruguay Hoy, N° 12.

Las palabras del locutor y las imágenes, permiten aproximarnos a la modalidad particular en que la dictadura interpretaba la noción de tradición. Para el locutor estas actividades tenían un sentido muy claro: la "exaltación a las mejores tradiciones orientales" (*Uruguay Hoy*, N° 12). Las adjetivaciones que realiza el locutor denotan que en esta perspectiva ciertas tradiciones tienen más valor que otras. En todos estos cortos casi nunca se relevan expresiones culturales de Montevideo, a lo sumo son expuestas como un atractivo turístico de la capital. Sin embargo, los tres elementos nombrados: las comidas tradicionales, la llamada música folclórica y la vestimenta gaucha, de diversas maneras aparecen en infinidad de informativos. Estas tradiciones son prácticamente sinónimos de la identidad nacional, o más exactamente como el locutor lo define son la "esencia misma de la orientalidad". Así el sentimiento nacional, se transforma en algo claramente detectado y asible, quien participe de estas actividades va a ser más "oriental". En esta visión la tradición es algo que se encuentra fuera de lo cotidiano y a la cual se acude a través de espacios que tienen que ver con la teatralización como conmemoraciones y fiestas. N. García Canclini explica claramente este tipo de visiones: "La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. Esta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo

es un escenario, pero lo que hay que actuar ya esta prescrito" (García Canclini, p. 152).

La semana de Lavalleja como varias conmemoraciones de este tipo, permiten a través de la teatralización y diversos dispositivos simbólicos reencontrarse con esa supuesta "sustancia fundante" de la nación.

La "esencia" de esta tradición tenía como referencia histórica lo que podríamos llamar cultura gaucha. El "gaucho" era el nexo entre el presente y el pasado heroico. Como todos sabemos la forma de vida del gaucho desaparece a partir de la primera modernización. Sin embargo durante todo el siglo XX existen diversos grupos que revalorizan y buscan mantener algunas de sus prácticas y costumbres. La dictadura se instala en esta línea, intentando revitalizar ciertos aspectos de esta cultura pero con un grado de artificialidad y manipulación política mayor que otras experiencias. Cuando nos ponemos a indagar en las maneras en que se buscó preservar la tradición, vemos lo artificial de estas prácticas y lo alejado que están de los supuestos orígenes que se intentaban conservar. En este sentido resulta pertinente la noción de Hosbawm de tradiciones inventadas: "el término 'tradición inventada' se usa en un sentido amplio pero no impreciso. Incluye tanto a las 'tradiciones' realmente inventadas, construidas e instituidas de manera formal y a aquellas que surgen de un modo menos rastreable dentro de un período breve y fechable... la peculiaridad de las tradiciones 'inventadas' es que su

continuidad con tal pasado es en buena parte artificial. En breve son respuestas que toman la forma de referencia a situaciones antiguas, o que establecen su propio pasado por una repetición cuasi obligatoria” (Hobsbawm y Ranger, p. 9).

El grado de artificialidad de varias de estas expresiones emerge rápidamente en las imágenes de *Uruguay Hoy*. A modo de ejemplo: los cantantes folclóricos, poco tienen que ver con la tradicional poesía gauchesca y el arte del payador, sino que reproducen la estética de los cantantes folclóricos del norte argentino, que durante la década del sesenta habían adquirido una difusión importante.

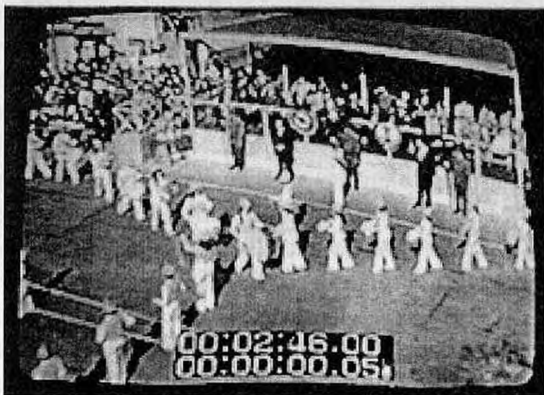
La vestimenta gaucha no aparece como una reivindicación de sectores que mantienen su tradición frente a los procesos de modernización. Por el contrario se muestran niños usando estas prendas, y las imágenes se asemejan más a una fiesta de disfraces, a un divertimento, donde mayoritariamente los niños, se ponen finas limpias y planchadas telas blancas, que poco se asemejan a la cotidianidad del gaucho que se quiere rescatar. Parece ser más una nostalgia hacia algo pintoresco y en cierta medida exótico que alguna otra cosa.

El otro aspecto que se contempla en el informativo, es el referente a los ritos vinculados a la figura de Artigas, el 12 de octubre. El evento adquiere dimensiones cuasi sagradas. El locutor utiliza términos religiosos para referirse a los aspectos del evento: “peregrinación”, “vigi-

lia", "sentimiento". Las cámaras muestran el momento de la medianoche en que el Monumento de Artigas es iluminado con potentes focos. Los aspectos cuasi religiosos que adquiere el culto a Artigas en este como en otros eventos será comentado a posteriori, pero lo que importa aquí es el contexto en el que se realiza la ceremonia. Se propone un fuerte vínculo entre los aspectos de la tradición, el interior del país y el relato histórico nacional propuesto por la dictadura. La presencia de Artigas adquiere un carácter omnipresente. Incluso provocando contradicciones históricas relevantes ya que el hecho que se conmemora poco tiene que ver con Artigas. La fecha conmemora la Batalla de Sarandí, donde Lavalleja peleó contra las tropas brasileñas en 1825. En ese momento histórico el "prócer" ya estaba en Paraguay. Sin embargo en un evento de este tipo, donde se rinde culto a las tradiciones, en la visión de las autoridades, la figura de Artigas debe estar presente más allá de la nula relación histórica que tenga con los acontecimientos conmemorados.

Las imágenes muestran el desfile cívico militar que se realiza en la ciudad. Dan pruebas de la enorme movilización y preparación que demandaba ese evento. Se ven escolares desfilando, realizando planeados movimientos, bandas juveniles con pautadas coreografías, diversas compañías de militares. Se muestra una población que participa en forma masiva y que lo prepara con antelación. Todos los detalles parecen cubiertos.

Algunos grupos de liceales transportan pancartas que hacen mención a la fecha recordada, los carteles intentan establecer nuevamente un nexo entre lo recordado



Uruguay Hoy, N° 12.

y el presente, con frases del tipo: "Nadie nacerá esclavo", planteando la idea de que en la actualidad también está en juego la lucha por la independencia.

Las cámaras no solo se preocupan de mostrar a los que participan del desfile, sino a los espectadores que se agolpan sobre la vereda. El clima que expresan las imágenes es el de una fiesta en el que toda la comunidad participa organizadamente y con expectativas. No existen espacios vacíos, todas las tomas están llenas de gente. Las imágenes se realizan al ritmo de diferentes marchas militares que se van alternando. Nuevamente en el sonido se cuelean aspectos vinculados con la estética de la institución militar. Las cámaras construyen la idea de esta semana como una gran fiesta popular que muestra la armónica relación entre pueblo y gobierno y el profundo sentimiento nacionalista que une a ambos.

Apuestas...

A lo largo de todas estas imágenes que hemos referido se percibe un especial interés por el interior del país. Este se traduce en dos tipos de apuestas informativas. La primera es aquella que relevaba todas las acciones y obras que allí realizaba el gobierno. Estas coberturas siempre partían del presupuesto de que los anteriores gobiernos democráticos habían abandonado el interior. Fundamentalmente esta idea se extremaba al referirse a las localidades más alejadas. Las acciones se centraban en la inauguración de obras públicas: vin-

culadas a la vialidad (carreteras, puentes, terminales), a los servicios públicos (escuelas, policlínicas) y a actividades deportivas (estadios). Los informativos se preocupaban de mostrar que la realización de estas obras no se explicaba por deseos arbitrarios, sino que eran la consecuencia de una política que promovía una privilegiada atención y relacionamiento con las llamadas "fuerzas vivas" de cada lugar. Esta apuesta al interior se vehiculizó a través de diversas instituciones (intendencias, ministerios y entes) y también el Ejército adquirió aquí un particular protagonismo.

La otra apuesta es de tipo cultural y simbólica. La Dinarp caracterizó a las tradiciones que se preservaban en el interior del país como la esencia de lo nacional. Por esta razón, ciertos grupos vinculados a la "cultura gaucha" tenían una relación de privilegio con la nación, mientras otros legados culturales no eran integrados (africanos, inmigrantes europeos, etcétera).

Los presupuestos de ambas apuestas no son nuevos, se vinculan a corrientes de pensamiento que se desarrollaron durante el siglo XX en el campo académico, político y artístico.

La dictadura se sintió depositaria de lo que Real de Azúa denominó el "pensamiento ruralista": "Es una larga tradición temática e ideológica cuya historia valdría la pena realizar y cuyos iniciadores podrían señalarse en algunos informes de la época virreinal (Azara, el anónimo Brito, Oyarvide), las reflexiones de Larrañaga, el

Reglamento artiguista y muchísimos documentos del fundador, los planes agrarios de Lucas Obes, el material de observaciones suscitadas por la gira del presidente Giró en 1852. Pero es sobre todo en torno a la fundación de la Asociación Rural en 1879 y a la copiosa producción de Domingo Ordoñana que un pensamiento 'ruralista' se formaliza y fija unas pautas a las que serán fieles sus representantes posteriores: Carlos Arocena, Francisco J. Ros, José Irureta Goyena, Carlos Reyles, Luis Alberto de Herrera, Juan Vicente Chiarino, Miguel Saraleguy. Las últimas promociones continuarán esta dirección (que cabría rotular de 'ruralismo empresario') en los muy interesantes planteos de Gallinal Heber y Frick Davie" (Real de Azúa, p. 70).

Al igual que lo que ocurre con varios de estos autores en estos informativos se siente la presencia de un dualismo muy rígido: campo/ciudad, interior/capital que no contempla la heterogeneidad de ambos. Postulando "el centramiento del empeño nacional en la promoción agropecuaria, subrayando la índole básica y, por ahora, insustituible, de la riqueza que el campo produce" (Real de Azúa, p. 69). La dictadura no asume la radicalidad de otros movimientos ruralistas anteriores como el de Nardone; básicamente su crítica se reduce a la falta de atención que los gobiernos centrales anteriores a la dictadura, le prestaron al interior. Este pensamiento vinculado a lo rural también tiene su expresión en el medio artístico, fundamentalmente en el ámbito literario.

Zum Felde plantea a la década del veinte como el momento en el que se desarrolla el "nativismo" en Uruguay y Argentina, y varios de sus autores logran una relevancia importante en el período del centenario (Zum Felde). Esta estética nativista perduró durante todo el siglo. La Dinarp la promovió y vehiculizó a través del apoyo a ciertas sociedades nativistas, grupos folclóricos y la realización de diversas fiestas públicas. En el ámbito audiovisual la apuesta fue notoria. Como ya mencionamos el filme de ficción *Gurí* trataba temas rurales y la mayoría de sus productos ponía énfasis en este aspecto. Durante el período se dio una particular mixtura entre estética y política, donde la Dinarp intentó apropiarse de estas expresiones nativistas a la causa dictatorial. Mientras los sectores de la cultura urbana, que tradicionalmente cuestionaban la artificialidad y el anacronismo de las expresiones nativistas, ahora agregaban a éstos, la acusación de colaboracionismo.

El objetivo de la mención de las diferentes vertientes de un pensamiento vinculado al campo en este trabajo fue simplemente a los efectos de mostrar cómo varios de los aspectos planteados por la dictadura mantienen una continuidad importante con tradiciones ya existentes en el Uruguay contemporáneo. La Dinarp y el gobierno dictatorial no son los creadores de este tipo de discurso, varias vertientes del pensamiento conservador uruguayo del siglo XX han buscado su identificación cultural en las tradiciones del país. La dictadura

es una más entre aquellos que promovieron la polarización entre la imagen del campo y de la ciudad. Y que en el marco de esa dualidad optaron por el campo.

¿Qué es lo nuevo en este discurso? En realidad muy poco. Lo innovador no es el contenido, sino la modalidad como ese pensamiento penetró diversas actividades de la vida social y se identificó con el Estado dictatorial. A través del relacionamiento que entabla el Estado con ciertos grupos tradicionalistas, se construyó una visión monopólica de la tradición que durante un período resultó incuestionable en el ámbito público. Esta contó con el apoyo de la mayoría de los medios que realizaron enormes coberturas de cada uno de estos eventos. Por otro lado a través de la censura, se evitó que pudieran existir expresiones culturales que de alguna manera pudieran contaminar la tradición que se intentaba resguardar. A medida que se desarrolló la transición, esta política de la dictadura es puesta en cuestión por grupos de la oposición que asocian las prácticas de los grupos nativistas con el colaboracionismo de la dictadura.

Un artículo escrito en el año 1983 en el semanario *Opinar*, describe claramente la valoración que realizan ciertos sectores de la oposición sobre los grupos nativistas y la relación que estos entablan con la dictadura. El texto resulta particularmente interesante, porque refleja la disputa simbólica entre el imaginario que los militares proponen y las ideas que ciertos sectores

de la oposición intentan rescatar del antiguo imaginario batllista. Por eso lo reproducimos en forma textual: "Antes se les veía solamente en los desfiles. En cuanta fecha patria había se les podía ver, sentados sobre sus potros criollos, exhibiendo con fiera lanzas de museo, boleadoras artesanales y chiripas resplandecientes.

Eran los nativistas. Previsibles como la lluvia, inmutables como las tradiciones, siempre fueron menos inocuos de lo que uno podía suponer. Y es que para estos señores el Uruguay, la Nación, la Tradición, lo Nuestro (las mayúsculas son muy del gusto de los nativistas) eran entidades abstractas, claro, pero sobre todo estancadas.

La patria es una ficción congelada en un siglo XIX, de pacotilla, la Historia se anquilosaba en la repetición del folclore y la tradición uruguaya (que existe es cierta) se volvía una frase hueca, un rito sin sentido, una repetición.

Y eso hacían, los nativistas. Repetían. Pero sin ardor, sin sangre en las venas, sin vida. Repetían (como se suele decir) como loros. Automáticamente. Aburridamente. Estérilmente.

Pero terminaban las fechas patrias, los desfiles y las alharacas. Los señores volvían a sus estancias y las supuestas 'chinas' a organizar bailes de beneficencia para presentar sus hijas en sociedad. El nativismo era un fenómeno inquietante, es cierto, pero limitado, circunscripto a un campo muy bien delineado.

Ahora hasta eso cambió. Porque ahora somos todos

los que tenemos que 'responder al Uruguay'. Bajo ese título se ha comenzado a perfilar un concurso cuya finalidad, métodos y medios aún no son conocidos, pero que desde ya cuenta con el patrocinio de todas las sociedades nativas que usted pueda imaginar. Y de la Dinarp. Y de muchas intendencias del interior.

Se tratará (suponemos por las imágenes bucólicas de la publicidad televisiva) de un 'sano reencuentro con nuestras tradiciones', de un 'volver a las raíces de la orientalidad' o de alguna otra cosa por el estilo. Se tratará, en fin, de otro embate del nativismo. Esta vez referido al parecer a los jóvenes y las jóvenes uruguayas.

Pues bien, algo hay que decirle a nuestros amigos nativistas. Algo que debería agradecerles, porque se refiere a nuestras más sagradas y honorables tradiciones. Algo que, sin embargo, presentimos que no les gustará. Lo que queremos decirle es que las tradiciones aún viven. Lo que queremos decirle es que los uruguayos siguen creyendo en algo que forma parte de nuestra herencia nacional.

Ese algo es la democracia. Y es lo que presentimos que no gustará a nuestros amigos nativistas. Ellos, tan prontos a fogonear al primer pretexto, nunca le han dedicado un modesto asado (ni siquiera con cuero) a esta vieja costumbre uruguaya, a esa Tradición (mayúscula, por supuesto) que todos seguimos celebrando.

Y lo único que demuestra este pequeño hecho desagradable, esta fidelidad no prevista por los señores dis-

frazados de los desfiles oficiales, es que una vez y quizás irremediadamente, están separados de lo que de veras es este país.

El Uruguay del que tanto se llenan la boca, sigue adelante sin ellos" (semanario *Opinar*, 19/05/1980, p. 2).

El nuevo pasado

La pretensión "revolucionaria" y "fundacional" que algunos sectores de la dictadura promovieron, encuentra una de sus mejores expresiones en los materiales publicados por la Dinarp. La intención de crear un nuevo orden político implicaba también la construcción de un "nuevo pasado" que legitimara el futuro que se intentaba construir. Al decir de Baczko: "Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización del dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico" [...] "Solo en lo abstracto se oponen memoria y esperanza colectiva; en la realidad casi siempre una completa y alimenta a la otra" (Baczko, p. 9). Esto es aplicable al caso de la dictadura uruguaya.

A partir de 1976, el gobierno inició lo que se dio en llamar "ensayo fundacional".⁵ El conflicto entre los militares y Bordaberry, obligó a los primeros a embarcarse en un proyecto cuyas características no quedarán claramente delineadas hasta el plebiscito de 1980. La idea central era que los militares habían llegado para quedarse y que en cualquier proyecto de futuro ellos tendrían un papel protagónico. En su visión, esto marcaba

un cambio positivo en la tradición política uruguaya. Esta ruptura con la tradición liberal democrática debía buscar legitimación en el pasado más reciente, pero también en los orígenes de la formación nacional.

Los problemas del pasado reciente fueron los principales argumentos para justificar el golpe de Estado, las FF.AA. se presentaron como las salvadoras de un país estancado por la crisis política y económica ocasionada por la subversión y la corrupción de los partidos políticos. Sin embargo, en estos cortos no aparecen este tipo de argumentaciones que tan recurrentemente fueron desarrolladas por la Dinarp en otros medios de prensa, tal vez, por el carácter liviano y optimista que tenían estos cortos y por el momento en el cual se desarrollaron, donde la subversión ya había sido derrotada.

Las conmemoraciones del pasado más lejano, vinculado a los orígenes nacionales sí son recurrentes en estos informativos. Se trata de ese otro nivel del pasado, necesario para justificar ese "ensayo fundacional". El período anterior (comisarial) se legitimaba como una acción frente a una urgencia, pero a la hora de plantearse construir un nuevo orden político había que ir más atrás, elaborando un relato que justificara el nuevo régimen que se intentaba crear.

El primer momento en ese impulso historicista fue el llamado "año de la orientalidad". Sobre este período han trabajado las historiadoras Cosse y Markarian. En el año 1979, momento en el que comienzan a realizarse

estos informativos el impulso historicista permanece. Este impulso no es fruto de una nueva versión historiográfica construida por la dictadura, tampoco se trata de un todo homogéneo y coherente. Lo que se altera fundamentalmente es la forma en que el Estado se vinculó con el relato nacional y el contexto autoritario en el que se desarrollaron estas propuestas. Esto se expresó en la explosión de espacios y escenarios de conmemoración, en la sacralización de determinados personajes históricos y en la ausencia de contrarrelatos públicos a la versión oficial.

Todas estas actividades fueron relevadas por los informativos con bastante detalle.

"Artigas iluminándonos el futuro"

El sitio privilegiado en este nuevo pasado lo tiene la figura de Artigas. Los militares tenían dos figuras susceptibles de utilizar: Artigas o Latorre. La elección por el primero no fue casual, tenía antecedentes en el conflicto que existió por su apropiación simbólica entre la izquierda y los militares a comienzos de los setenta, y también por el carácter consensual que su figura había logrado entre los uruguayos durante el siglo XX. El intento de promover la figura de Latorre quedó a medio camino ya que no generaba consensos ni siquiera en el propio régimen. A diferencia de lo que ocurre en 1975 donde Latorre tiene una presencia pública importante, en estos informativos prácticamente no aparece.

Uruguay Hoy realizaba la cobertura de todas las conmemoraciones que a lo largo del año y alrededor del país se realizaban en torno a la figura de Artigas. Existían cuatro fechas en el calendario oficial en el que la figura del prócer era recordada con actos de importancia. En ellos participaban las principales autoridades de gobierno y se realizaban masivas demostraciones públicas. El nacimiento, la muerte, la batalla de Las Piedras y el inicio del éxodo son las fechas utilizadas para el recuerdo. A estas cabría agregar la semana de Lavalleja, si bien la fecha históricamente no guarda relación con la historia de Artigas, el momento es una oportunidad para su culto.

Los actores del culto:

Las cámaras se preocupan por destacar a algunos actores que son constantes en todas las conmemoraciones: la guardia de Blandengues, la caballería gaucha y los niños.

“Militar, como todos los capitanes que libertaron a los pueblos americanos” (“Artigas”, Dinarp 1978) dice el locutor con emocionado énfasis mientras la cámara muestra el monumento de la Plaza Independencia. Artigas es reivindicado en su condición de militar desarrollando una continuidad entre su obra y la del Ejército actual. Los militares de la dictadura se sintieron depositarios y continuadores de los soldados de Artigas. La continuidad se argumenta en el supuesto objetivo

común de ambos: la defensa de la soberanía nacional. En términos institucionales, la continuidad se resuelve a través de la recurrencia constante a las imágenes del cuerpo de Blandengues.

La "caballería gaucha" es otro sector que aparece recurrentemente, evocando al pasado independentista. En palabras del locutor "jugaron un rol preponderante en nuestra independencia nacional" (*Uruguay Hoy*, Nº 52). En todos los desfiles participan diferentes sociedades nativistas con sus vestimentas tradicionales. La inclusión de este sector abre un indicio interesante acerca de la representación que la dictadura construye sobre el pasado. Cabría preguntarse ¿Por qué se asigna un papel tan importante a sectores civiles en la construcción del pasado? El pasado era una expresión del presente y reflejaba la necesidad de la dictadura por buscar apoyos en la sociedad civil. La caballería gaucha era la expresión simbólica de esto. La participación de este grupo en los desfiles y eventos respondía a las prácticas de teatralización de la tradición que desarrollamos en el capítulo anterior.

Por último los otros actores privilegiados son los niños:

El 23 de setiembre de 1980, a los 129 años de la muerte se realizó un desfile de niños por 18 de Julio donde participaron 11.000 integrantes de los equipos de Baby Fútbol de la CNEF⁶ (*Uruguay Hoy*, Nº 10). El informativo muestra a un pequeño niño subido a un gran estrado, cuyo fondo es el monumento de Artigas, diciendo "con voz emocionada" (según el locutor):

“Artigas héroe máximo de nuestra independencia qué emoción me embarga cuando me acerco a tu monumento, gracias Artigas por la patria que nos diste” (*Uruguay Hoy*, N° 10). Estas imágenes sintetizaban una visión del momento histórico que vivía el país: Artigas representando el origen, el niño representando el futuro que se desarrollaba en ese nuevo presente. Más allá del recurso emotivo que siempre tiene la imagen del niño, también existía un sentido claro en la asociación del régimen con las figuras infantiles al tratar el tema de Artigas. Los niños conjugaban: la tradición artiguista



“Son un símbolo del ideario artiguista en cuanto a la defensa de la integridad nacional que reafirmada en el presente tiene indudable proyección en el futuro” (*Uruguay Hoy*, N° 38).

que se intentaba reivindicar con lo nuevo de la experiencia dictatorial y el futuro que tenían por delante.

Los lugares del culto:

Los lugares donde se conmemoraban son “lugares de memoria” al decir de Nora. (Nora, p. XVII-XLII). La casa donde nació Artigas, la meseta donde el prócer iba a reflexionar durante el éxodo y la Plaza Independencia. Sobre la meseta y la Plaza Independencia se realiza una cobertura especial ya que en ambos se realizaron intervenciones arquitectónicas importantes en el período. En el caso de la plaza, la realización del mausoleo marcó un hito en las intervenciones urbanas que realizó la dictadura. Al decir de la Dinarp: “El mausoleo de la Plaza Independencia (erigido a la memoria del prócer) configura la máxima obra de carácter histórico patriótico realizada por el país en el período 1973-80.” (Dinarp, 1981, p. 778). La foto aérea que aparece en la presentación de *Uruguay Hoy* es una de las imágenes más recurrentes que utiliza la Dinarp para mostrar el nuevo momento que vive el país.

La meseta de Artigas también merecía una consideración especial ya que la Dinarp se enorgullecía de haber valorizado ese “lugar de memoria” y de haberlo transformado en un lugar de peregrinación. “Por lo tanto se estableció para cada setiembre la realización de peregrinaciones que tendrá como destino la meseta de Artigas” (Dinarp, p. 663).



"Junto al prócer, donde él mismo hiciera nuestra historia, sus hijos dan lecciones de civismo" (Foto y texto tomados del libro: *Uruguay 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, p. 662).

También durante el período se desarrolla una especie de estatuomanía de Artigas. Los informativos cubren variadas inauguraciones de monumentos al "Prócer", en diferentes lugares (plazas, institutos educativos, oficinas públicas, etcétera).

Las palabras:

Mientras se realiza una toma de la Plaza del Ejército, con ofrendas florales de cada arma sobre el monumento, el locutor dice: "El general Hugo Medina señaló: que un amanecer de esperanza apunta en el horizonte y las circunstancias nos dicen que con la fuerza que desde la historia nos llega del General Artigas iluminándonos el futuro: el soldado oriental, su ejército y su pueblo con la juventud en vanguardia, podrán ser testigos en el plazo que ellos mismos concreten de una patria justa y soberana" (*Uruguay Hoy*, N° 2). En la visión de la dictadura, la figura de Artigas condensa los dos aspectos centrales que están en cuestión en el presente: la nación y el ejército. Artigas es el fundador de ambos y es el primero que logró integrarlos en un deseo común de independencia y libertad. Esa misma integración, a la que aspiraban los militares en su proyecto se expresa en las imágenes y en el discurso. En ambos se establecía un orden jerárquico de cercanías a la figura del prócer, donde en primer lugar estaban las FF.AA. que continuaban su lucha, a su lado los sectores civiles, luego los niños y jóvenes que seguirían su man-

dato. En la foto ya mencionada del acto del mausoleo frente a la centralidad del monumento a Artigas se pueden reconocer diversos sectores. De frente al mismo está el gobierno, se ve un estrado, en él, la mayoría son militares haciendo la venia, al costado están los escolares y liceales y de espaldas a la estatua está lo que se podría interpretar como población civil. La disposición del público en cierta medida muestra una jerarquía en la apropiación de los diferentes sectores en relación al héroe, que se expresaba en las palabras y en las prácticas (desfiles y actos).

La imprecisión histórica en estos cortos es constante, de todos los comentarios, el espectador desprende que el prócer es el creador del país independiente. Las referencias históricas que realiza el locutor son muy limitadas, se reducen a fechas y elogios al "ideario artiguista". La historia del personaje queda opacada, frente a las adjetivaciones grandilocuentes que se realizan en torno a él. Esto es reforzado por los términos que se utilizan para describir la supuesta actitud en que el público participa de los eventos: "devoción", "fe patriótica", "peregrinación". También, Artigas es presentado como un gran estadista militar, en los cortos su condición es equiparada a la de Napoleón o San Martín ("Artigas", Dinarp, 1978). La recurrencia a monumentos y estatuas para referirse al personaje ahondan aún más esta sacralización. El recurso estético recuerda la película de E. Grass: *José Artigas, Protector de los Pue-*

blos Libres (1950), pero aquí tiene un sentido diferente ya no se trata del monumento como referencia a un evento pasado, sino como sustancia sagrada en la que se concentra un icono. Una de las consecuencias de la estatuomanía ya mencionada, era la transformación del monumento en un lugar de devoción, en el que la estatua sustancializaba al personaje que representaba. En palabras del niño ya mencionado: "qué emoción me embarga cuando me acerco a tu monumento". Cabe aclarar que cuando me refiero a la intención sacralizadora estoy señalando el discurso de la Dinarp, no la manera en que la población puede haber resignificado ese discurso.

La dictadura se posicionó como recuperadora del héroe. En los cortos se preocupó por mostrar las obras que realizaron en su período para homenajear al prócer.

Al igual que en otros temas ya comentados podríamos decir que ninguno de estos aspectos son nuevos por sí mismos. Reflejan la visión que algunos sectores de la sociedad y del ejército tenían sobre Artigas, simplemente que ahora se expandían al conjunto de la sociedad. Lo que cambia aquí nuevamente, es el contexto autoritario donde todas estas celebraciones se transforman en incuestionables y donde resulta difícil plantear una versión diferente al Artigas sacralizado, fundador del ejército y de la nación.

¿Caudillos sin divisas?

El tratamiento histórico de los demás caudillos también reviste ciertas peculiaridades. Tomemos el caso de Leandro Gómez, en 1964 se había dictado un decreto que proyectaba la elaboración de un mausoleo al general en Paysandú. Sin embargo este terminó siendo inaugurado dieciséis años después, por el gobierno militar. El informativo N° 78 cubre la inauguración del mausoleo y el transporte de la urna desde el cementerio central. Ésta es llevada en un tanque de guerra y custodiada por soldados con sus equipos de batalla.



"El mausoleo fue construido de acuerdo a las disposiciones de la ley aprobada el 28 de diciembre de 1964. Los restos del general Leandro Gómez descansan en la tierra sanducera por la que generosamente ofrendara su vida" (*Uruguay Hoy*, N° 78).

Se habla del general, de su heroica resistencia en el sitio de Paysandú, pero en ningún momento se explica el conflicto en el cual se desarrolló esa resistencia. Tampoco se nombra su condición partidaria. Del siglo XIX se rescatan únicamente los hechos que implicaron un conflicto contra la dominación extranjera, pero no se nombran los conflictos entre los propios orientales. Los caudillos son mencionados, pero sus partidos no tienen lugar en el relato de la nación, únicamente son reivindicados en su condición de militares. Si bien los militares en 1976 frente a la propuesta de disolución de los partidos tradicionales desarrollada por Bordaberry habían declarado "no querer compartir el compromiso, la responsabilidad histórica, de suprimir los partidos políticos tradicionales",⁷ el pasado que legitimaba ese presente no habilitaba espacios para las tradiciones partidarias.

La nación y la bandera

Luego de enumerar los diversos monumentos de Montevideo y de vanagloriarse por ser “una de las capitales de América que tiene mayor cantidad de monumentos”, el informativo N° 64 culmina mostrando “El monumento a la bandera” aclarando que “como los anteriores integra el rico patrimonio cultural digno de respeto y admiración” respondiendo a diversas críticas que subterráneamente se desarrollaban sobre el mismo.

La bandera nacional flameando sobre un limpio cielo, es una imagen recurrente en estos informativos. Este emblema aparece de múltiples maneras, incluso en formas sutiles, como cuando se está inaugurando un complejo habitacional y en las ventanas de las nuevas viviendas se refleja la bandera.

Un lugar privilegiado para entender las diferentes significaciones que se intentó dar a la bandera, se encuentra en la inauguración de la Plaza de la Nacionalidad Oriental y en la valoración que la dictadura asignó a ese lugar. En la noche del 15 de diciembre de 1978, se inauguró la Plaza de la Nacionalidad Oriental con un acto multitudinario donde participaron las autoridades en pleno, escolares, liceales, las FFAA., la caballería gaucha y un número importante de público que presenció la inauguración y el desfile posterior.

Las imágenes muestran todos los momentos del acto: las salvas de cañón, el discurso del intendente de Monte-



Portada del libro: *Uruguay 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, 1981.

video Oscar Rachetti en representación del Poder Ejecutivo, el acto de condecoración con la orden "Protector de los pueblos libres" a la Universidad de la República, la Universidad del Trabajo y las FF.CC., el desfile cívico militar con la participación de más de 20.000 banderas y la culminación con fuegos artificiales y efectos lumínicos.

Si bien esta fiesta reitera algunos de los procedimientos repetidos en otras ya mencionadas, me interesa detenerme, en algunos aspectos importantes, para desentrañar los sentidos que la dictadura asigna a la bandera. El primero es el lugar donde se realizó el monumento: el solar de Tres Cruces, es un espacio claramente identificado con la experiencia artiguista y más particularmente con su propuesta federal. Nuevamente aquí aparecen las dificultades de la historia, que rápidamente serán resueltas con las palabras del locutor. Como es sabido, el proyecto de Artigas, no planteaba una independencia total de la Provincia Oriental. Este proyecto utilizó diferentes banderas cuyos colores eran el rojo azul y blanco. Los colores de la bandera nacional no guardaban relación con los del artiguismo. Este pequeño problema histórico, de homenajear a alguien con un monumento que poco o nada tenía que ver con su proyecto, se resuelve diciendo "que esta imagen antes de ser creada ya fue presentida" por Artigas y los sucesivos caudillos.

Por otra parte, en este acto se asoma una concepción cuasi corporativa de la nación. En el gesto de condecorar

con la orden "Protector de los pueblos libres" a las instituciones: Universidad de la República, Universidad del Trabajo y FF.CC., está la idea de que la nación se constituye y organiza a través de una serie de corporaciones con funciones claramente delimitadas y que en su conjunto contribuyen a la formación de la nación. En palabras del intendente Rachetti (durante el discurso inaugural): "Lugar donde las fuerzas del país vendrán a condecorar con su presencia el espíritu que las anima, como hoy condecoramos con nuestro homenaje a estos símbolos de las fuerzas positivas de la seguridad, de la inteligencia y del trabajo, que representan los grandes centros de actividad desde donde se irradiarán los grandes destellos del progreso de este país" (Discurso de O. Rachetti, "Majestuosa bandera en la Plaza de la Orientalidad" en revista *El Soldado*, diciembre, 1978, N° 44, p. 29).

La cobertura que se realizó estuvo inundada de una simbología militar, en la banda sonora se suceden diferentes marchas militares, las imágenes muestran a los diferentes cuerpos desfilando, el locutor también parece militarizado en su estilo. En esta práctica militar que invade el acto también aparecen algunas escenas que hacen recordar la estética de los regímenes totalitarios europeos: el paso de ganso realizado por algunos cuerpos militares, la iluminación con reflectores antiaéreos generando fuertes contrastes entre lo oscuro y lo luminoso (recurso utilizado en los congresos del nacionalsocialismo), generando una sensación de "eté-

rea irrealidad" (según el locutor). La misma concepción de la plaza como un espacio pensado para grandes actos públicos, con un altar frontal y un suelo geometrizado que permite ordenar a los participantes del acto tiene reminiscencias totalitarias.⁸

Las características de la plaza no eran explicadas como consecuencia de la influencia de esas experiencias históricas, sino por ciertos aspectos que las autoridades consideraban valorables en el nuevo monumento: por un lado la "sobria imponentia" del monumento. La sobriedad parece un valor con el que los militares uruguayos se quisieron identificar. Como parte de sus conductas políticas, de sus gestos, pero también en este caso como propuesta estética que se expresa en la ausencia de ornamentos ya que la plaza simplemente se limita a una gran explanada vacía, con una especie de altar donde se instala la gigantesca bandera.

Por el otro lado, la posibilidad de tener un lugar en el que se materialice el espíritu patriótico. En palabras del locutor: "Desde nuestra más tierna infancia los orientales llevamos la patria en el corazón pero nos hacía falta un lugar para reverenciarla muy especialmente"⁹ o como dice un texto de la Dinarp: "Con el monumento a la Bandera, el país vino a satisfacer un vacío anterior notorio: el de una expresión física, permanente y pública del ser uruguayo y todo lo que el concepto encierra" (Dinarp, 1981, p. 652). Estas dos explicaciones del sentido del monumento son persuasivas a la hora de mos-

trar un concepto profundamente esencialista de la nación. En esta versión, la nación tiene una expresión material que debe ser reverenciada. El "vacío anterior notorio", refiere a que todos los anteriores monumentos hacían referencia a sucesos históricos que aportaron a la construcción nacional, pero en la visión de la dictadura, la patria es algo más que eso. En este monumento no existen referencias históricas, el monumento en sí se despega de toda referencia y adquiere una presencia atemporal. En este sentido, el monumento significa una ruptura con los anteriores que hacían referencia a diferentes acontecimientos históricos y tal vez sea el máximo exponente de una concepción esencialista de la nación. El esencialismo es tal que esta bandera antes de ser creada estaba en la imaginación de los combatientes: "Es la misma que imaginaron los que lucharon sin conocerla, pero sintiéndola en su corazón con fervor patrio" (Discurso de O. Rachetti, ob. cit., p. 29).

A la hora de los discursos, en el acto de inauguración de la plaza, este esencialismo no resiste a la necesidad de conformar un patrimonio histórico de hombres y relatos que formaron la nación. Y es así, como se enumeran una serie de protagonistas que participaron en las luchas de independencia y en las primeras guerras civiles: "Aquí, señores, está todo y están todos. La carga alada de la montonera criolla. Artigas desde este mismo lugar, irradiando a América la pureza de su ideario impar. La defensa del territorio palmo a palmo. El largo crepúsculo y las

horas amargas. Las barcas precursoras que cruzan el Uruguay en la noche que augura el amanecer de la patria. La Agraciada. El grito de gloria que arranca Lavalleja y que como un trueno retumba entre las colinas abatidas por la tristeza en la inmensidad de nuestros campos. Aquí resuenan las dianas de Ituzaingó y revive la patriada de Don Fructuoso Rivera derramando coraje y astucia en el amplio espacio misionero. Aquí vivirá para siempre la marcialidad serena del Brigadier don Manuel Oribe y el espíritu patriarcal de la Defensa de Don Joaquín Suárez. Doctores y Caudillos, militares y civiles. Ideas, pensamientos, angustias, temores... Todo corazón con corazón. Todos conocidos y anónimos. Luz y vida. Con el fragor de la lanza y el esfuerzo del surco. Hombres y mujeres del Uruguay, artes y técnica, semilla y fruto... La tierra oriental con sus precursores, sus patricios, sus pensadores, sus trabajadores. En una palabra, el alma colectiva que brota animosa y a raudales de nuestras propias entrañas. Nuestro instinto nuestra savia, nuestra leyenda. Es la voz del gaucho animoso del terruño y el hombre de la ciudad. Tapera y arrabal. La magistral cátedra del Maestro J. E. Rodó y la vibración plena de emotividad de Zorrilla de San Martín cuando eleva su canto a la patria... Todo ello es nuestro patrimonio, nuestro pasado, nuestra experiencia" (Discurso de O. Rachetti, ob. cit.).

En la patria había espacio para todos los que se sentían identificados con ese pasado lejano, pretendidamente muy inclusivo, pero que olvidaba a la mayoría de los nue-

vos sectores que conformaban el Uruguay moderno y a las figuras que influenciaron en su construcción.

Si bien se mencionaba la figura de los partidos tradicionales, la no inclusión de los principales referentes históricos modernos (Saravia y Batlle) estaba anticipando una concepción particular con relación al papel de los partidos tradicionales.

Toda la construcción de imágenes y palabras que se realiza alrededor de la bandera refleja una visión esencialista de la nación. La "nación" es algo que ya estaba antes de ser creada, la historia de la misma es un fluir por una serie de protagonistas que ayudaron a que ella emergiera. En esto, tal vez haya algo nuevo, ese radicalismo esencialista resulta difícil de encontrar en otros momentos históricos y en el pensamiento conservador.

Estas luchas tienen una sola dirección, allí no hay conflictos ni problemas. Más allá de ese esencialismo, los militares a través de sus conmemoraciones y monumentos, construyen una "biografía de la nación".¹⁰ La historia es un progresivo relato en el que va emergiendo la nación (que siempre existió). En esta narración se pone el acento en los primeros momentos de esa emergencia.

¿Por qué los militares integran tan pocos aspectos del Uruguay moderno a su relato de la nación? Podemos aventurar algunas hipótesis: el relato de las luchas por la independencia se vincula a los valores épicos, tan recurrente en la narrativa militar. Explicar el Uruguay moderno en esta clave resulta muy difícil.

Por otra parte la imbricación entre el Uruguay moderno y el imaginario batllista, hace que para los sectores conservadores haya poco que rescatar de ese período.

Por último esto también pueda explicarse por una visión conservadora del pasado donde los hechos de este siglo no son historia digna de ser evocada.

La retórica de las obras

El Estado se muestra como un gran constructor. Constantemente *Uruguay Hoy*, cubre inauguraciones de viviendas, plazas, caminos, rutas, aeropuertos. En febrero de 1985 la *Dinarp* se vanagloriaba de haber construido miles de viviendas, "5327 kilómetros de carretera de primera categoría", "3000 kilómetros de caminos de penetración que sacaron de su aislamiento a apartadas zonas rurales" y "18.438 kilómetros de puentes" (Carrio, p. 169).

Las obras que tendrán una mayor cobertura por los informativos, serán las vinculadas al problema energético. Las represas de Salto Grande y Palmar se transformaron en iconos de las obras públicas que el gobierno llevó adelante. Estas construcciones se reivindicaron en una perspectiva nacionalista ya que a partir de la crisis del petróleo de principios de los setenta, esta represa se mostraba como una posibilidad para vencer la dependencia del exterior en materia energética y la vez promover el trabajo de los uruguayos.

Si bien ambas obras fueron proyectadas antes de la

dictadura, lo que daban a entender los informativos era que esos proyectos hubieran sido imposibles sin la presencia militar. En palabras del coronel Pugliese, secretario de la COMIPAL, durante la inauguración de la represa del Palmar: "El proyecto de la obra, mucho antes de 1973, deambulaba en los corrillos parlamentarios y servía para adornar muy bien ciertos discursos de la época. Fue necesario el positivismo práctico del actual sistema para que se desarrollara por sus verdaderos caminos... Obras y más obras demostrarán nuestro discurrir en el quehacer nacional. Ellas quedarán para la historia, los impacientes pasarán sin entrar en ella" (Carrio, p. 177). Si bien, los militares simplemente cumplieron con los plazos establecidos por los gobiernos anteriores, se quería demostrar que estas obras monumentales eran el resultado de un estilo de gobierno, que tan peculiarmente Pugliese denominaba "positivismo práctico". Un gobierno que rehuía de las palabras y hablaba con obras. Obras que por sus dimensiones quedarían en la historia.

Todo esto se expresaba en términos visuales a través de los informativos. Se recurría a la monumentalidad de las obras: tomas aéreas de las represas, grandes maquinarias, gigantescas estructuras de hormigón. El desafío de controlar la naturaleza se expresa en una escena donde se muestra la apertura de las compuertas y emergen las potentes cascadas, desarrollándose un ensordecedor ruido ambiente. Las imágenes eran impactantes y convincentes, iban en la misma línea que

el locutor, construyendo la idea de un gran esfuerzo nacional. "Estamos construyendo nuestro futuro con fe y con sacrificio, con la misma fe que estamos construyendo nuevas rutas, puentes, escuelas, puertos, fábricas, como hicimos Salto Grande" (*Uruguay Hoy*, N° 6), mientras de fondo suena una música de corte futurista. El locutor conjuga estas acciones en la primera persona del plural, queriendo desarrollar un colectivo de identificación en torno a la construcción de estas obras que agrupe a toda la nación.¹¹ Por momentos, el discurso se volvía reiterativo, el caso más claro es el de Salto Grande, donde en diferentes cortos se repiten las mismas imágenes, refiriéndose durante mucho tiempo a aburridos detalles técnicos en torno a las características de las usinas. Para la Dinarp, estas represas son emblemas de modernidad y transformación positiva para el país. Aliata, al referirse a las representaciones que se desarrollan en torno a los emprendimientos energéticos realizados en Argentina durante el mismo período, realiza algunas consideraciones que son pertinentes para el caso uruguayo. "Si observamos... las emisiones del correo argentino, vamos a ver como a la serie de paisajes nacionales, se le suman las 'grandes obras de infraestructura'. En este nuevo contexto, el Chocon, Salto Grande o el túnel subfluvial, se convierten en los nuevos fetiches de la metamorfosis territorial. Asumen en esta etapa el valor que la represa Hoover o la transformación del valle del Tennessee habían tenido en la era rooseveltiana. Son

objetos estéticos (si nosotros podemos encontrar una carga estética no es producto de una especial búsqueda de esteticidad), pero son también representaciones. Aparecen en esos años cargados, para el imaginario desarrollista, de una potencialidad transformadora capaz de modificar comarcas enteras. Para observar estos objetos sublimes se organizan peregrinaciones escolares o turísticas, que los admiran como piedras basales del desarrollo” (Altamirano, p. 211). En el caso de Salto Grande, de este lado ocurre lo mismo: una de las pocas alteraciones del manual de lectura escolar ocurridas durante la dictadura es un artículo sobre la represa. (Abadie Soriano y Zarilli). Además de la reiterada cobertura de los *Uruguay Hoy* se realizaron dos documentales largos sobre la represa y se podrían poner múlti-



“Salto Grande representa un ejemplo de integración en la búsqueda del bienestar económico y social de las generaciones futuras” (*Uruguay Hoy*, Nº 4).

ples ejemplos de la valoración que se da a estos emprendimientos.

Si bien las obras fueron realizadas por concesionarios privados, en este tipo de coberturas hay poco espacio para la iniciativa privada; parece que todo fuera realizado por el Estado. El carácter autoritario genera un exagerado énfasis por hacer notar la acción estatal en todos los ámbitos de la vida social, que parece ir en contra de las pretensiones liberalizadoras que el equipo económico del gobierno intentaba promover. Si bien a principios de la dictadura, existían diferencias entre el plantel económico y los militares, estas en 1979 ya estaban saldadas, sin embargo esto no se traslucía en los informativos, donde la presencia de los sectores privados en el desarrollo del país era escasa.

La política: ausencias y nuevos significados

Los temas políticos están prácticamente ausentes de los informativos. Sin embargo, esta ausencia, también es una manera de construir significados en torno a la política.

La ausencia del otro

Uruguay Hoy transmite una sensación de normalidad y orden, la idea de que en la sociedad uruguaya todo es armonía y no existe ningún tipo de conflicto. Todos son grandes o pequeños emprendimientos, lle-

vados a cabo o promovidos por el Estado. Pero no existen temas amargos. En 1979 la "subversión" en Uruguay "está fuera de circulación" en la visión de la Dinarp. Al desaparecer la subversión ya no hay otro, ya no hay adversario. La dictadura no discrimina entre adversario y enemigo, si no comparte su planteo es un enemigo. La ausencia del otro, trae aparejado la ausencia del conflicto, lo que permite transmitir esa sensación de normalidad constante.

La ausencia del otro inhabilita la política, en el sentido que plantea H. Arendt: "La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres" (Arendt, p. 69). Esto es lo que no existe en *Uruguay Hoy*, no hay diferencias, no hay pluralidad, todo va en un mismo sentido, los actores que aparecen siguen el mismo impulso nacionalista. La nación homogeneiza de tal manera que se hace imposible reconocer diferencias. Incluso a través del uso de las metáforas como "la familia oriental" se refuerza la anulación de lo político.¹²

A partir de lo dicho anteriormente podemos decir que *Uruguay Hoy*, era el espacio de la no-política ya que negaba el debate público y al otro. Incluso esa construcción no guardaba relación con la realidad. A partir del año 1980, los militares se vieron en la necesidad de debatir con la oposición, sin embargo nada de esto aparecía en los informativos. En esta representación del Uruguay no había espacio para el país real de la transición. Lo que se exponía estaba más cercano a una aspi-

ración utópica de los militares que a la realidad política posterior a los ochenta.

Pueblo y gobierno en imágenes

Las únicas categorías políticas que se presentan son las de "pueblo y gobierno", binomio que se relaciona en armonía, unidad y mancomunidad. Siempre son nombrados juntos como parte de una unidad indisoluble. "Pueblo y gobierno" aparecen juntos en los informativos inaugurando obras, homenajando a los próceres, festejando las victorias deportivas, etcétera. De los cortos no hay nada que dé a entender que esta relación pueda ser problemática.

En las imágenes existen momentos privilegiados para indagar en las modalidades en que son representados en términos visuales ambos actores.

Uno de los lugares paradigmáticos del encuentro entre pueblo y gobierno, son los desfiles cívico-militares. El "pueblo" participa en ellos de dos maneras: como espectador y como protagonista.

¿Quiénes son los espectadores que las cámaras registran?, por lo general ancianos y niños muy pequeños, los que por motivos obvios no pueden participar del desfile. No se realizan primeros planos de adultos o jóvenes como espectadores, ellos siempre son registrados como actores del desfile. En él, participaban los diferentes escuadrones militares, los escolares, liceales, sociedades nativistas a través de sus caballerías gauchas

y en algunos casos debieron participar empleados públicos. Todos pasaban frente al estrado, donde estaban las autoridades a las cuales saludaban. Las cámaras mostraban al desfile como la expresión de los sectores activos de la sociedad que participaban en el "nuevo Uruguay".

En otros momentos, se muestran numerosos grupos de personas rodeando y saludando a las autoridades, en forma aparentemente espontánea, agradeciendo las inauguraciones de diferentes obras. Por lo general, en el centro de estas imágenes siempre aparece alguna autoridad. Varios de los protagonistas de dichas escenas miran las cámaras y sonríen. Al realizador parece no preocuparle que las cámaras pongan en cuestión la imagen de objetividad y ausencia de intervención. Tal vez, consciente o inconscientemente éste sea un recurso para demostrar la autenticidad de la escena. Da la impresión, que existe una preocupación por mostrar que la participación del pueblo en esos eventos responde a una adhesión real al régimen, y en ese sentido se recurre a mostrar imágenes más desorganizadas y espontáneas que las de un desfile, con todo lo que éste pueda tener de impuesto y digitado.

La noción de "pueblo" por parte de la dictadura, adquiere un sentido particular nativo, difícil de explicar. De lo que se desprende de las imágenes, resulta muy complicado encasillarlo en alguna de las tradiciones occidentales que utilizaron esta noción (Martínez Bar-

bero). En los informativos, existe la preocupación de mostrar al pueblo participando activamente de los emprendimientos dictatoriales. Hay un motivo bastante evidente en esta preocupación. El hecho de que muchas personas participaran en estos actos implicaba una legitimación de la dictadura, legitimación que no escapaba de una lógica "moderna" y "democrática". La idea de que el "pueblo en la calle" expresaba el apoyo al gobierno. Efectivamente muchas imágenes eran persuasivas, en el sentido que mostraban concentraciones importantes de gente. Resulta lógico, que la Dinarp se apropiara de este concepto tan utilizado por la izquierda en el momento previo al golpe y lo intentara resignificar. Pero da la impresión de que no podía hacer mucho más con esas imágenes. Este pueblo no parecía tener un rol demasiado activo.

El otro aspecto de este binomio es el gobierno. ¿Cómo es representado en estos cortos?

Por un lado, siempre es destacado su funcionamiento colectivo. Pocas veces se realizan tomas sobre autoridades particulares (ministros, intendentes, etcétera). La designación es casi siempre genérica: "el gobierno", incluso la figura del presidente tampoco es destacada en las imágenes. En la designación, muchas veces se habla del "Presidente de la República", pero no se lo nombra.

En todas las coberturas, surge una imagen donde prima la discreción y la sobriedad. Pocas veces se registran discursos de los gobernantes. Y en los casos donde



Gregorio Alvarez en Treinta y Tres (*Uruguay Hoy* N° 73).

son filmados, estos son aburridos, muy apegados al papel. Su gestualidad es mínima. Parece no existir una preocupación por la imagen pública del gobierno. Se percibe un sentido intencional en la idea de mostrar un gobierno discreto, sobrio, sin exabruptos. Idea que se construye en oposición con las prácticas políticas democráticas, que ponen un especial énfasis en las habilidades de la oratoria. Por el contrario, este gobierno se expresa no por las palabras sino por las acciones. Incluso muchas veces los discursos del gobierno son filmados pero no reproducidos en forma sonora, a lo sumo el locutor realiza algún comentario sobre los mismos. Si bien esto era el resultado de una manera de representar

al gobierno, pensamos que también era el fruto de ciertas incapacidades. Las imágenes no podían ocultar la ausencia de líderes convocantes para cualquier tipo de proyecto. La escasa potencialidad política de figuras como Aparicio Méndez, ayudan a entender esto último y por qué muchas veces los discursos no fueron reproducidos en forma sonora. Esta ausencia se manifestaba en el ámbito civil y aun más en los sectores militares que tenían un desprecio hacia estas prácticas retóricas tradicionalmente asociadas con lo político.

El otro aspecto que emerge en lo visual, es la alta proporción militar en las comitivas de gobierno. La imagen iba en contra de las propias intenciones del locutor que se preocupaba en resaltar el carácter cívico militar del nuevo gobierno.

Los recientes "héroes"

Solo existe una nota dramática vinculada al conflicto político. En el *Uruguay Hoy* N° 22: entre diversas noticias, se informa sobre la fuga del embajador uruguayo E. Gómez Fyns luego de estar secuestrado más de medio mes por guerrilleros del M-19, en la embajada de la República Dominicana en Colombia. Se rompe con la tradicional tranquilidad de estos informativos, en una historia con una alta carga dramática, donde el embajador es mostrado en su cama de hospital en un estado calamitoso.

Es el único momento donde se nombra un enemigo

político (en este caso externo) que había pertenecido a un tema muy recurrido por el discurso gubernamental como el de la "subversión".

El análisis del operativo que se desarrolló en torno a la construcción del acontecimiento, puede ofrecer elementos para acercarse a algunas dimensiones fundacionales del nuevo orden político que se intentaba crear.

El 26 de febrero ocurrió el episodio donde guerrilleros del M-19 durante una recepción, coparon la embajada de República Dominicana en Bogotá, capturando a sesenta diplomáticos. Exigían como petitorio al gobierno: cincuenta millones de dólares y la liberación de 311 presos políticos a cambio de la entrega con vida de los rehenes. Entre ellos se encontraba el embajador uruguayo E. Gómez Fyng y la secretaria de la embajada. Durante todo marzo la prensa uruguaya siguió atentamente los hechos. Los dos diarios más importantes enviaron corresponsales para cubrir los principales episodios. La cobertura se centró en el desarrollo de las negociaciones y la situación de los rehenes. A la vez, la prensa y el gobierno uruguayo intentaron vincular de diversas formas los sucesos internos con este incidente: se denunció la existencia de una célula tupamara en Colombia, mientras que el Comandante en Jefe del Ejército teniente general V. Queirolo decía que Uruguay mantendría su tradicional posición de no negociar con guerrilleros.

Pasaba el tiempo y la situación se volvía cada vez más crítica, las sucesivas negociaciones se frustraban, el

gobierno colombiano no tenía una actitud clara: el Ejército se oponía a cualquier salida negociada y el presidente colombiano la impulsaba.

El 15 de marzo *El País* titulaba: "Colombia: Se atravesaba peligroso punto muerto".

En esos mismos días el embajador uruguayo planeaba su fuga, que el 18 de marzo la prensa uruguaya describió de esta manera: "Exitosa Fuga: El Dr. Fernando Gómez Fyns, exteriorizando gran intrepidez había improvisado una soga con una frazada con la cual se deslizó desde la ventana del segundo piso de la sede diplomática. Pero la soga se rompió y el embajador se cayó en el jardín del edificio. Sin embargo, tras una corta carrera llegó hasta el puesto militar. Había logrado su libertad en una acción temeraria que requirió temple y sangre fría" (Exitosa fuga en *El Día*, 18 y 19/03/80, p. 2).

A partir de allí se inició una gran operación mediática cuyo objetivo fue maximizar lo heroico de la acción del embajador frente a la amenaza terrorista.

El gobierno fletó un Boeing de Pluna para traer especialmente al diplomático. El 19 de marzo todo el gobierno esperaba su llegada, mientras realizaba declaraciones de profunda alegría ante el hecho. Entre varias, podemos citar la del vicealmirante Hugo Márquez: "Estoy feliz, porque es un valiente, un hombre que ha demostrado unas agallas tremendas y como uruguayo, esta mañana apenas me enteré, en mi casa había una algarabía más grande que si hubiera ganado el seleccio-

nado uruguayo" (Declaraciones del vicealmirante Hugo Marquez, en *El País*, 19/03/80, p. 2). En esta tónica eran los discursos gubernamentales y de la prensa, quienes más allá de la comprensible alegría por la huida cargaban el episodio de heroicidad y un particular sentido del nacionalismo.

En los hechos, la Dinarp monopolizó la información en torno al acontecimiento. A través de la publicación de diversos comunicados, construía las claves del relato que la prensa luego amplificaba. Realizó dos entrevistas al embajador, una en el avión y otra en el hospital. Estas se transmitieron en cadena de radio y televisión y fueron reproducidas en forma total por los matutinos. En ambas entrevistas el estilo fue sensacionalista, se relató detalladamente cada paso y el motivo de la fuga: "decidí escapar de la embajada dominicana porque sabía que sería el primero que asesinarían los terroristas cuando llegara el momento cruel".¹³

Los diarios recibieron al embajador con grandes fotografías a toda página. La portada de *El País* constaba de dos grandes fotos. Una en blanco y negro que el matutino copeteaba de esta forma: "Por fin la patria, la familia, el reposo... En esta foto Gómez Fyns aparece en su apacible lecho del hospital militar, donde ayer fue internado inmediatamente después de su arribo. Sobre los blancos y mullidos almohadones, la pequeña hija del diplomático reclina su cabecita. La mejor compañía para su padre" ("Dramático: dijeron que yo sería el pri-

mer rehén ejecutado" en *El País*, 21/03/80, p. 1), la otra foto color registraba el momento en que la camilla descendía del avión y una numerosa comitiva oficial lo esperaba. Estas dos fotos sintetizan los aspectos que la Dinarp y la prensa promovieron: lo emotivo, lo heroico y la recepción del pueblo.

Lo emotivo fue explotado como una estrategia para aproximar afectivamente a una persona que hasta hace pocos días era desconocida para la mayoría de los uruguayos. Esto se dio fundamentalmente a través de las declaraciones y la aparición pública de su madre (78 años) y su pequeña hija. Los nervios y el dolor que su madre había sufrido durante el período, fueron expuestos a través de una entrevista realizada por *El País*. Luego del arribo de su hijo ella contaba a la prensa que había estado medicada para tolerar los nervios de la situación, nervios que aún continuaban: "tengo miedo que me lo maten.

P- Por favor, no piense esas cosas. Ahora está protegido.

E- Sí, pero tengo miedo que vengan a buscarlo.

P- Quédese tranquila aquí están fuera de circulación.

E- Sí acá, ya lo sé. Pero tengo miedo que vengan de otros países. Usted sabe como es esa mala gente. El se les escapó, tengo miedo, tengo una angustia que usted no puede imaginarse. *Solo las que son madres pueden saber como me siento*" ("Reportaje a Clementina Fyns de Gómez" en *El País*, 20/03/80, p. 5).

Lo heroico y sacrificado de la acción son resaltados por las declaraciones de los gobernantes y la prensa. Se agrega información que hasta ese momento no se había brindado. Por ejemplo, que el embajador estando en cautiverio pidió que no pagaran rescate por él y que tampoco se negociara con los terroristas. Se detalla pormenorizadamente los detalles de la fuga, se enorgullecen de la buena repercusión internacional que supuestamente tuvo su acción: "Bogotá. Una caricatura de *El tiempo*, publicada ayer en página seguida a la de opinión, ubica al embajador Gómez Fyns junto a las personas de ficción: Súperman, Tarzán, El Fantasma y el mago Mandrake. El dibujo es ubicado bajo un título que afirma 'también hay héroes de carne y hueso' y el dibujante muestra a Gómez Fyns diciéndole a sus acompañantes: 'Bah, no fue nada señores'" (*El Día*, 18 y 19/03/80, p. 2).

A la vez del gesto heroico también se muestra el dolor, el hombre aparece barbado, abatido, con la mano enyesada, siempre en la camilla. Se enumeran los daños físicos como una metáfora de los peligros del terrorismo.

La recepción del pueblo y gobierno oriental: la prensa se identifica con la alegría del gobierno y convoca a la recepción del embajador detallando la hora de llegada del avión y el recorrido que realizará la caravana. En los días posteriores se publicarán declaraciones de autoridades, personalidades y familiares expresando su felicidad por el hecho.

La campaña interior se vio cuestionada desde el ex-

terior. Fundamentalmente los diarios brasileños dicen que el embajador Gómez Fyns rompió un "pacto de honor" entre los diplomáticos, porque se había acordado no escapar en forma individual ya que se ponía en juego la vida de los demás. Esta información aparece en pequeños artículos con una replica a continuación. Sin declararlo públicamente el gobierno sufre los efectos de esa información. El lunes 24 de marzo se difundió la segunda cadena cuyo objetivo fue contestar esas acusaciones.

En la cobertura que realizó el informativo cinematográfico *Uruguay Hoy* de la Dinarp en la segunda quincena de marzo sobre este acontecimiento, el espectador ya conocía los hechos, los realizadores lo sabían. El objetivo fue construir un relato que reforzara lo que la prensa había intentado transmitir. Podemos decir que este corto es una síntesis de la versión oficial. La forma en que la Dinarp construyó y transmitió a la población y los medios este particular acontecimiento.

En él detectamos tres momentos:

La llegada:

La primeras tomas reconstruyen la expectativa que se vivía en el aeropuerto, los fotógrafos, la cámara de televisión, el avión descendiendo. Aún no se sabe bien qué está ocurriendo. La tónica cambia a partir de la aparición de la madre del embajador con una muñeca, en ella se sintetiza la espera de la familia. A través de estas imágenes, se intentó promover un vínculo emotivo con el espectador, que como ya dijimos, conoce el

hecho a través de otros medios. Este lazo emotivo se ve reforzado por la aparición de música. Las palabras del locutor: "Valentía, sentido del deber, amor a la libertad" van en una dirección diferente que luego comentaremos.

Recién en ese momento, surge la figura del embajador recostado en una camilla, en la cual es transportado desde el avión hasta la ambulancia, en el medio de un importante número de gente. Dentro de la ambulancia, la madre besa al embajador, y aparece la hija abrazando al padre. La ambulancia se marcha y se inicia el segundo momento de este corto.

La recepción:

Un niño con la bandera nacional en primer plano y su familia detrás esperan el pasaje de la caravana. Las figuras infantiles con banderas son muy recurrentes en estos informativos. La operación parece clara; el niño simboliza el fruto de este nuevo régimen, las nuevas generaciones a las cuales el régimen apostó. Sin embargo, las imágenes pierden cierta verosimilitud a medida que se percibe que la gente que espera la caravana es poca, por último la figura del anciano, con su boca temblequeante, y agitando la bandera, reduce aún más la verosimilitud del relato.

La entrevista:

El tercer momento se da en la habitación del Hospital Militar. Este es el momento más importante de la narración, donde se conjugan una serie de elementos. La

cámara permanece prácticamente inmóvil, enfocando de frente al embajador, acostado en la cama. La escena im-
presiona, tiene un carácter dramático, transmite miedo y
dolor. El hombre no se mueve, permanece entumecido
en la cama, apenas puede hablar, su voz es monótona. La
posición del micrófono explícita que las fracturas son tan-
tas, que el embajador no puede realizar ninguna acción.
Dolor y miedo que son responsabilidad de la acción del
terrorismo. Pero a la vez, ese hombre en esa dura situa-
ción, igual tiene ganas de dirigirse a su pueblo, explicar
los motivos de su "salto hacia la libertad". En este senti-
do aparece la otra significación: lo heroico. El propio



Uruguay Hoy, N° 22.

motivo de un hombre en la cama tradicionalmente se ha vinculado con la figura del héroe ya muerto. Desde la pintura clásica como en el cuadro de Mantegna hasta la foto del Che luego de su muerte en Bolivia.

La imagen fija permanece, las pocas variantes de plano refuerzan estas significaciones. Existen únicamente dos variantes. Cuando el embajador habla de su "salto hacia la libertad" se enfoca la mesa de luz donde hay tres elementos visibles: un teléfono, un portarretratos y la bandera uruguaya. Este encadenamiento de metáforas, habla de los beneficios de la libertad. El teléfono: el mundo, la bandera: la patria, el portarretrato: la familia.

Las otras dos variantes de plano son: una toma del brazo enyesado y luego una mirada transversal del cuerpo donde en el primer plano aparece el brazo enyesado y de fondo la bandera, estos dos elementos actúan como un encadenamiento metonímico de la acción heroica, del sacrificio y de la entrega por la patria.

Seguramente esto es un fragmento de la segunda cadena de televisión donde el embajador entre líneas intentaba justificar los motivos de su acción ante las críticas que venían del exterior.

Todo intento fundacional de un nuevo régimen político necesita una mística, un relato originario que lo justifique en su razón de ser. Una de las tantas preocupaciones en este sentido fue el de la construcción de un panteón heroico. La dictadura creó un martirologio de los policías y militares muertos en acción. De este pe-

riodo es la inauguración de la Plaza del Ejército, en cuyo monumento reza la frase: "La patria a sus defensores", y el de la policía, donde sobre una gran lápida se enumeran a todos los policías "caídos". También se crea la conmemoración del día de los caídos en la lucha contra la "subversión".

El gobierno quiso mostrar a Gómez Fyngs como un ejemplo a seguir, como un modelo a promover. En este sentido cabe la afirmación de Murilo de Carvalho: "Los héroes son símbolos poderosos, encarnaciones de ideas y aspiraciones, puntos de referencia e identificación colectiva. Son por eso, instrumentos eficaces para tomar la cabeza y el corazón de los ciudadanos al servicio de la legitimación de los regímenes políticos" (Murilo de Carvalho, p. 55).

El discurso de la Dinarp tomó elementos de la épica militar. Adepto a la gesta heroica, le resultaba difícil concebir héroes civiles. Esto generó un problema: se quiso depositar la lógica de la épica militar en un civil. En el corto, se percibe la contradicción que existe entre el lenguaje de las cámaras y lo que el locutor dice. En un primer momento, las imágenes apelan a lo emotivo, a la calidez del reencuentro con la familia, pero el hierático locutor en vez de aprovechar las imágenes para aumentar la carga dramática va en una dirección totalmente diferente y con grandilocuencia califica "el hecho heroico" como una acción de "valentía, sentido del deber, amor a la libertad". El intento por construir una

imagen heroica a posteriori se desarma en las palabras del propio embajador. En las que intenta constantemente justificar su accionar en un sentido individual. La retórica del locutor se relativiza, ya que para Gómez Fyns simplemente fue "un acto de necesidad muy grande porque la situación que se venía viviendo era *realmente* de mucha aflicción y de un futuro *realmente* muy incierto, *realmente* muy oscuro".

Los "Derechos humanos" de la Dinarp

Entre las tantas omisiones relacionadas a lo político que existen en estos noticieros, encontramos lo que tiene que ver con los DD.HH. Solo se registra la visita de la Cruz Roja española y se la cubre con expresiones de este tipo "Cooperación y mayores vínculos para defender la integridad de la persona y el derecho humanitario, este fue el motivo de la visita a nuestro país de una delegación de la Cruz Roja de España" (*Uruguay Hoy*, Nº 15). Si bien, a primera vista podríamos suponer que la omisión refleja una intención de alejar estas temáticas de la discusión pública, cuando nos acercamos a la prensa del período, y a otras producciones audiovisuales, encontramos lo contrario. Llama la atención, cómo las campañas desarrolladas desde el exterior por diversas organizaciones de solidaridad contra las violaciones a los DD.HH., son notificadas por la prensa uruguaya, y en la mayoría de los casos comentadas por los propios gobernantes. Percibimos que existió una política activa

y pública en torno al tema por parte de la dictadura que estuvo a cargo de la Dinarp. A diferencia de lo que muchas veces se ha dicho, la dictadura no actuó únicamente a través del silencio para responder a las denuncias de violaciones a los DD.HH., también lo hizo a través de la réplica. Emitiendo mensajes muy variados, dirigidos a públicos diferentes: los organismos internacionales, la oposición, sus adherentes y la opinión pública en general. Desarrollando estrategias discursivas complejas con sentidos intencionadamente polisémicos. Estos iban desde la absurda manipulación de información mostrando una situación idílica en el tratamiento carcelario, hasta el cuasi-reconocimiento de los excesos cometidos. Adentrarse en la complejidad de ese discurso permite elaborar hipótesis acerca de las características que tomó la represión en Uruguay, y de las diferentes reacciones que diversos sectores de la sociedad desarrollaron sobre la misma.

A través de un particular documental de la Dinarp y de lo publicado en la prensa de época, podemos adentrarnos en algunos de estos sentidos.

Un muchacho abraza a sus compañeros y al personal carcelario. Una música emotiva acompaña la secuencia. El muchacho se aleja con su pequeña valija, a cada instante, se da vuelta y saluda a sus compañeros. Mientras el locutor dice "cinco años a bordo de una experiencia social, entre 1973 y 1978, cuántos han regresado ya plenos de fe a la misma sociedad donde un día tropezaron y

debieron ser apartados". Así comienza el documental cuyo objetivo es mostrar las nuevas técnicas humanitarias de tratamiento carcelario a través de la descripción de los Centros de Recuperación Carcelaria: N° 1 Tacoma y N° 2 Libertad. "Libertad es la meta, para la libertad se prepara quien alguna vez no supo vivirla", mientras la cámara enfoca un cielo limpio. Así se inicia la descripción de la "granja de recuperación en Libertad." Se suceden imágenes de los reclusos en diferentes actividades. Se muestra una clase de inglés, donde los presos participan ordenadamente levantando la mano, mientras la locutora dice: "el recluso estudia, tiene fe, percibe todo lo auténtico que pueda rescatar en él. Se esfuerza, sabe que no tiene privilegios sino deberes. La sociedad no funciona con seres derrotados".

El documental culmina con la imagen de un hombre trabajando la tierra, detrás suyo un colorido atardecer. La escena se cierra con las siguientes palabras: "El sol resplandece por fin en el hombre caído en sombras. La sociedad puede confiar, los Centros de Recuperación Carcelaria han defendido a la sociedad y han salvado a un hombre. Este es el mensaje de una obra que por su filosofía y su práctica nos lleva a pensar más que en las cárceles del futuro, en un futuro sin cárceles".

La idílica descripción que planteaba este documental, tenía como objetivo mostrar el tratamiento humanitario a los presos en un contexto de constantes denuncias que surgían desde el exterior. Si bien resulta

poco verosímil se debe entender como parte de una estrategia que intentaba invertir el orden de los conceptos. Pasando de ser los criticados por la violación a los DD.HH., a ser sus principales defensores.

En abril de 1977, en el marco de la conmemoración del día de los caídos en la lucha contra la subversión la revista *El Soldado* decía: "¿Qué hubiera sido de terroristas y asesinos como los del 14 de abril de 1972 en muchísimos países del mundo, principalmente los comunistas? ¿Qué otro destino podría aguardarles a quienes hicieran algo parecido a aquello en la URSS, Cuba, China Comunista, Angola y tantos otros países dominados por el 'humanismo socialista'?

Incluso, en varios países occidentales, su destino final hubiera sido la silla eléctrica, la cámara de gases, la horca o la guillotina.

Hoy día la campaña desatada por el comunismo internacional con la complicidad de la demagogia, ha deformado la imagen del Uruguay, de su pueblo, gobernantes, podría pensar de buena fe que los responsables de crueles homicidios terroristas como los que ocurrieron en Montevideo cinco años atrás, fueron injusticiados.

El Uruguay, pese a las calumnias, es muy distinto, y aun en momentos en que su misma esencia fue comprometida por la agresión externa, la persona humana en su cabal expresión, siguió siendo objeto de tutela y de respeto" (revista *El soldado*, N° 29, abril 1977). Por

un lado el texto expresa lo anteriormente planteado, apropiarse del concepto de DD.HH. en un contexto ideológico donde esa noción resultaba problemática. Pero por otro lado, ese texto puede ser leído como una amenaza, como una demostración de lo que aun "legítimamente" podría llegar a hacer la dictadura.

En palabras del coronel Federico Silva Ledesma: "Esto lo interpretaron nuestras Fuerzas Armadas con espíritu humanitario cuando recibían una granada y no estallaba. Nuestros soldados hacían prisioneros. No había muertos en este país. Y acoto en este instante que el Uruguay en este momento tiene 1600 problemas porque no tiene 1600 muertos" (*El País*, 29.09, 1ª p. en Demassi, Cures, Rico, inédito).

Este tipo de comentarios daba indicios para que un lector crítico de la situación pudiera suponer que el trato no era tan idílico como se presentaba. Esto, incluso en algunos momentos, era reconocido por voceros cercanos del régimen. En el marco de una polémica entre el departamento de Estado de los EE.UU. y el gobierno uruguayo en marzo de 1980. El ex canciller Juan Carlos Blanco decía: "El informe dice que hemos tenido una enfermedad; bueno, cuando existe una enfermedad, hay tratamientos que no siempre son agradables y pienso que eso hemos hecho nosotros, enfrentar un mal que no lo provocamos nosotros, de la forma que pudimos enfrentarlo. En ese momento nadie se acordó de nosotros, nadie vino a hacer informes, hablando de lo que sucedía en nuestro

país, de lo que de alguna manera u otra, hemos hecho ciudadanos y gobernantes para erradicar un mal muy grave... Aun partiendo de la premisa de que hay una enfermedad, no reconoce la necesidad de nuestra defensa. Por eso afirmo que errores o defectos son nuestros. Vamos a marchar en el proceso de institucionalización que se ha marcado" ("Errores o virtudes son solo nuestros" en *El País*, 18/02/1980, p. 1).

A través de esta sucesión de textos e imágenes hemos intentado aproximarnos a los diferentes mensajes que la dictadura emitió en torno al tema de los DD.HH.

Por un lado, encontramos una estrategia basada en la deformación de la información pensada para la opinión pública en general, a la que simultáneamente se le integraban amenazas poco sutiles hacia los opositores.

Pero, volviendo a los informativos, ¿por qué esta polémica pública no es rescatada por los informativos? Si bien la Dinarp tuvo una política activa en torno al tema, no dejaba de ser una piedra en el zapato, que difícilmente se podía integrar a la euforia optimista de "nuestro presente y futuro" que reflejaba *Uruguay Hoy*. Estos temas eran un residuo del pasado, que con la juventud del "nuevo Uruguay" desaparecerían.

La juventud del "nuevo Uruguay"

"Generación perdida"

En torno a la juventud se entabló un conflicto por su apropiación simbólica, durante la década del sesenta

y en la dictadura. Varios sectores juveniles tuvieron un papel protagónico en la crisis política del momento anterior a la dictadura. En este sentido, el gobierno planteó la necesidad de atender a aquellas generaciones que crecían en esta nueva etapa. La viabilidad del ensayo fundacional, dependía de la formación de las nuevas generaciones ya que las anteriores eran irrecuperables. *El País* decía: "Hemos hablado de una generación perdida. Pues bien, ella equivale al pasaje de cuatro o cinco tandas de alumnos por el primer ciclo completo de secundaria, que es donde el muchacho adquiere la actitud política que sostendrá como hombre (...) El rescate de la nación en el terreno psicológico, emocional e intelectual (paralelamente a la recuperación material) es una tarea de máxima prioridad" (Cosse y Markarian, p. 100). Lo violento de la expresión generación perdida expresa la dureza con que fueron atacadas las imágenes representativas de la generación anterior. El índice más importante de presos políticos perteneció a esta generación,¹⁴ sus ámbitos de socialización educativos fueron intervenidos (secundaria y universidad) y sus organizaciones sociales fueron disueltas. El gobierno nunca tuvo ningún prurito en expresar esto de manera explícita, por ejemplo durante el año 1980 en el acto oficial del "Día de los caídos en la lucha contra la sedición", el doctor Roberto Gorlero Bacigalupi hablando en nombre de la Universidad decía: "La ciudadanía de la República vuelve a creer en vosotros (estudiantes) y ya no

os ve como rebeldes sin causa, ni como depredadores del bien colectivo. Las autoridades y profesores de vuestra casa de estudio confían en el esfuerzo y en el afán de superación de quienes conservan limpio el corazón” (“Defender los valores básicos de la existencia de nuestro país” en *El País*, 15/04/1980, p. 10). Una de las maneras para asegurar la “limpieza” de esta nueva generación, pasaba por la participación cuasi obligatoria en toda la ritualística oficial ya mencionada. Pero también, había que encontrar nuevas formas y modelos de identificación juveniles alternativos a los que se habían desarrollado en los años sesenta. Esta búsqueda tuvo que ver en su mayoría con aspectos culturales y deportivos. La Dinarp releva con especial énfasis estas expresiones creadas a la sombra del Estado. Su enfoque reviste interés porque permite indagar en las políticas desarrolladas por el Estado hacia la juventud y cuál era el modelo que se intentaba promover.

“Una nueva etapa en la educación física”

Varios autores han considerado la relación entre la promoción de las actividades físicas y los gobiernos autoritarios. En este sentido, la dictadura no se caracterizó por su originalidad. Es una más de las que siguen esta línea. En sus prácticas, metodologías y objetivos no difiere de los paradigmas desarrollados por los gobiernos totalitarios europeos. El comentarista de *Uruguay Hoy* se preocupaba por resaltar la “nueva etapa en

la educación física”, mientras se mostraban diferentes actividades de atletismo. En la visión de estos cortos, “la nueva etapa en la educación física” tenía un correlato directo con la nueva institucionalidad. En el período, se dieron transformaciones importantes en el campo de la educación física. Estas se pueden resumir en tres aspectos: la obligatoriedad de la materia en la educación formal, la renovación edilicia en plazas y gimnasios y la realización de masivos festivales y campeonatos deportivos. Todo esto era relevado en los informativos.

En el campo de la educación física dos actividades son promovidas con especial atención por los informativos. Nos referimos a los Juegos Atléticos Deportivos Estudiantiles y a los Festivales de Atletismo realizados en lugares multitudinarios. Todos los años se organizaban los Juegos Atléticos Deportivos Estudiantiles organizados por el CONAE y la CNEF. A lo largo del año, en diferentes actividades se convocaban aproximadamente a 150.000 jóvenes. Los eventos tenían toda la ceremoniosidad de las celebraciones olímpicas: desfiles con banderas, traslados de la llama olímpica, podio de vencedores, bandas musicales. Las imágenes mostraban a estos jóvenes como deportistas profesionales. Se utilizaban recursos visuales tradicionalmente utilizados en el cine deportivo como las cámaras lentas, a los efectos de resaltar el sacrificio y esfuerzo que generan este tipo de actividades.

Otra de las actividades que fueron relevadas eran

los festivales anuales de Educación Física. Algunas veces éstos eran grandes emprendimientos. *Uruguay Hoy* cubre un festival realizado durante el año 1979 en el Estadio Centenario, del cual participaron 4500 alumnos. En él, se observan diferentes muestras de atletismo intercaladas con danzas folclóricas y figuras humanas sobre el campo del estadio.

En las coberturas de estas actividades existen imágenes constantes que ayudan a entender la valoración que el régimen daba a la educación física en relación con la juventud.

Como dijimos, los militares se enorgullecen de haber transformado la educación física en el país y anticipan las potencialidades que tendrían los jóvenes formados en esta "nueva etapa". Los beneficios para el futuro tienen muchas direcciones: por un lado el surgimiento de deportistas profesionales en diversas áreas, por otro la formación de una nueva juventud criada en determinados valores. De los comentarios del locutor se desprende una concepción particular de la educación física. Esta no es concebida en su valor recreativo o sanitario, sino como formadora del carácter. Los valores que son más remarcados a lo largo de todos los cortos son el esfuerzo, la abnegación y disciplina. De año en año, las coberturas del JADE se iniciaban con frases de este tipo: "El esfuerzo de todo un año arrojó sus frutos". Mientras se mostraban los sufrientes rostros de los atletas durante las actividades. El esfuerzo y la ab-

negación eran claves para la obtención del triunfo, victoria que en este tipo de juegos no era individual sino colectiva, ya que se premiaba a la institución educativa que obtenía más puntaje, y no al deportista.

Otro aporte central a la formación que brindaba la educación física, es la disciplina. Todas estas actividades promovían la disciplina en el joven. Actuaban como modeladoras de la conducta, a la vez que permitían moldear las supuestas características de cada género: "la gracia y la plasticidad de la gimnasia femenina que rivalizaron con la actividad y arrojo de los varones" (*Uruguay*



"Una vez más nuestros jóvenes manifestaron su deseo de perfeccionarse en sus actividades con miras a un futuro mejor" (*Uruguay Hoy*, N° 14).

Hoy, N° 78). En este sentido, parecen útiles algunas afirmaciones que Bourdieu realizó en torno a la educación del deporte. "Es quizás reflexionando sobre lo que el deporte tiene de más específico, es decir la manipulación reglada del cuerpo, sobre el hecho de que el deporte, como todas las disciplinas en todas las instituciones totales o totalitarias... es una manera de obtener del cuerpo una adhesión que el espíritu podría rechazar, que se llegaría a comprender mejor el uso que la mayor parte de los regímenes autoritarios hacen del deporte. La disciplina corporal es el instrumento por excelencia de toda especie de 'domesticación'" (Bourdieu, p. 183). A través del cuerpo se pueden integrar modelos de conducta, que tal vez fueran más difíciles de explicitar en otras modalidades educativas.

La necesidad de mostrar estas actividades a través de los informativos, responde a reforzar ciertas ideas que se debían proyectar más allá de la educación física. El razonamiento que se intentaba plantear era simple: si con esfuerzo, abnegación, disciplina y trabajo colectivo se obtenían estos logros en el campo de la educación física, lo mismo podía ocurrir en otras áreas del país. Lo que ocurría con la educación física intentaba ser un paradigma de cómo se debían hacer las cosas en otras áreas. El futuro era el sentido último de todas estas actividades "una vez más nuestros jóvenes mostraron el deseo de perfeccionarse en serias actividades con miras a un futuro mejor". La formación de los jóvenes

en estos valores era clave porque ayudaría al progreso del país. Al decir de la Comisión Nacional de Educación Física (CNEF): "la práctica organizada y sistemática de la educación física se inserta en el proceso de transformación del país forjando una juventud físicamente apta, moralmente sana y mentalmente capaz, protagonizando con su patriótico esfuerzo la afirmación de una vida mejor para todos los orientales" (MEC, p. 1).

En esta "nueva etapa", la CNEF tiene un papel central. Esta comisión adquirirá nuevas funciones, aumentará sus recursos y tendrá una importante presencia pública. Las cámaras de *Uruguay Hoy* procuran marcar el papel de la comisión. En el Estadio Centenario durante el festival anual cientos de jóvenes construyen la sigla con sus cuerpos. Las cámaras siempre muestran la bandera de la CNEF, que en algunos casos llega a aparecer en el pabellón nacional, al mismo nivel que las "banderas patrias".¹⁵

Deporte e identificación nacional

Además de relevar las actividades de los amateurs, la Dinarp se preocupa constantemente por los triunfos internacionales de los deportistas uruguayos. Todos los logros deportivos son relevados en estos informativos: desde la pelota vasca, pasando por la motocross, hasta la natación. En todos el locutor finaliza comentando que estos logros hablan de un nuevo país y que habrá más triunfos. "Y una vez más nuestros jóvenes supieron

cumplir, con dedicación y esfuerzo, inscribieron el nombre de Uruguay entre los tres mejores del mundo. En el campeonato juvenil de fútbol de Japón 1979. El pueblo recibió con una acalorada recepción a estos gallardos deportistas que con una nueva mentalidad... lograron una destacada actuación. Clara reafirmación de fe y confianza en la juventud de este nuevo Uruguay" (*Uruguay Hoy*, N° 9). Mientras, las cámaras muestran la recepción por avenida Italia y el festejo en 18 de Julio. Las campañas de la selección juvenil de fútbol y las de basquetbol fueron las que acapararon mayor cobertura periodística. Los cortos, informan de sus victorias internacionales y cubren las recepciones que se realizan a su regreso. Estos simples triunfos deportivos, son enmarcados en una serie de triunfos nacionales que está desarrollando el "nuevo Uruguay". El deporte se presenta como un elemento más de la "pujanza" que la nación ha adquirido en estos años. En el recibimiento a la selección juvenil luego del campeonato de Cannes se decora al Estadio Centenario con una infinidad de pancartas que dicen "Uruguay tarea de Todos". El fútbol es una herramienta más para generar esa mística del impulso nacional.

Jóvenes y dictadura

Diversas investigaciones han mostrado cómo durante la dictadura no existieron espacios de socialización juvenil. En esta visión, los jóvenes debieron refugiarse

en sus familias, en su grupo de amigos, o en pequeños emprendimientos sociales. Sin embargo, aquí asistimos a otra realidad donde un número importante de jóvenes asistían a estos fenómenos de socialización que se promovían desde el Estado. No creemos que lo planteado anteriormente sea incorrecto, simplemente es una realidad parcial que afectó a los sectores más acosados por la represión. Evidentemente esta socialización desde arriba, no siempre tuvo características positivas. Cabe recordar una infinidad de testimonios sobre el perfil autoritario que había adquirido la educación física en ese momento.

La Dinarp buscó crear a través de los cortos, otro modelo de joven, abandonar al estudiante proclive a la "subversión" por un deportista esforzado, que busca la superación individual y nacional. La juventud de este "nuevo Uruguay", se enuncia constantemente como una metáfora del cambio que la dictadura quería implantar, cambio que por momentos la propia Dinarp presentaba como revolucionario. El concepto de revolución en el mundo moderno siempre ha estado asociado con la población juvenil. Sin embargo, la dictadura más allá del deporte, no tenía otra cosa para ofrecerle a los jóvenes. Juan Pablo Terra al estudiar este período nos dice: "En el Uruguay, durante el período considerado, la juventud está, por el contrario, estructuralmente relegada. El carácter estructural deriva, no tanto de la composición por edades de la población, cuanto de su correlativa falta de di-

namismo expansivo, su débil movilidad territorial, la menor relevancia de sus cambios educativos, el reducido crecimiento productivo y la acentuada institucionalización, para la que se suman la elevada terciarización, la alta proporción de empleo público y la decantación de las conquistas sindicales y políticas de medio siglo. En esa sociedad, dominada por los adultos y por las personas de edad avanzada el protagonismo juvenil es más bien puntual y esporádico" (Terra, p. 79).

Paisajes de paz: el campo y la costa

A través de los informativos que recorren el país, se van delineando las características del paisaje que conforma el Uruguay. En cierta medida, la forma en que se describe la naturaleza hace a valoraciones sobre el territorio y la gente que lo habita. La geografía en su consideración de la naturaleza, al igual que otras ciencias está fuertemente imbuida de valoraciones ideológicas. Es llamativo, cómo las tradicionales descripciones del paisaje uruguayo han condensado valores que se han construido desde lo político.

En el discurso de la Dinarp, no hay un intento por alterar los paradigmas en los que tradicionalmente se había representado al paisaje uruguayo. Simplemente existe un acento en determinados paisajes y en los sentidos asignados a los mismos.

En los informativos, se pone una especial atención cinematográfica en la cobertura de dos tipos de paisajes:

El campo uruguayo. Las cámaras llevan un ritmo lento, se detienen sobre el horizonte, sobre los atardeceres, sobre la pradera. Aparecen personas solitarias con ropas tradicionales arreando ganado. En algunos casos se toma el sonido ambiente, el silencio rodeado de pequeños ruidos de la naturaleza. Este clima bucólico, en el que se representa el paisaje campestre, reitera una modalidad que la literatura rioplatense desde fines del siglo XIX venía desarrollando y que también se expresaba en el campo de la pintura. La soledad, el silencio, la tranquilidad son constantes que se repiten en las coberturas sobre el campo.

Este paisaje aparece como contexto de dos tipos de coberturas periodísticas: las vinculadas a ciertas conmemoraciones históricas y las vinculadas a temáticas económicas.

El paisaje campestre que rodea la meseta de Artigas, de año en año es relevado con detalle antes de hacer referencia a la conmemoración. Las connotaciones de esas asociaciones resultan claras. Este paisaje se identifica con las luchas de independencia y con las tradiciones que como ya hemos dicho, la dictadura intentó reivindicar. Este paisaje, también es utilizado como contexto para referirse a temas económicos. "Uruguay por su característica predominantemente agropecuaria cumplirá un importante papel como es el de producir alimentos" (*Uruguay Hoy*, N° 7) comenta el locutor, mientras se muestra ganado premiado en la Exposición ru-

ral del Prado. El campo era asimilado a la producción extensiva de ganado, la cual era concebida como uno de los destinos finales de la economía uruguaya.

En una de las producciones especiales de la Dinarp, realizada para el exterior, llamada: *Naturalmente, carnes uruguayas* a través de una broma (una vaca acostada en la playa Pocitos con lentes de sol) se explica al extranjero que Uruguay no solo son sus hermosas playas, sino también sus buenas carnes. El ganado vacuno tiene una jerarquía particular en estos cortos, muchas veces se realizan tomas cercanas sobre los mismos. En cierta medida, su rostro se transformaba en un emblema de prosperidad económica. Resulta sintomático, que la imagen de un animal desde la construcción del escudo nacional hasta la década del setenta, continuaba siendo un emblema de prosperidad. En tiempos donde se empezaba a procesar la revolución de la información, donde hasta las imágenes del obrero y la maquinaria industrial empezaban a pasar de moda, la dictadura mostraba a Uruguay a través del ganado en pie.

La idea del destino rural de Uruguay no es nueva, simplemente lo que hace la Dinarp una vez más, es retomar una vieja polaridad, para posicionarse (aunque más no sea en lo declarativo) del lado de los estancieros y la cultura del campo. Lo que intentan mostrar es su apuesta al desarrollo ganadero, que en términos reales no logró mucho de lo prometido.¹⁶

El otro paisaje que se intentó promover fue el de *la*

costa "privilegiada". En los inicios de cada verano *Uruguay Hoy* informa acerca del desarrollo turístico que va adquiriendo el área costera. Las coberturas van desde Canelones hasta Rocha. Aquí también el sentido es claro, este paisaje es asociado al desarrollo turístico, pero en una modalidad particular de turismo, en la que Punta del Este parece ser el modelo a imitar. En este sentido resulta significativo ver qué es lo que se muestra. ¿Cómo se representan estas zonas?.

Cabría aclarar, que el tema de las playas había sido desarrollado de manera importante, en relación con la escasa cinematografía nacional.¹⁷



Tomado del libro: *Uruguay 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, 1981.

En este caso, en la representación que se hace de estos balnearios se privilegia las actividades sociales de ocio y recreación, frente a los atributos naturales. Se muestran los bailes, casinos, carreras automovilísticas. En un filme apoyado por la Dinarp llamado *Punta del Este: el paraíso encontrado* cuyo objetivo era la difusión en el exterior de nuestro "balneario internacional" (*Uruguay Hoy*, N° 75), se llega a mostrar una serie de personalidades de la "farándula" argentina.

Otros de los aspectos que expresaban el avance del turismo, era el desarrollo de la industria de la construcción. Nuevamente un factor que poco tenía que ver con la naturaleza, era el elemento privilegiado para describir las virtudes del balneario. Se construía una imagen de la costa uruguaya privilegiando los aspectos edilicios y de una supuesta modernidad. ¿Qué papel había tenido el gobierno en el progreso de esta zona? "Los empresarios afirman que este boom de la construcción se debe fundamentalmente a los factores de seguridad interna que ofrece el país, lo que brinda tranquilidad a los inversores" (*Uruguay Hoy*, N° 11) mientras las imágenes muestran los nuevos edificios y las obras en construcción. En este caso, el aporte del gobierno no pasaba por su acción directa como constructor, sino por generar las condiciones de seguridad que posibilitaran la inversión de capitales y el ingreso de turistas.

El mar, el sol ocultándose, los colores del atardecer, el locutor diciendo: "Una región privilegiada de la costa

uruguaya, que otorga todo al turista para un pleno descanso en un clima de paz y seguridad" (*Uruguay Hoy*, Nº 69). En este caso el aporte del gobierno a la actividad económica tiene un claro sentido político. La Dinarp, sin decirlo directamente, deja ver que esta situación es nueva. Evidentemente la paz y la seguridad no son valores que importan únicamente al turismo internacional, sino que tienen un claro significado interno. El paraíso encontrado es Punta del Este pero también el Uruguay por su nueva situación de "paz" y "seguridad".

NOTAS

1. Las ideas centrales en torno al desarrollo del imaginario en el Uruguay son tomadas de dos trabajos: J. Rial, "El imaginario social uruguayo y la dictadura, los mitos políticos (de)reconstrucción" en Perelli y Rial, y G. Cactano, "Identidad nacional e imaginario colectivo en el Uruguay. La síntesis perdurable del centenario" en Achugar y Caetano.
2. Representativo de esto resultan los gestos de Bordaberry que por un lado se presenta como un firme crítico del pasado batllista liberal y democrático y por otro en su "Carta del presidente a un universitario canadiense" reivindica públicamente los logros de ese Estado ver Cosse y Markarian, p. 96).
3. La presentación de *Telenoche 4* de ese período muestra accidentes, soldados en guerra y episodios conflictivos en general vinculados con el exterior.
4. Pocas investigaciones se han desarrollado sobre la política de la dictadura en el interior del país. En algunas de ellas se plantean estos temas: "Las celebraciones se realizaban con desfiles de abanderados por la avenida 18 de Julio, escolares, estudiantes de enseñanza media, docentes, funcionarios públicos y efectivos militares hasta la Plaza Artigas, aunque el itinerario variaba según la fecha festejada. Una vez arribados a destino, se celebraba la habitual parte oratoria y la entonación de las canciones patrias (Himno Nacional y marcha *Mi Bandera*), clausurándose luego el acto. La no concurrencia a un acto patriótico por parte de quienes estaban obligados a ello era considerada una falta grave". Tomado de "La dictadura militar en San Carlos (una aproximación desde lo político partidario)", González, M., Mozzo, D., Pérez, P. y Segovia, A. en Cactano, Cosse, Markarian, p. 154)
5. "Es así que hemos seguido puntualmente la periodización diseñada por el politólogo uruguayo Luis E. González, la

que en su parte medular plantea que los doce años del régimen autoritario reconocerían tres etapas claramente distinguibles: 1) la etapa de la "dictadura transicional", que se extendería entre 1973 y 1976; 2) una segunda que dicho autor denomina del "ensayo fundacional", que se prolongaría hasta 1980; 3) y finalmente la última, dominada por la "transición democrática" y que concluiría formalmente —aunque no en muchos aspectos sustantivos con las autoridades legítimas en 1985" en Caetano y Rilla, p. 9.

6. Comisión Nacional de Educación Física.
7. Comunicado público emitido por la FF.AA. el 12 de junio de 1976, anunciando los motivos de la deposición de Bordaberry (Caetano y Rilla, p. 48).
8. En este sentido las afirmaciones realizadas por Mosse acerca de los monumentos nacionales en el nacionalsocialismo, resulta pertinente para el caso de la Plaza de la Bandera: "Il nazional socialismo fece ricorso alla precedente tradizione dei monumenti nazionali e dei luoghi sacri come parte integrante del nuovo stile politico. Fu esaltata la partecipazione delle masse ai riti del culto nazionale e il carattere stesso delle feste pubbliche determinò la funzionalità del monumento nazionale. Si volle che il monumento fosse di semplicità assoluta perché doveva essere lo spazio circostante a predominare" [...] "I monumenti nazionali costituirono una parte funzionale della liturgia delle feste pubbliche..." en Mosse, p. 113.
9. Inauguración de El monumento a la Bandera. Documental de la Dinarp (1979).
10. El término es tomado de Anderson: "Como a las personas modernas, así ocurre a las naciones. La conciencia de estar formando parte de un tiempo secular, serial con todo lo que esto implica de continuidad y sin embargo de 'olvidar' la experiencia de esta continuidad... da lugar a la necesidad de una narración de 'identidad'... Entre las narraciones de una persona y de una nación hay una básica diferen-

cia de empleo. En la historia de la 'persona' hay un principio y un fin... En cambio, las naciones no tienen nacimientos claramente identificables y sus muertes si ocurren nunca son naturales" (Anderson, p. 285).

11. Por lo general en otros casos al referirse a la obra del gobierno se utilizaba la tercera persona del singular.
12. "la ruina de la política resulta del desarrollo de cuerpos políticos a partir de la familia" (Arendt, p. 46).
13. Aún faltan análisis serios que permitan estudiar el nivel de adhesión popular y el papel asignado por parte del Estado a ese pueblo adherente. Pero me animaría a decir que la dictadura uruguaya estaría a medio camino entre la dictadura argentina que prácticamente no recurrió a las movilizaciones populares (a excepción del período de las Malvinas) y el caso chileno donde existió una política por parte del Estado y un papel muy activo de ciertos sectores de la población.
14. Reportaje a bordo del Boeing 727 de Pluna realizado por la Dinarp. Diálogo de 30 minutos difundido en radio, televisión y prensa escrita (*El País*, 20/3/80).
15. El 76% de los detenidos tenían entre 18 y 34 años. Tomado de Serpaj, p. 412.
16. Otra de las actividades que no se vinculaban directamente con la educación física pero tenían puntos en común con ellas eran los desfiles de las bandas musicales promovidas por el CONAE. Estas bandas integradas por estudiantes de enseñanza secundaria eran desarrolladas a imitación de las bandas estadounidenses, compuestas por tamboreros, trompetistas, bastoneras y porristas. Realizaban un extraño híbrido cultural donde se mezclaba esta tradición, con toques y pasos de samba brasileño, melodías folclóricas en los vientos y algún traje de gaucho. Se llegaron a realizar concursos de estas bandas estudiantiles, el IV de estos fue cubierto por el informativo: *Uruguay Hoy*. Se realizó un desfile por 18 de Julio que contó con un importante núme-

ro de público, este culminó por la noche con una fiesta en el Cilindro Municipal donde se realizó la entrega de premios. Estas actividades tuvieron mayor recepción en el interior del país, el propio locutor a modo de reproche comenta "la juventud del interior trajo a Montevideo una gran fiesta y el público de la capital los recibió con nutridos aplausos. Los montevidEOS notaron extrañados la ausencia de grupos musicales de la capital" (*Uruguay Hoy*, N° 75).

17. Sobre la relación entre los sectores ganaderos y dictadura véase H. Finch, *Economía y sociedad en el Uruguay del siglo XX*.
18. "La Comisión Nacional de Turismo del Uruguay ha sido, hasta ahora, la única institución oficial que se ha abocado a la realización fílmica con un plan coherente y con un criterio, elogiabile parcialmente, al elegir determinados realizadores, con un prestigio asentado, a efectos de que estos se hicieran cargo, con un equipo especialmente compuesto, de una sucesión de películas donde publicitaban los balnearios uruguayos. *La ciudad en la playa* de Ferruccio Musitelli, ha sido quizás la más inteligente y más cabal de estas obras. Por su parte Hintz y Mantaras Roge lograron con *El niño de los lentes verdes*, las más popular, fresca y simpática de las películas citadas. En otros casos los resultados fueron discutibles aun cuando no carentes de aciertos parciales: *Punta Ballena* de Carlos Bayarres, *La raya amarilla* de Carlos Maggi, *Punta del Este ciudad sin horas* y *En el Balneario* de Musitelli" en Hintz, p. 42.

IV. Los que miraban

A la hora de evaluar los efectos de la proyección de estos informativos sobre la población se plantean una serie de dificultades. La primera es de corte teórico. Desde la década del ochenta, los estudios sobre comunicación han planteado un especial énfasis en la investigación del público receptor, resaltando su carácter diverso y su papel activo en la resignificación del mensaje que recibe a través de los medios (Mattelart y Mattelart). Por lo que evaluar los efectos de un mensaje, resulta una tarea bastante problemática que requiere variados insumos metodológicos. A este caso, se agrega otra dificultad adicional y específica, el problema de evaluar el impacto de piezas cinematográficas que fueron vistas hace más de veinte años. Los recuerdos de su impacto están fuertemente distorsionados por lo que luego ocurrió y por la valoración que a posteriori se hizo de esa experiencia política.

A partir de lo investigado y de entrevistas realizadas podemos plantear algunas observaciones e hipótesis que luego deberían ser contrastadas con técnicas de observación más rigurosas.

El cine durante la década del setenta vivía una crisis importante, el público y las salas se habían reducido. En el año 1979 las salas recibían 5.869.077 espectado-

res mientras que veinte años atrás recibían a 17.939.715.¹ Pero más allá de esa reducción, el número de personas que año tras año iba al cine continuaba siendo importante. El público que presenciaba estos informativos no era un todo homogéneo. Se podrían realizar varios ejercicios a los efectos de segmentar este público (edad, estrato, gustos), pero a partir de la escasa información que tenemos, a riesgo de ser esquemáticos podemos plantear una primera clasificación. Esta se sostendrá en la noción de comunidad interpretativa: entendiendo a esta como una entidad social en la cual el accionar comunicativo cobra sentidos particulares ya que los participantes comparten "las mismas experiencias respecto a tecnologías, códigos, contenidos, ocasiones sociales y rituales comunicativos" (Wolf, p. 127). A los efectos de la investigación, podemos reconocer tres comunidades interpretativas. Por un lado, reconocemos públicos diferentes entre Montevideo y el interior, dentro de Montevideo saltan a la vista las diferencias entre un circuito que era considerado comercial y otro cultural.

En torno a los efectos sobre cada una de estas tres comunidades, no podemos decir demasiado. En el caso del interior, podríamos suponer el impacto positivo que en algunas zonas pudo haber tenido la posibilidad, prácticamente única, de ver su comunidad reflejada en el cine. En este sentido, cabe considerar la afirmación de L. Alvarez: "la imagen en movimiento despierta una fascinación por el reconocimiento como ningún otro

sistema de duplicación. Ver a un conocido en la pantalla o verse a sí mismo, implica un acto casi mágico".²

En el caso del circuito comercial podría decirse que los cortos pasaban sin mayores problemas, no se registraban resistencias en los espectadores y no parecieron tener mayor impacto. Estos cortos se proyectaron durante cinco años (1979-1984). No existen recuerdos de protestas en los cines como consecuencia de su proyección. He recogido testimonios de personas que recuerdan algunas muestras de protesta (gritos y pataleos) recién a fines del año 1984.

Es de suponer que en el caso del circuito cultural, la proyección debe haber tenido un impacto negativo. En su mayoría, los que participaban de ese circuito tenían un perfil marcadamente opositor y vivían esos lugares como un espacio de resistencia. El proyectar estos cortos en esos espacios era una demostración del poder construido a partir del miedo y la persuasión, que llegaba a expresarse en ámbitos de la vida cotidiana como el cine. El sentir que hasta en ese lugar tenían que soportar la voz de la dictadura implicaba para los opositores una dolorosa constatación del poder dictatorial.

Las características de la circulación de estos informativos suponemos que también habrá tenido consecuencias sobre los espectadores. Según la prensa para cada noticiero se realizaban seis copias. En ese momento funcionaban 43 salas en Montevideo y más de veinte en el interior. Este desequilibrio provocaría la repeti-

ción y la ausencia de actualidad de varios de los informativos emitidos en el cine, redundando en el desinterés y el aburrimento de algunos espectadores.

Estas piezas informativas deben ser entendidas en el marco de un sistema de medios³ profundamente autoritario. Lo que los espectadores veían en el cine, no difería demasiado de lo que veían en la televisión o leían en el diario. La Dinarp tenía una influencia tal sobre todos los medios, que muchas veces lo elaborado por su secretaría de prensa se transcribía en forma textual en los diferentes medios. Estos cortos reforzaban y jerarquizaban ideas que ya estaban presentes en la televisión, la radio o la prensa escrita. Tal vez, el valor central de estos cortos, es permitirnos indagar las prioridades de la política de la comunicación, ya que aquí aparecen desnudas, explícitas sin ninguna intermediación de ningún agente privado. Prioridades que luego serían aceptadas sin mayores conflictos por los medios.

Si partimos de aquella afirmación de Verón: "Los medios informativos son el lugar donde las sociedades industriales producen nuestra realidad" (Verón, 1995, p. 2), podríamos suponer que estas piezas nos delinearán la realidad construida por la dictadura. Una "realidad" construida, donde lo político no existe, donde se busca identificar a los uruguayos con nuevas representaciones y prácticas. Sin embargo esta afirmación debe ser relativizada, ya que en el proceso de construcción social de la realidad, intervienen una serie de actores diversos. En este caso,

para sectores importantes de la población el sistema de medios estuvo fuertemente deslegitimado por su colaboración con la dictadura. A partir de 1979, se empieza a crear un sistema de medios opositor, que actúa en forma paralela y con una lógica diferente al sistema de medios dominante. Durante el período de la transición este sistema de medios se amplía, en conflicto con las múltiples trabas que el Estado impone (censuras, prohibiciones, etcétera). El nuevo contexto, impone a los grandes medios de prensa a integrar noticias de la transición, en busca de recuperar una situación de legitimación pública, que la aparición de los semanarios había puesto aún más en cuestión. Sin embargo estos cortos no se hacen eco del nuevo clima de la transición, produciéndose un progresivo divorcio entre la representación que plantea la Dinarp y la realidad construida por todos los otros medios de prensa. Esto hace que a medida que se desarrolla la transición, el discurso pierde verosimilitud para más sectores de la población. Lo que aparecía en setiembre de 1984 en *Uruguay Hoy* ya no era creíble ni para un lector de un diario "oficialista" como *El País*. El *Uruguay Hoy* N° 86, último informativo de la serie, realizado en setiembre de 1984, hace mención a los actos realizados en el aniversario de la muerte de Artigas, inauguraciones de obras realizadas en el puente Fray Bentos-Puerto Unzué y en el norte, mientras el país se preparaba para las elecciones presidenciales que por primera vez después de muchos años se iban a realizar en noviembre.

NOTAS

1. Tomado de Sanjurjo Toucon, A., "Las distribuidoras y el consumo de cine en Uruguay" en Rama (comp.), 1992.
2. Alvarez, L., "La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo" en Barrán, Cactano, Porzecanski, p. 175.
3. La noción de sistema de medios surge de Ball-Rokeach los medios de comunicación en las sociedades modernas establecen diversas relaciones de dependencia a nivel macro con otros sistemas (político, económico, educativo, etcétera) y a nivel micro con unidades sociales más pequeñas o individuos. Estas relaciones tienen un carácter bidireccional y funcionan bajo la lógica de obtener ciertos objetivos y controlar ciertos recursos. La relación de dependencia objetivos-recursos determina el grado relativo de poder de los media en una situación dada. Los autores ejemplifican esta dependencia bidireccional a través del relacionamiento entre el sistema político y el sistema de medios: "Para que el sistema de medios alcance sus objetivos se necesita una serie de recursos que están bajo el control del sistema político. El principal objetivo del sistema de medios en las sociedades capitalistas es obtener un beneficio. Otra meta importante es la legitimidad, es decir la complacencia de los demás a la hora de conceder a los medios ciertas libertades... Otros objetivos incluyen la expansión económica y la estabilidad. El sistema político controla la legislación, los organismos reglamentarios y las medidas comerciales y arancelarias que afectan a la rentabilidad, a las oportunidades de expansión y a la estabilidad económica del sistema de medios. También controla la fuente de legitimidad más sutil. El sistema político confirma el sistema de medios al concederle derechos constitucionales para actuar como un sistema de información sobre la base de que los medios son fundamentales para la administración de una sociedad democrática". En Ball-Rokeach y De Fleur, p. 389. Si bien para el caso que estudiamos habría que realizar algunas salvedades en el sentido de que no estudiamos un sistema democrático, lo central de la relación entre lo político y los medios cabe para el ejemplo estudiado.

V. Un frágil imaginario fundacional...

A partir de todo lo expuesto podemos plantear algunas ideas provisorias sobre la relación que entabló la dictadura con los medios y acerca de los contenidos que intentó promover en los mismos. Estas ideas pueden ser núcleos de futuras investigaciones, que estudien estas temáticas en los medios y en otras áreas.

La dictadura marcó un punto de inflexión en el relacionamiento entre Estado y los medios. Desde el punto de vista de la producción, el control y la regulación se produjeron cambios importantes en este período, algunos de los cuales se mantuvieron a posteriori. La Dinarp tuvo un papel central en esta política. Este intento intervencionista, se sustentó en una concepción autoritaria de la comunicación y una visión fundamentalista de la cultura nacional que se tradujo en intentos proteccionistas de la industria cultural. Cuando volvió la democracia este accionar no se discutió públicamente. Por un lado, se mantuvo el marco legal anterior, por otro se optó por una actitud prescindente en términos políticos frente a estas temáticas.

La Dinarp intentó construir una "nueva realidad", una forma diferente de representar a los uruguayos, destacando aspectos que el imaginario batllista había descuidado. Este intento por crear un nuevo imaginario, se

representa de manera radical en estos noticieros. *Uruguay Hoy* expresa una suerte de utopía atemporal de la dictadura, donde los logros del “nuevo Uruguay” permanecen incólumes al papel que la oposición va adquiriendo durante el proceso de transición. La periodización clásica no resiste a los *Uruguay Hoy*, allí no hay nada transicional o comisarial, todo es fundacional.¹

Si bien los informativos en algunos casos hasta resultaban contradictorios, ya que buscaban integrar toda aquella actividad que pudiera generar algún rédito político en el corto plazo, traslucían una visión que en lo central tenía líneas claramente definidas. La Dinarp fue construyendo este discurso apoyándose en diferentes tradiciones vinculadas al pensamiento conservador, a los diferentes ruralismos y a las tradiciones militares. La dictadura se apoyó en tradiciones que no le eran originales. Ellas se habían venido construyendo en conflicto con “el principio de unificación igualadora”² que la matriz batllista había desarrollado en nuestro imaginario social.

Aun a riesgo de esquematizar esta situación, podemos sintetizar esos conflictos en ciertas oposiciones.

Cosmopolitismo-nacionalismo

Montevideo-interior

Cultura-deporte

Clase media urbana-sectores rurales

Política-obras

Uruguay se representó en el cosmopolitismo. La ciudad de Montevideo en su condición de puerto y puerta de entrada de un fuerte flujo migratorio, se adecuó a las influencias y tradiciones que venían de Europa. Durante el siglo XX se remarcó el carácter excepcional de Uruguay en el contexto latinoamericano y sus fuertes vínculos con el viejo continente. Frente a esto, se asume una visión fuertemente nacionalista donde la identidad se afirma en otros lugares, fundamentalmente en el campo y sus sectores sociales. Por otra parte, el fuerte peso simbólico que había adquirido la Universidad como representación de la cultura uruguaya, también debió ser reformulado por la Dinarp ya que la misma dictadura la había vaciado. Aquí aparece otra forma de representar la cultura donde el deporte tiene un papel fundamental.

Uruguay era un país seguro y pacífico, pero en este caso las palabras son resignificadas, tradicionalmente estos valores eran el fruto de la medianía, de la ausencia de serios conflictos sociales o étnicos. Aquí "paz" y "seguridad" son construidos en una perspectiva autoritaria, mostrándolos como el fruto de una fuerte acción estatal.

También, parte de este imaginario implicó una negación de lo político. En los informativos los militares planteaban una suerte de utopía, donde la política no tenía lugar. Esta negación pasaba por la eliminación de la diferencia y la ausencia de debate, proponiendo a cambio un gobierno que realizaba obras.

¿Qué quedó de todo esto en el retorno a la democracia? Es una pregunta difícil de responder. Lo cierto es que algunos temas a la vuelta de la democracia perdieron visibilidad. Como plantea Peluffo el proyecto de la Dinarp se transformó en los primeros años de democracia en “una imagen de lo nacional en negativo, es decir, definida por lo que no debemos ser, lo que no debemos tener y lo que no debemos hacer”.³ Es así, como varias de estas expresiones nativistas y modalidades de sacralización de la historia nacional, perdieron relativa visibilidad y legitimación social en los primeros años de democracia. Con el correr del tiempo estas expresiones volvieron a instalarse, siendo resignificadas por el nuevo contexto democrático.⁴ Ya no se trataron de expresiones monopólicas, sino que se insertaban como una voz más en un concierto diverso.

El Estado mantuvo una actitud de mayor discreción en su relación con los medios y en la exposición de sus logros a través de ellos. Sin embargo, sostuvo gran parte de la legislación en materia de medios creada durante la dictadura. Además para algunos estudiosos, la experiencia autoritaria marcó ciertas improntas en las prácticas de los informativistas: “El período dictatorial ha fomentado, sin duda, un procedimiento informativo cuya base casi única era la de la fuente autorizada... El periodista, en aquellos años, debía limitarse a recoger ‘el comunicado’ o la ‘declaración’ oficial... Lo que fue entonces una coacción se transformó en un hábito y el

hábito en comodidad" (Álvarez, 1988, p. 85). Por otro lado, también han existido acusaciones de que el nuevo organismo que sustituyó a la Dinarp: la Secretaría de prensa de la Presidencia, ha mantenido prácticas coercitivas sobre los medios.⁵

En lo que tiene que ver con la juventud, las apuestas militares fueron un fracaso. Los modelos promovidos por la dictadura no tuvieron mayor aceptación. En el ámbito social, no se continuaron desarrollando las actividades deportivas y culturales promovidas desde el Estado. Los modelos de identificación juvenil que rápidamente prosperaron en la redemocratización fueron en la línea contraria a los planteados por la dictadura (movimientos estudiantiles, música popular, rock uruguayo).

Podemos decir, que este imaginario autoritario se desintegró rápidamente al caer la dictadura. La restauración democrática, trajo consigo la restauración y reafirmación del viejo imaginario batllista, con el que nuevamente todos se volvían a identificar. Cuando los actores culturales que habían participado en estas experiencias tuvieron que actuar sin el apoyo del Estado no tuvieron capacidad de protagonismo.

Paradójicamente un objetivo de la Dinarp fue cumplido, sus informativos se transformaron en fuentes para los historiadores. Extraña tarea, la de encontrarme cumpliendo un deseo de los militares, aunque realizando preguntas que trascienden y alteran su intención origi-

nal. Extraños problemas de la investigación histórica donde las intenciones de unos pueden ser tan diferentes a las interpretaciones de otros.

NOTAS

1. Nuevamente nos referimos a la periodización desarrollada por Luis Eduardo González utilizada en *Breve Historia de la dictadura Uruguaya* (Caetano, Rilla, 1987).
2. Este concepto es tomado del trabajo de Carlos Pareja, donde plantea la existencia de dos polos en los modelos de ciudadanía: el principio de unificación igualadora o principio jacobino y el principio de diferenciación polifónica o principio polifónico (Pareja).
3. Peluffo, G., "Crisis de un inventario" en Achugar, Caetano (comp.), p. 70.
4. A modo de ejemplo, se pueden citar los actos desarrollados por el gobierno en torno a la figura de Artigas durante el 23 de setiembre del 2000. Estos actos tienen varios elementos comunes con los realizados en la dictadura: presencia de la caballería gaucha, guardia de blandengues y escolares, discurso solemne y sacralizado. Sin embargo difiere el contexto en el que son realizados.
5. Entre tantas denuncias podemos citar las planteadas por el periodista Jorge Gestoso de la CNN véase: "El Pecado de Cuestionar" (*Brecha*, N° 738, 21/01/2000).

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

- Abadie Soriano, Roberto, Zarilli, Humberto, *Libro Cuarto de Lectura*, Ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1978
- Achugar, Hugo, Caetano, Gerardo (comps.), *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*, Trilce, Montevideo, 1992.
- Achugar, Hugo, *Cultura (s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Fesur/Trilce, Montevideo, 1991.
- Autores Varios, *Medio y Medio*, Montevideo, Ed. Cotidiano Mujer, Montevideo, 1993.
- Álvarez, Luciano, *Los héroes de las 7 y media*, Banda Oriental/CLAEH, Montevideo, 1988.
- Altamirano, Carlos (comp.), *Argentina siglo XX*, Ariel/Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 1999.
- Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo, Porzecanski, Teresa, *Historias de la vida privada*, Tomo III, Santillana, Montevideo, 1998.
- Becciro, Ildefonso, *La radio y la TV de los pioneros*, Banda Oriental, Montevideo, 1994.
- Brunner, José Joaquín, *La cultura como objeto de políticas*, FLACSO, Santiago de Chile, 1985.
- Bruschera, Oscar, *Las décadas infames*, Hoy es Historia-Linardi Risso, Montevideo, 1986.
- Caetano, Gerardo, Jacob, Raúl, "Del primer Batllismo al Terrismo: crisis simbólica y reconstrucción del imaginario colectivo", *Cuadernos del CLAEHN*° 49, Montevideo, 1989.
- Caetano, Gerardo, Cosse, Isabela, Markarian, Vania, *Historias locales del Uruguay. San Carlos*, CLAEH, Montevideo, 1996.
- Caetano, Gerardo, Rilla, José, *Breve historia de la dictadura*, Banda Oriental, Montevideo, 1987.
- Caetano, Gerardo, Rilla, José, Mieres, Pablo, Zubillaga, Carlos, *De la tradición a la crisis*, CLAEH/Banda Oriental, Montevideo, 1985.
- Campodónico, Silvia, Massera, Emma, Sala, Niurka, *Ideología y educación durante la dictadura*, Banda Oriental, Montevideo, 1991.

- Carrio, Miguel, *País vaciado, dictadura y negociados*, Monte Sexto, Montevideo, 1987.
- CEMA, ICD, *Experiencias en el espacio audiovisual*, FCU, Montevideo, 1990.
- CEIU, *Cronología comparada 1973-80*, Montevideo, FHCC, inédito.
- Cosse, Isabela, Markarian, Vania, *Memorias de la Historia*, Trilce, Montevideo, 1994.
- Cosse, Isabela, Markarian, Vania, 1975, *Año de la orientalidad*, Trilce, Montevideo, 1996.
- Demassi, Carlos, Rico, Alvaro, Cures, Oribe, *El "régimen cívico militar" 1973-1980, Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay* (inédito).
- Dinarp, *Uruguay 1973-81, Paz y Futuro*, Dinarp, Montevideo, 1981.
- Faraone, Roque, *Estado y TV en Uruguay*, FCU, Montevideo, 1989.
- Finch, Henry, *Economía y sociedad en el Uruguay del siglo XX*, Universidad de la Republica, FHCE, Montevideo, 1987.
- Hintz, Eugenio, *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Ediciones de La Plaza, Montevideo, 1988.
- Lerin, Francois, Torres, Cristina, *Historia política de la dictadura uruguaya: 1973-80*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987.
- Lessa, Alfonso, *Estado de Guerra, Fin de Siglo*, Montevideo, 1998.
- Maggi, Carlos, *Los militares y la televisión*, Arca, Montevideo, 1986.
- Ministerio de Educación y Cultura, CNEF, 1977.
- Mosse, George, *La nasionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna, 1975.
- Pallares, Laura, Stolovich, Luis, *Medios masivos de comunicación en el Uruguay. Tecnología, poder y crisis*, CUI, Montevideo, 1991.
- Pais, Ronald, "Marco jurídico de la comunicación en Uruguay", *Mass Media 1988, guía de la información y la comunicación en Uruguay*, ICD, Montevideo, 1988.

- Panizza, Franciso, *Uruguay: batllismo ¿y después?*, Banda Oriental, Montevideo, 1990.
- Pareja, Carlos, "Polifonía y jacobinismo en la política uruguaya", *Cuadernos del Claeh* N° 49, CLAEH, Montevideo, 1989.
- Perelli, Carina, *Someter o convencer. El discurso militar*, Banda Oriental, Montevideo, 1987.
- Perelli, Carina, Rial, Juan, *De mitos y memorias políticas*, Banda Oriental, Montevideo, 1985.
- Rama, Claudio, (comp.), *Industrias culturales en el Uruguay*, Arca, Montevideo, 1992.
- Rama, Claudio, Delgado, Gustavo, *La normativa cultural del Uruguay, 1940-90*, FCU, Montevideo, 1992.
- Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Tomo I, Universidad de la República, Montevideo, 1964.
- Rico, Alvaro (comp.), *Uruguay: cuentas pendientes*, Trilce, Montevideo, 1995.
- Serpaj, *Uruguay "Nunca Más"*, Serpaj, Montevideo, 1989.
- Terra, Juan Pablo, *La juventud uruguaya*, Arca/Foro Juvenil, Montevideo, 1985.
- Viñar, Marcelo, Viñar, Maren, *Fracturas de memoria*, Trilce, Montevideo, 1993.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso Intelectual del Uruguay*, T. III, *Promoción del Centenario*, Librosur, Montevideo, 1985.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ASPECTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS

- Arendt, Hanna, *¿Qué es la política?*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1997.
- Álvarez, Luciano, *Lógica de una comunicación democrática*, Banda Oriental/CLAEH, Montevideo, 1986.
- Álvarez, Luciano, *De como se escribe, se habla y ¿se piensa? de la TV*, CEMA, ICD, Montevideo, 1990.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1997.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Ball-Rokach, Sandra, De Fleur, Melvin, *Teoría de la comunicación de masas*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Cosas Dichas*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- Castagnola, José Luis, "Comunicación, democracia, política y sociedad civil", *Cuadernos del CLAEHN* nº 33, Montevideo, 1985.
- Centro Argentino de Investigadores del Arte, *Las artes entre lo público y lo privado*, UBA, Buenos Aires, 1995.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- Dayan, Daniel, Veyrat-Masson, Isabelle (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- Deleuze, Gilles, *El cine imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Madrid, 1986.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para salir y entrar de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- Fló, Juan, *Imagen, icono, ilusión*, Universidad de la República, Montevideo, 1989.
- Habermas, Jürgen, *Historia crítica de la opinión pública*, Editorial GG, Barcelona, 1987.

- Habermas, Jürgen, "La esfera de lo público", *Revista de Ciencias Sociales*, FCU, Montevideo, 1986.
- Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, *A invenção das tradições*, Paz e Terra, Brasília, 1997.
- Hurtado, Ma. de la Luz, "Sistemas de televisión y proyectos estatales en Chile", *Opciones* N° 10, Santiago de Chile, enero-abril, 1987.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 1999.
- Magalhaes Castro, María Helena, *Television and the elites in postauthoritarian Brazil*, Inst. Kellogg, University of Notre Dame, EE.UU., 1990.
- Martínez Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, GG Editorial, Barcelona, 1987.
- Mattelart, Armand, Mattelart, Michele, *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Murilo de Carvalho, José, *A formação das almas*, Companhia Das Letras, São Paulo, 1990.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de Mémoire, I: La République*, Gallimard, París, 1984.
- Peirce, Charles, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- Verón, Eliseo (comp.), *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Verón, Eliseo, *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- Verón, Eliseo, *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*, CBC/UBA, Buenos Aires, 1995.
- Wolf, Mauro, *Los efectos sociales de los media*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Wolton, Dominique, *Elogio del gran público, una teoría crítica de la televisión*, Gedisa, Barcelona, 1992.

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2001
en Gráfica Futura, Agraciada 3182,
Montevideo, Uruguay.
Depósito Legal N° 324 089
Comisión del Papel
Edición amparada al Decreto 218/96

serie

Políticas culturales: Estado y sociedad civil

Pasión por la cultura
de Sandra Rapetti

El Uruguay inventado
de Aldo Marchesi

próxima edición

El magma interior.

Política, cultura y territorio en
La Fiesta de la Patria Grande
de Álvaro de Giorgi

Ediciones
TRILCE