

CUADERNO DE HISTORIA 9

CUADERNO DE HISTORIA 9

Historia, cultura y medios de comunicación Enfoques y perspectivas

Mónica Maronna (compiladora)

Ernesto Beretta García, Leandro Delgado,
Ana Lía Rey, Laura Vazquez Hutnik, Isabella Cosse,
Germán Silveira, Antonio Pereira



Ministro de Educación y Cultura
Ricardo Ehrlich

Director de la Biblioteca Nacional
Carlos Liscano

Coordinadora de la colección
Alicia Fernández

Coordinadora del presente número
Mónica Maronna

Coordinador de Publicaciones
Andrés Echevarría

Corrección
Monocromo

Diseño gráfico
Silvia Shablico

ISSN: 1688-9800

© Biblioteca Nacional

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en el Uruguay – 2012

Índice

Presentación <i>Mónica Maronna</i>	7
Autores.....	13
La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX <i>ERNESTO BERETTA GARCÍA</i>	17
La propagación explosiva de la prensa anarquista <i>Leandro Delgado</i>	39
Notas sobre tres revistas anarquistas de principios del siglo XX. Públicos populares, jóvenes periodistas y crítica políticosocial <i>Ana Lía Rey</i>	51
Las lenguas de Copi. Del Río de la Plata a París <i>Laura Vazquez Hutnik</i>	71
El nuevo periodismo y el estatus de la apertura cultural. Nuevas formas de sociabilidad en Argentina (1962-1969) <i>Isabella Cosse</i>	93
Entre la cinefilia y la resistencia. Breve historia de la Cinemateca Uruguaya y de su público durante la dictadura militar (1973-1984) <i>Germán Silveira</i>	109
Análisis de los informativos televisivos durante el proceso de aprobación de la ley de caducidad <i>Antonio Pereira</i>	125

Presentación

Mónica Maronna
Biblioteca Nacional
Universidad de la República

Esta publicación reúne siete trabajos originales producidos por investigadores argentinos y uruguayos en el marco de actividades académicas orientadas a fortalecer el análisis histórico de los medios de comunicación. Las temáticas abordadas y los enfoques empleados remiten a un modo de concebir el estudio histórico de los medios integrados al contexto del que forman parte y, especialmente, analizados desde una perspectiva social y cultural. Todos ellos trazan un itinerario para una historia cultural de los medios a la vez que sugieren una agenda de problemas y desafíos a continuar. Reunir estos aportes y difundirlos encierra ya algunas definiciones sobre los posibles rumbos a seguir y muestra las potencialidades de un campo aún incipiente.

Los medios de comunicación como objeto de estudio específico constituían hasta hace poco tiempo una zona poco explorada por los historiadores pese a su importancia. No resulta exagerado admitir que su ausencia deja fuera claves explicativas importantes. ¿Cómo entender cabalmente el presente sin conocer el impacto social y cultural de los medios en la historia? ¿Cómo hacer inteligible el siglo XX sin conocer su despliegue y sus usos? En buena medida esta ausencia respondía a modos de concebir la producción de conocimiento histórico que los empleaba como fuente pero no como objeto específico de estudio. Ningún historiador prescindía de examinar los diarios, las revistas o los folletos, y al emplearlos sabe que tiene entre manos un material que está lejos de ser neutro y que expresa modos específicos de interpretar la realidad. Utilizados como fuente, la predilección ha estado clásicamente más enfocada a la palabra escrita y menos a las imágenes, tendencia que, afortunadamente, se está revirtiendo con los aportes de investigadores especializados que han hecho crecer el campo de trabajo en forma notoria.

En América Latina los estudios sobre los medios revelan desarrollos muy desiguales, pero todos ellos tienen en común su preferencia por el universo impreso mucho más que el interés por la radio y la televisión. Una primera lectura conduce a pensar que se trata de algo bastante razonable teniendo en cuenta que existe un problema real de archivo. Pero, desde otro lugar, cabe plantearse también si esta ausencia no estuvo contaminada de cierto prejuicio acerca de lo que se oía por radio o se miraba por televisión.

El mundo letrado anidaba en el soporte impreso y resistía o se quejaba por la ruptura entre arte, alta cultura y la “cultura masiva”, carente de contenidos y absolutamente banal. Téngase presente que la mayoría de los trabajos se centraron más en la prensa, los intelectuales y periodistas, y menos en las revistas, libros de bolsillo, novelas policiales, románticas o revistas de historietas, pese a su enorme popularidad.

La producción más reciente, sobre todo en Argentina y Brasil, está demostrando que los estudios sobre radio y televisión son posibles y decisivos para comprender los cambios y las transformaciones culturales producidas. En Uruguay la zona permanece todavía más desprovista de trabajo, pero ya se asoman algunos enfoques sobre esta temática. Existe un problema de archivo, apenas sobrevivieron fragmentos de grabaciones, pero ello no debería impedir su estudio. Por el contrario, se requiere investigadores muy rigurosos y a la vez muy creativos durante la indagatoria para quebrar la muralla de un pasado aparentemente inaccesible.

Otro rasgo que ha caracterizado a los estudios históricos sobre los medios es que han sido producidos por investigadores provenientes de la literatura, la comunicación, la sociología, la historia de la ciencia o la historia del arte. Este abordaje múltiple –nacido de la imperiosa voluntad de cubrir un vacío que, aunque generalizado, se hace más notorio en América Latina– marca también el contorno saludablemente plural de este campo de investigación. En gran medida, la historia cultural se convirtió de hecho en una zona de encuentro y ambientó desarrollos bien importantes para comprender los medios desde varias dimensiones, principalmente como puesta en circulación de discursos y representaciones y protagonistas de transformaciones en las prácticas culturales.

El panorama más reciente exhibe un repertorio muy amplio y renovado de autores, un mayor grado de especialización temática y nuevas preguntas. La vitalidad de las indagatorias sobre los medios ha aportado claves importantes sobre su peso y significación en la sociedad y la cultura a lo largo de la historia. Y se ha hecho desde dos movimientos complementarios: uno que examina la historia de los medios y otro que analiza los medios en la historia. En el primer caso, los estudios aportan un itinerario del medio, reconstruyen los datos “puros y duros”, basados en documentación rigurosa y organizando su periodización interna. En el segundo, analizan su incidencia durante ciertas coyunturas animando estudios acerca de su protagonismo en tanto parte activa de la sociedad y la cultura.

Enfoques y perspectivas

Ya no es necesario discutir ni justificar la pertinencia de indagar históricamente los medios, sino en todo caso plantearse cómo hacerlo. En primer lugar, el concepto mismo de medio de comunicación debe ser definido para habilitar los enfoques posibles. Abarca, por lo menos, tres dimensiones indisociables: la tecnológica, la acción de los agentes públicos o privados que los impulsan y conducen, y la creación de los públicos y las prácticas culturales asociadas al medio. Como fuente o como objeto específico, es necesario atender estas dimensiones y dar cuenta de su dinámica de cambio en materia de producción, circulación y consumo. La pregunta por los públicos constituye siempre la más difícil de responder, tan compleja como cautivante. La relación dialógica entre los medios y sus públicos permite comprender mejor la dinámica del cambio cultural y su articulación con las prácticas precedentes.

En segundo lugar, el estudio de los medios no puede concebirse separando cada uno de ellos del conjunto mediático del que forman parte ni del contexto en el que se inscriben. Este postulado implica cuestionar dos concepciones muy arraigadas. Una, basada en la noción de que el último medio en llegar desplaza automáticamente al anterior o decreta su final (la radio desplazó a la lectura, la televisión a la radio y al cine, por citar los más comunes). La otra concepción que se ha mostrado insuficiente es aquella que presupone que los usos sociales derivan naturalmente del medio y están determinados exclusivamente por razones técnicas. En buena medida estas dos presunciones se han desarrollado en el marco de una ausencia de estudios históricos y, sobre todo, bajo el fuerte impacto de los medios más recientes. En su forma material un diario no es lo mismo hoy que hace un siglo, pero la función de informar o entretener se mantiene y justamente perdura porque cambia al ritmo de la sociedad y la cultura. Si algo se observa a lo largo de la historia es que los presagios de finales han sido únicamente eso, presagios. Que los medios coexistan no implica ausencia de tensiones entre lo viejo y lo nuevo o de resistencias con respecto a sus usos sociales. El medio emergente siempre ha provocado desacostumbres e incomodidades culturales, pero convive y se retroalimenta con los existentes. Así, por ejemplo, en los años treinta radio, cine, revistas y prensa interaccionaron y se promovieron mutuamente porque formaban parte del mismo proceso. Estudiarlos separadamente puede ser una etapa necesaria en la investigación, pero no agota todas las posibilidades de comprensión.

En tercer lugar, si una visión nacionalista restringe la comprensión histórica en cualquier área, mucho más la limita en el terreno cultural. In-

vestigar los medios supone construir hipótesis sobre su periodización pero también sobre la región a examinar, sin apearse a los límites de los estados nacionales. En Montevideo, es impensable estudiar los medios sin articularlos al menos dentro del espacio cultural rioplatense. Entre ambos márgenes del Plata no hubo nunca barreras culturales que impidieran un fluir natural de obras, autores, libros y revistas. Uruguay formó parte del amplio mercado argentino de publicaciones; los títulos de sus revistas, diarios, actores, libretistas y, por supuesto, la producción de cine circulaban cómodamente de este lado del río y se convirtieron en parte de la cotidianidad mediática. Y las vicisitudes políticas desde el siglo XIX en adelante provocaron con frecuencia que intelectuales, escritores y periodistas recalaran en Montevideo o en Buenos Aires.

Estas son algunas de las preocupaciones de un trabajo que se presenta como necesario, promisorio, apasionante, pero todavía muy incipiente en Uruguay. Si algo resulta imperioso es impulsar más investigaciones y, sobre todo, romper el aislamiento de investigadores que comparten preocupaciones en común. Solo la acumulación, el diálogo y compartir el estado de los problemas favorecerán que este campo del conocimiento crezca. Con este propósito se seleccionaron estos siete trabajos realizados por investigadores argentinos y uruguayos con quienes hemos interactuado en coloquios o grupos de trabajo.

El texto de Ernesto Beretta se centra en el estudio de una técnica seriada de impresión como la litografía. Las condiciones materiales resultan indispensables, y el saber, el dominio del oficio, proporcionaba un nuevo modo de comunicarse. La prensa satírica que tanto impacto tuvo en Montevideo no hubiera sido posible sin el dominio y la experticia de los habilidosos litógrafos. Beretta examina quiénes eran, de dónde venían y cómo trabajaban en el marco de un país que en 1830 iniciaba su vida independiente. El oficio de litógrafo, poco conocido, resulta sin embargo de gran significación.

Dos trabajos, uno de Ana Lía Rey y otro de Leandro Delgado, estudian la prensa anarquista en Montevideo y Buenos Aires y su rol destacado en el campo intelectual de comienzos del siglo XX. El artículo de Rey se focaliza en tres revistas publicadas por Alberto Ghirardo entre 1898 y 1916: *El Sol*, *Martín Fierro* e *Ideas y Figuras*, para analizar algunas de las estrategias políticas y culturales instrumentadas por un sector del anarquismo. Leandro Delgado se centra en la prensa anarquista y las dinámicas de su funcionamiento como componentes centrales para comprender la transformación cultural promovida por el anarquismo. “Los anarquistas –escribe Delgado– inauguraron, se apropiaron y resignificaron una serie de circuitos culturales donde la prensa funcionó como articuladora de nuevos ámbitos de

propagación de ideas y de acción anarquistas tales como los centros, los círculos, sindicatos y bibliotecas anarquistas.”

Los medios como fuente para conocer las transformaciones culturales son algo más que una fuente, en tanto constituyen parte activa de ese proceso de cambio. Isabella Cosse desarrolla en su trabajo los modos en que publicaciones del llamado nuevo periodismo argentino (Claudia, Primera Plana, Adán y Confirmado) incorporaron los nuevos estilos y pautas de sociabilidad de los años sesenta. El enfoque propuesto por Cosse al poner en relación a los periodistas, editores, mercado y público, va más allá del modo clásico de tomar a los medios como fuente para incorporarlos como parte de un proceso de renovación en las formas clásicas de comunicación. Esta forma de acercarse a los medios permite visualizar la diversidad y multiplicidad de representaciones sobre las pautas culturales que circulaban por esas publicaciones en un contexto complejo, radicalizado y plagado de censuras.

Laura Vazquez Hutnik estudia de manera original la obra de Copi, seudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte Botana (nacido en Buenos Aires en 1939, nieto de Natalio Botana, fundador del diario *Crítica*), evitando fragmentar su producción como novelista, dramaturgo, actor y dibujante. La autora se concentra en la zona menos estudiada de la obra de Copi, la de historietista, e inscribe su producción como dibujante dentro de la amplia trayectoria del humor gráfico argentino. Examina el peso y la significación del exilio de Copi en Montevideo y en París, lo que le permite entremezclar “elementos de la cultura popular argentina como el melodrama, el sainete criollo, el tango y el vodevil urbano con los recursos que le provee la vanguardia historietística francesa y la bohemia teatral”. “El humor que despliega el dibujante –explica Vazquez– combina las formas estilísticas de dibujantes como Landrú, Oski y Lino Palacio e incorpora el imaginario del under parisino (tan caro a la composición de sus obras teatrales y narrativa).”

El trabajo de Germán Silveira se concentra en una institución –Cinemateca, fundada en 1952– para analizar su público durante la dictadura cívico-militar (1973-1984). Cinemateca cumplió un rol destacado desde su fundación, pero en esa coyuntura en particular adquirió un alcance muy importante porque bajo el mandato de “libertad cultural, consecuencia de esa acción cultural independiente [...] llevó al público a apropiarse de él como un espacio de resistencia contra el régimen militar”. Un nuevo público se sumó y creció considerablemente en este período. Los planteos formulados por el autor, así como la tipología de públicos construida a partir de un riguroso trabajo de fuentes y una fuerte preocupación teórica, permiten abordar con solvencia asuntos tan complejos como la recepción y la producción de significado en un contexto de dictadura.

Antonio Pereira estudia los informativos televisivos durante los días en que se debatió la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado (diciembre de 1986). Este trabajo incursiona en la historia de la televisión uruguaya en el marco de un debate legislativo que tuvo amplias derivaciones en los años siguientes. Uno de los primeros desafíos que tuvo que sortear el autor se relaciona con los archivos, la escasez de documentos y lo difícil de su acceso, asuntos recurrentes para todos los investigadores dedicados a televisión. El autor reconstruye el relato informativo, tal como apareció en pantalla durante esos días cruciales, para examinar las derivaciones políticas de la palabra y de las imágenes, de lo dicho y lo silenciado, de las presencias y las ausencias en los informativos.

El recorrido que hace cada uno de los autores se convierte en una invitación para seguir acumulando, y su difusión se vuelve imprescindible, por eso les agradecemos a todos ellos por facilitar esta publicación. Hacemos público también nuestro reconocimiento al director de la Biblioteca Nacional, Carlos Liscano, por abrir las puertas a este emprendimiento. Nuestra gratitud al profesor Julio Osaba por su colaboración. Y muy especialmente agradecemos a la profesora Alicia Fernández, directora del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, por la acogida y confianza brindada a este proyecto.

Autores

ERNESTO BERETTA GARCÍA es investigador especializado en arte uruguayo del siglo XIX. Integrante de la Sección Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR, y del equipo de investigación y restauración del Museo Histórico Nacional de Montevideo. Su ponencia extracta información recopilada en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), UDELAR, titulado “Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la independencia y el sitio (1830-1843)”.

ISABELLA COSSE es doctora en historia por la Universidad de San Andrés (Argentina) y licenciada en historia por la Universidad de la República (Uruguay). Es investigadora del CONICET y profesora de posgrado (UBA, UNSAM y FLACSO, Argentina). Su campo de estudio es la historia de la familia y la infancia en el siglo XX en conexión con los procesos políticos, sociales y culturales. Entre sus publicaciones recientes se destacan *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar, 1946-1955* (Buenos Aires, FCE, 2006) y *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2010).

LEANDRO DELGADO es investigador, docente, autor de ficción y ciencia ficción, periodista, editor literario y de revistas científicas. Es MA en *mass communication* por la Universidad de Leicester y PhD en literatura hispanoamericana por la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey. Su investigación académica se centra en las relaciones entre literatura, anarquismo y modernismo en el Río de la Plata a fines de siglo XIX y comienzos del XX. Actualmente trabaja sobre la cultura juvenil rioplatense de los años ochenta del siglo XX. Dicta regularmente el seminario Teoría de la Cultura en la Maestría en Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay y el curso del mismo nombre en la Licenciatura en Gestión Cultural del CLAEH. Es candidato a investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

MÓNICA MARONNA (compiladora) es historiadora y docente egresada del IPA. Es investigadora asociada de la Biblioteca Nacional, profesora

agregada en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y profesora adjunta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Es autora y coautora de libros, capítulos de libros y artículos arbitrados publicados en Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, México y España. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre historia social y cultural de los medios de comunicación. Entre sus publicaciones recientes figuran: “La radio en busca de oyentes”, en *Cuadernos del Claeh*, N° 100 (2012), “La radio en Uruguay”, en Arturo Merayo (coord.) *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva*, Comunicación Social, Ediciones, Sevilla, 2007, pp. 394-406, en coautoría con C. Rico; “La puesta en relato de lo cotidiano”, en *Relecturas de Michel de Certeau*, Universidad Iberoamericana México, 2006, pp. 93-126. En coautoría con Rosario Sánchez Vilela.

ANTONIO PEREIRA es profesor de historia (Instituto de Profesores Artigas). Egresado del diploma de posgrado en investigación contemporánea y del diploma de posgrado en derechos humanos/educación (CLAEH). Autor de “La noticia en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada”, publicado en *Cuadernos del CLAEH* (2009). Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre historia de la televisión uruguaya.

ANA LÍA REY es docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesora adjunta de la Facultad de Ciencias Sociales de esa universidad. Coordina el seminario Historia, Medios y Sociedad del Instituto Gino Germani (UBA) e integra la Red de Historia de los Medios (REHIME); es miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado artículos especializados en revistas culturales en Argentina y en el extranjero y ha participado en numerosas reuniones académicas nacionales e internacionales.

GERMÁN SILVEIRA es doctorando en estudios transculturales por la Universidad Jean Moulin Lyon 3, donde desarrolla la tesis “La resistencia en la oscuridad. El público de la Cinemateca Uruguaya durante la dictadura militar”. Es magíster en ciencias de la comunicación y medios, por la Universidad de Ginebra, y licenciado en comunicación social por la Universidad Católica del Uruguay. Fue becario de la Confederación Suiza entre 2006 y 2008. Es miembro de la asociación de investigadores Têtes-Chercheuses, escuela doctoral 3LA, Universidad de Lyon, y profesor invitado del curso de teorías de la recepción en la Maestría en Comunicación, Universidad Católica del Uruguay.

LAURA VAZQUEZ HUTNIK es doctora en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires y licenciada en ciencias de la comunicación. Es autora de *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Buenos Aires, Paidós, 2010). Becaria posdoctoral del CONICET, con sede de trabajo en el Instituto Gino Germani, es autora de numerosas publicaciones sobre historieta y sobre artes visuales y es, además, guionista de historietas.

La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX⁽¹⁾

Ernesto Beretta García

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UDELAR

Antecedentes

I. Una nueva forma de impresión

La litografía, del griego *lithos* (piedra) y *graphia* (escritura), fue una técnica de estampación ampliamente difundida y característica del siglo XIX. Si bien ha caído en desuso en la actualidad, su prestigio continúa asociado a las manifestaciones artísticas, ya que diversos pintores, como Goya, Toulouse Lautrec y Picasso, incursionaron en ella.

A fines del siglo XVIII Aloys Senefelder alcanzó a establecer, tras diversos ensayos, el método de trabajo: la materia prima era la “piedra litográfica”, una variedad de caliza muy compacta presente en la región de Bavaria –especialmente apreciada fue la procedente de las canteras de Solnhofen y Kelheim–, que debe pulirse hasta lograr una superficie perfectamente plana. Esquemáticamente, la litografía basa su procedimiento en el empleo de materiales grasos como jabón y sebo. Dibujando con dichos materiales sobre la piedra, una vez humedecida, la tinta repartida sobre ella es repelida por la humedad, pero es retenida por los materiales grasos con los que se trazó el dibujo, procedimiento denominado adsorción. Colocando en la prensa la piedra entintada y sobre ella una hoja, se obtiene una o una serie de láminas impresas. En los años 1830 el método dio un paso adelante con el descubrimiento de la cromolitografía, que permitió realizar láminas en colores. Se trabajaba con lápices grasos, pinceles, plumas y buril, raspando zonas entintadas para obtener detalles similares a los de los grabados sobre planchas metálicas. También se empleó el procedimiento de pintar a mano litografías impresas en blanco y negro.

La palabra litografía designa indistintamente al arte de dibujar y grabar en la piedra preparada para tal fin, a cada uno de los ejemplares impresos a partir de la misma, y al taller en que se desarrollaba esta actividad.

(1) Texto de la ponencia presentada a la mesa de trabajo “Historia, medios de comunicación y cultura” realizada en el marco del encuentro Miradas Múltiples, Montevideo, UCU, 2009. Mesa coordinada por M. Maronna.

La litografía combinó las posibilidades artísticas y técnicas como forma de impresión económica seriada, contribuyendo a la difusión de las imágenes más allá de los círculos pudientes, para los cuales era más fácil la adquisición de pinturas, empapelados con escenas y paisajes, libros y grabados.

A la par de los talleres dedicados a esa actividad de forma estable y con fines comerciales surgieron otros de aficionados, como el de Vivant Denon. Como ejemplo del éxito de esta forma de impresión destacan las ediciones de *Fausto*, de Goethe, ilustrada por Delacroix (1828) y *Robert Macaire*, por Dauterive (1839-1840). El primer volumen de litografía artística, *Examples of Polyaugraphy* (1803), fue realizado a partir de los dibujos de artistas a los que se ofreció la posibilidad de experimentar con el nuevo método.

II. La difusión de la litografía en el Río de la Plata

Esta técnica de estampación llegó al Plata de la mano de impresores y litógrafos europeos, de Francia o regiones limítrofes, como Bélgica y Suiza: César Hipólito Bacle⁽²⁾ era ginebrino y José Gielis,⁽³⁾ pionero de la litografía montevideana, belga. No es un dato menor, en la medida que en el país gallo la técnica llamó poderosamente la atención e incluso obtuvo, tras un exhaustivo examen, el aval oficial. La litografía se conoció tempranamente –para los parámetros de la época– en la región, teniendo en cuenta que Aloys Senefelder comenzó a difundir su descubrimiento en torno a 1798, y llegó a Estados Unidos hacia 1818, a Buenos Aires en la década de 1820 y a Montevideo a comienzos de la de 1830, si seguimos al historiador José María Fernández Saldaña y sus referencias a un esquivo personaje instalado en Montevideo, llamado Carlos Risso.⁽⁴⁾

Esta forma de impresión se presentó como un ramo prometedor en lo que a resultados económicos se refiere, ya que rápidamente atrajo la atención del público local, poco acostumbrado todavía a la producción de imágenes en plaza y a la posibilidad de adquirirlas a precios módicos.

El más temprano desarrollo de esta actividad en Buenos Aires hizo a Montevideo dependiente de los talleres porteños, situación que se revirtió

(2) César Hipólito Bacle (Ginebra, hacia 1794/1802-Buenos Aires, 1837) fue el propietario del más importante establecimiento litográfico de Buenos Aires en esa época. Colaboraban con él su esposa y varios artistas, como Arthur Onslow. De sus prensas salieron infinidad de láminas, retratos, escenas costumbristas, paisajes y vistas ciudadanas.

(3) José Gielis (Courtrai ¿?, hacia 1810-Montevideo, 1848) estableció el primer taller con actividad prolongada en nuestra ciudad. No se dan aquí más referencias, ya que será citado repetidas veces en este artículo.

(4) Carlos Risso, según este historiador, poseyó un establecimiento litográfico, el primero en Montevideo, donde habría trabajado Gielis antes de instalar su propia litografía. Se han conservado algunas de las láminas impresas por Risso, pero son mínimos los datos disponibles sobre él.

rápida­mente al abrirse en nuestra ciudad los primeros establecimientos capaces de satisfacer la creciente demanda, ofreciendo propuestas interesantes para el público. La cada vez más tensa situación política, la conflictividad interna con las desavenencias entre Rivera y Oribe, el enfrentamiento con Rosas y el estallido de la Guerra Grande, con la polarización ideológica que supuso, también influyeron en el establecimiento de imprentas y litografías en Montevideo, ya que se hacía difícil cualquier intento de trabajar con las firmas porteñas, especialmente en aquellos temas sensibles o propagandísticos.⁽⁵⁾

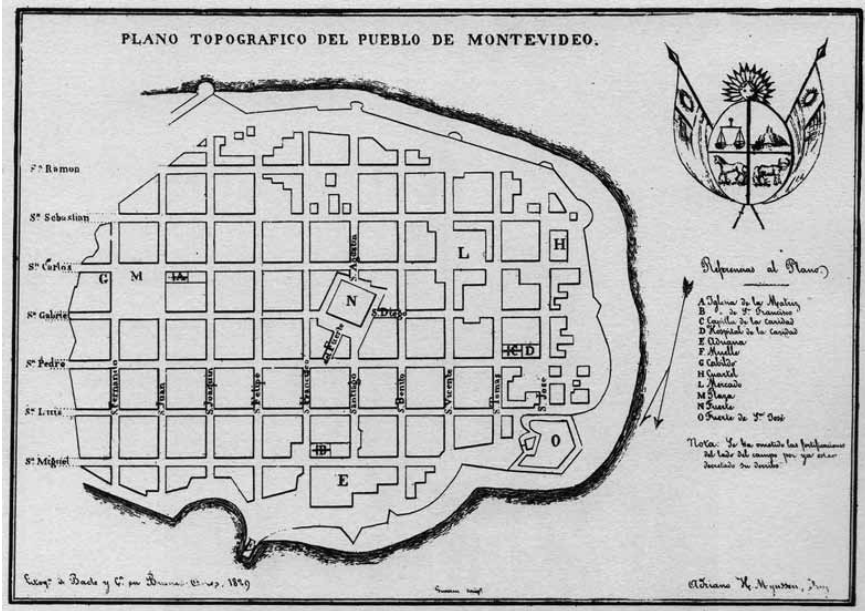
La litografía en Montevideo

III. La actividad litográfica en el naciente Estado oriental

Las primeras referencias a la litografía en la República aparecen en pleno proceso de organización nacional. En 1829, el litógrafo Bacle, establecido en Buenos Aires, y cuya firma Bacle & Cia. había obtenido el título de “impresores litográficos del gobierno de Buenos Aires”, ofrecía sus servicios en Montevideo a través de un apoderado, Adrián Henniquen Mynssen, quien tomaba los pedidos de planos, tarjetas, paisajes, recibos y papeles membretados por “no haber en el [país] todavía establecimientos de aquella clase”. Bacle buscó incrementar su clientela ampliando el radio de acción, ofreciendo ese mismo año realizar una suscripción en Montevideo, también a través de su apoderado, para la edición en litografía de una serie de retratos de celebridades argentinas que estaba realizando, con el nombre “Fastos de la República Argentina”. Resultado de esta actividad de colaboración fue el *Plano topográfico del pueblo de Montevideo* (1829), dibujado por Mynssen y litografiado por Bacle, con referencias de los principales edificios de la capital y sin las fortificaciones de la parte de tierra “por ya estar decretado su derribo”.

En 1830, el diario montevidiano *El Universal* anunciaba que estaban en venta los retratos de José María Paz, Manuel Dorrego y Facundo Quiroga, salidos ese mismo año de la litografía de Bacle y, en 1834, la principal librería montevidiana, la Librería de Hernández, vendía las *Extravagancias de 1834 o Enlace de peinetones*, también de Bacle, con escenas jocosas de situaciones inspiradas en las enormes peinetas de carey utilizadas por las mujeres tanto en la capital porteña como en Montevideo. La proximidad

(5) No sucedió lo mismo con obras de corte técnico. Por ejemplo, en 1841 se editó en Buenos Aires, por la Imprenta del Estado, el trabajo del arquitecto Carlo Zucchi, instalado desde 1836 en Montevideo, *Pensées sur le monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiés a Monsieur H. Visconti architecte*.



Plano topográfico del pueblo de Montevideo, de Adriano H. Mynssen litografiado por Bacle. Buenos Aires, 1829



Peinetón en la calle. Litografía de la serie "Extravagancias de 1834", dibujo de Viau, litografía de Bacle.

entre ambas ciudades y las fluidas comunicaciones posibilitaban la difusión de obras y actividades, existiendo una relativa comunidad de usos y costumbres.

No debe desconocerse –y se cita aquí a mero título informativo, pues es una vertiente que no se abordará– el aspecto utilitario de la litografía a nivel comercial y la necesidad de su desarrollo en Montevideo. Un puerto y enclave mercantil de creciente relevancia para el mercado europeo necesitó tempranamente los recibos, facturas y documentos estandarizados de la más diversa índole. Los expedientes y certificados pasan de ser folios caligrafiados a materiales impresos, y los recibos van dejando de ser meros fragmentos de papel escrito a mano para convertirse en verdaderas boletas con el nombre de las empresas y los emblemas o alegorías que identifican a cada una. Este proceso se inicia con la independencia y continúa acentuándose notablemente después de 1851.

IV. Los primeros talleres montevidEOS

Las primeras referencias en la prensa local a trabajos litográficos realizados en Montevideo aparecen hacia 1836, cuando el establecimiento de Gielis pone en venta divisas con el retrato del presidente Manuel Oribe y el escudo nacional, y motivos para la Guardia Nacional. Al año siguiente, Gielis traslada su taller a la librería de Jaime Hernández, propietario también de la Imprenta Hispano Americana, la más importante que tuvo Montevideo durante el sitio, advirtiendo que “se le hallará dispuesto a desempeñar todos los encargos que se le hiciesen con respecto a los trabajos concernientes a su profesión”.

José Gielis procedía de Courtrai (Bélgica), y según diversos autores llegó apenas puesto en marcha el Estado oriental, en 1830, dedicándose a esta actividad por el resto de su vida. Sin embargo, no parece figurar en el censo de 1836; sí se lo halla, bajo otra grafía (Julis),⁽⁶⁾ en el de 1843. Al aparecer las primeras referencias en prensa hacia 1836, podemos pensar que fue entonces cuando se estableció en la capital oriental, y no en 1830, aunque también aquella fecha puede indicar la apertura de su propio establecimiento. En realidad, 1836 es el año en que comienza a vérselo actuar, realizando el retrato de Oribe. Hacia esa misma época es que Juan Manuel Besnes e Irigoyen, en uno de sus álbumes, afirma haber comenzado a aprender con él la técnica litográfica, de modo que es lógico suponer que

(6) Esta variación se debe a que los funcionarios que recababan los datos, ante la gran cantidad de extranjeros que había en la ciudad, interpretaban la pronunciación de las palabras y no las escribían siempre correctamente.

fue entonces, o en torno a ese momento, el inicio de su actividad, al menos de forma independiente, en Montevideo.

Al morir, en 1848, se produjo ese fenómeno tan corriente en nuestro país hasta hoy, y tan trágico para su patrimonio cultural:

[...] los acreedores tomaron a su cargo la liquidación, y junto con todos los enseres del establecimiento de la calle Cerrito 195, pasó bajo martillo, dispersándose en marzo de 1849, el archivo gráfico, piedras y láminas donde constaban preciosos elementos de valor histórico y ejemplares artísticos sin precio a título de incunables de la litografía en el Uruguay.⁽⁷⁾

La actividad de Gielis, como la de la mayoría de los litógrafos, era diversa: daba clases de dibujo y escritura, algo natural en la medida que su actividad requería de ambas técnicas, y ellas tenían puntos en común. En el catálogo de la Librería de Hernández de 1838 se anuncia que: “J. Gielis, litógrafo, grabador y retratista, se halla establecido en esta casa, el que se encarga de todos los trabajos relativos a estas tres artes”.⁽⁸⁾

Mudó su establecimiento en 1840 a una de las casas que Juan María Pérez tenía en la calle “del Cubo del Sur”, que posteriormente se denominó Treinta y Tres, y con el correr del tiempo se convirtió en un punto donde se instalaron varias imprentas, litografías y casas de fotografía.

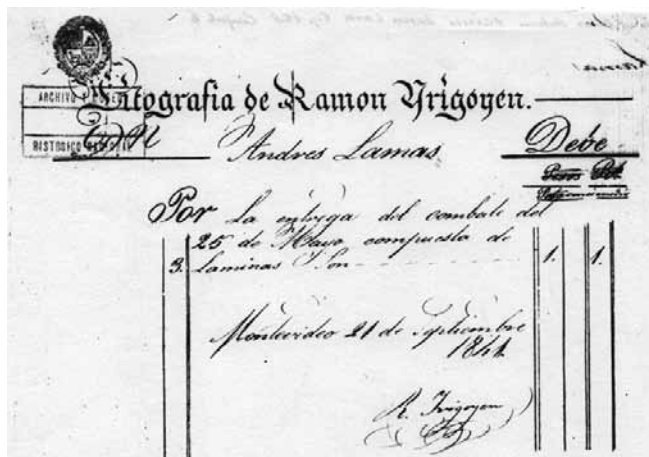
Es curioso que ningún investigador se haya detenido en este personaje, citado en todos los trabajos sobre arte nacional del siglo XIX como uno de los pioneros de la litografía montevideana, con quien incursionaron en la técnica otros artistas, como el ya citado Juan Manuel Besnes e Irigoyen, quien documentó que comenzó a experimentar escuchando las descripciones que hacía Gielis de su método.

El establecimiento litográfico iniciado por Besnes e Irigoyen con un familiar, Ramón Irigoyen, se dedicó tempranamente a reproducir escenas, retratos y paisajes, por encargo o por iniciativa propia. Algunos documentos muestran lo interesados que estaban en estas reproducciones los integrantes de los círculos ilustrados montevideanos. En el Archivo de Andrés Lamas se conserva un recibo de la Litografía de Irigoyen, expedido por la compra de unas láminas representando el “Combate del 25 de mayo”. Se trata de uno de los combates navales que tuvieron lugar entre los meses de mayo y octubre, en 1841, durante los enfrentamientos de la escuadra de Montevideo con las fuerzas de Rosas. Lamas, estrechamente vinculado al gobierno de la ciudad y caracterizado enemigo del “restaurador”, se mostró interesado en conservar este tipo de obras.

(7) Fernández Saldaña, José María: *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo: Editorial Amerindia-Librería Anticuaria Americana, 1945, p. 555.

(8) *Catálogo de los libros existentes en la librería de Jaime Hernández*, n° 1. Montevideo: Imprenta de la Caridad. Montevideo, 1838, p. 55.

Recibo emitido por la Litografía de Irigoyen para Andrés Lamas por 3 láminas sobre el combate del 25 de Mayo. Archivo Andrés Lamas. AGN, Montevideo.



V. La actividad de litógrafos e impresores de plaza

El período 1830-1843 fue prolífico, pasando por nuestra ciudad o estableciéndose en ella, temporal o definitivamente, varios cultores de la litografía y la impresión. Esto es lógico si tenemos en cuenta que la década de 1830 presencié la llegada de técnicos europeos y, a partir de la generalización del conflicto político-militar, fueron también varios los que emigraron desde Buenos Aires y otros puntos de la región hacia la capital oriental, o al menos comisionaban aquí sus trabajos. En la medida que la litografía está estrechamente vinculada a la edición, es pertinente referirse brevemente a ella.

El censo de Montevideo levantado en 1836 registra pocos impresores, aunque ya para entonces se editaban diversos materiales, se había conocido la experiencia del establecimiento litográfico de Carlos Risso, y abría sus puertas el de Gielis. El cuadro siguiente muestra la situación en dicho relevamiento:

Nombre	Profesión	Nacionalidad	Edad	Calle
Antonio Díaz	impresor	español	45	San Pedro nº 9
Luciano Lira		argentino	29	San Gabriel nº 28
Tomás Álvarez		español	38	San Miguel nº 5
Juan Collaso		oriental	20	San Telmo nº 15

Fuente: Registro de población de Montevideo, 1836. AGN, libro nº 146.

En Montevideo se publicaban entonces varios diarios. Entre los más importantes y de mayor duración, abarcando prácticamente todo el período

anterior a la Guerra Grande, se contaban *El Universal* (1829-1838) y *El Nacional* (1835-1836 y 1838 hasta más allá de 1843), que tenían además sendas imprentas en las cuales se hacían trabajos por encargo. Otro importante establecimiento era la Imprenta de la Caridad, donde se editaron buena parte de los folletos y libros de la época. Entre ellos destacan la Biblioteca Dramática (1837), con las obras *Marcela*, de Bretón de los Herreros, y *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez. Tempranamente también se incorporó la imagen litográfica: para *El trovador*, Juan Manuel Besnes e Irigoyen realizó una litografía inspirada en el grabado del mismo asunto publicado en la revista madrileña *El Artista*, de 1835-36. Algunos estudiosos consideraron que este fue el primer libro ilustrado impreso en el país⁽⁹⁾. La Imprenta de la Caridad también editó *El Grito Argentino*, periódico antirrosista que acompañaba cada número con una litografía impactante sobre las medidas gubernamentales y la situación en la vecina orilla.

Sobre estos ensayos con la litografía, Juan Manuel Besnes e Irigoyen dejó una prueba de *El trovador* en su álbum *Prontuario de paisajes*, conservado en la Biblioteca Nacional de Montevideo. Se trata de una litografía de 18 por 11 centímetros, y lleva arriba la inscripción “Primer ensayo, 12 de diciembre 1837”. En este mismo álbum hay pegadas otras litografías y grabados con retratos de personajes de la historia que llamaron la atención de Besnes, quizás para seleccionar motivos decorativos y utilizarlos en sus propias creaciones.

En 1837 la Imprenta de la Caridad publicó la *Memoria elevada por la Comisión Topográfica...*, que incluyó el plano de Carlo Zucchi litografiado por Gielis con la proyectada remodelación de la plaza Independencia y sus alrededores.

En 1842 la imprenta de *El Nacional* editó un libro con las poesías de Adolfo Berro, fallecido el año anterior, acompañadas por un retrato litografiado del poeta, y se anunciaban en la contratapa el conjunto de obras editadas en el país que se hallaban en venta en la Librería de Hernández.

Hacia 1843 se registra un aumento en el número de impresores y litógrafos establecidos, según se desprende del censo correspondiente:

(9). Sin embargo, hay una pequeña publicación anterior, de 1835, de la cual no he podido hallar ningún ejemplar, también editada por la Imprenta de la Caridad y titulada *El sol de julio*, donde se consignaban los acontecimientos de la historia patria desde 1825. Su portada estaba adornada con una lámina donde se veía el templo de la Libertad, con la Constitución a sus pies, alumbrados por el sol. Esta descripción fue publicada por *El Universal*, Montevideo, 29-7-1835. En el Museo Histórico Nacional, en la colección Pablo Blanco Acevedo, figura una fotografía de la tapa de ese ejemplar, que se incluye aquí.

Reproducción fotográfica de la portada del libro "El sol de julio" (1835). Colección Pablo Blanco Acevedo, Museo Histórico Nacional, Montevideo



Litógrafos e impresores establecidos en Montevideo de acuerdo al censo de 1843

Nombre	Profesión	Nacionalidad	Edad	Calle
José Reynaud	impresor	oriental	38	San Miguel n° 35
Juan B. Lebas	litográfico	francés	30	25 de Mayo n° 219
José Codicido	impresor	español	16	Camacúa n° 61
Francisco Arroyo	impresor	español	34	Sarandí n° 21
Saturnino Páramo	impresor	oriental	48	Maciel n° 115
José M. Canales	impresor	argentino	52	Washington n° 87
Isidoro de María	impresor	oriental	27	Uruguay n° 117
Julis (¿Gielis?)	litográfico	francés	34	25 de Mayo
Federico Long	litográfico	francés	36	25 de Mayo
Pedro Debent	impresor	italiano	30	

Fuentes: Padrones de Montevideo (1843), AGN, libro n° 263 y Padrón de habitantes de Montevideo (1843), AGN, libro n° 256.

Sin embargo estos datos no parecen totalmente exactos, ya que quedan fuera reconocidos artistas que incursionaban entonces en la litografía, como Besnes e Irigoyen, y uno de los principales establecimientos de plaza, la Litografía de [Ramón] Irigoyen. Para entonces el número de diarios se mantenía. La imprenta de *El Nacional* continuaba en actividad, editando en 1844 el folleto *Apertura de la Casa de Moneda Nacional*. Poco antes, en 1841, la Imprenta Constitucional de P. P. Olave publicó el *Certamen poético. Montevideo, 25 de mayo de 1841*.

La proliferación de publicaciones en la ciudad se debió, en parte, a la existencia de una comunidad intelectual compuesta por orientales y argentinos emigrados interesada en la difusión de las nuevas ideas europeizantes y la afirmación del régimen liberal. En buena medida, las denominadas generación argentina de 1837 y oriental de 1838 o “del Iniciador”, opositoras a Rosas, debieron dedicarse a la denuncia a través de impresos e imágenes una vez fracasada la esperanza de derrocarlo militarmente. A su vez, impulsar las manifestaciones culturales, a través de certámenes de poesía y publicaciones como ese mismo *El Iniciador* o los estudios históricos y literarios, identificaba y diferenciaba a este colectivo de la barbarie que atribuían al gobierno del “restaurador” y a lo que consideraban permanentes ataques a la cultura europeizada.

En 1846 la Imprenta Hispano Americana publicó la obra de Hilario Ascasubi *Paulino Lucero, o dos gauchos en Entre Ríos*, de clara denuncia política antirrosista, que propone la inmigración europea como forma de superar el atraso regional. Las láminas de asunto gauchesco resultaban familiares a los lectores locales.

La vertiente política de la litografía uruguaya

VI. Los retratos orientales

Bacle, su esposa y asociados aportaron mucho a la difusión de los retratos de personalidades del momento, dando el impulso inicial a lo que se convertiría en una tradición al publicar, hacia 1830, los retratos de próceres argentinos, a los que ya nos referimos. Gracias a estos retratos, de muy buena calidad, la población urbana pudo conocer “cara a cara” a los héroes y conservar su efigie como recuerdo, algo bastante más difícil en la anterior etapa colonial.

Si en Montevideo podían adquirirse los retratos de personalidades argentinas, una vez establecidos los talleres litográficos comenzaron a hacerse los de destacados orientales. Los que se han conservado bastan para darnos una idea de la producción local. Si en las litografías donde



Retrato al óleo de Bernardina Frago, realizado por Amadeo Gras y litografía basada en el mismo



EL PRESIDENTE DEL ESTADO ORIENTAL GENERAL D^o

Fructuoso Rivera



EL GENERAL D^o

Juan Lavalle



Retratos litográficos de Fructuoso Rivera y Juan Lavalle realizados en la litografía de Gielis

se criticaba al régimen rosista imperó la burla, a veces cierto aire de caricatura y en la mayoría de los casos la defenestración explícita, el retrato exigía, en cambio, como la pintura, una fidelidad estricta al modelo. Estos retratos eran, generalmente, los de personalidades reconocidas, especialmente del campo político y militar, aunque también de los ámbitos cultural y social.

Para la realización de estos retratos se fue haciendo común basarse en un retrato preexistente. En la Biblioteca Nacional de Montevideo se conserva el retrato litografiado de Bernardina Frago. No lleva firma ni fecha, pero son evidentes sus similitudes con el retrato que pintó Amadeo Gras hacia 1833-34. A partir de este óleo se hizo también un pañuelo con el retrato litografiado, conservado en el Museo Histórico Nacional. José María Fernández Saldaña consideró que este retrato formaba un par con el de Rivera y debían datarse hacia 1838, cuando éste resultó vencedor en la batalla de Palmar, nombre que figura en el pañuelo con el retrato del general, pero anterior a su segunda elección como presidente, ya que todavía lleva el título de “jefe del Ejército Constitucional”. Este historiador escribió un detallado volumen sobre la iconografía de Fructuoso Rivera, rastreando las distintas imágenes realizadas por pintores, litógrafos, calígrafos, etcétera, citando las litografías de Risso (1830), Fermepin (1838), Besnes e Irigoyen (hacia 1838), Gielis y Somellera (1842) y Bettinotti (1843).

Algunos retratos aparecían inmediatamente después de acontecimientos que exaltaban los ánimos. En 1842 se publicó en Montevideo el “Poema de Caaguazú”, en conmemoración de la batalla homónima, ocurrida el 28 de noviembre de 1841, en la cual se enfrentó el ejército unitario del general José María Paz al de Juan Manuel de Rosas. Montevideo, centro opositor al gobierno de Buenos Aires, no dejó escapar la oportunidad, publicando el citado canto acompañado por los retratos litografiados de Paz, Rivera y Lavalle. Se trata de pequeños retratos salidos de las prensas de Gielis, todos de composición similar: el busto rodeado por una guirnalda de hojas entre las que se leen los nombres de las principales batallas en las que participó cada uno. Las diferencias son pocas, Rivera aparece vestido con su uniforme característico, mientras Lavalle viste como civil, de levita. En la Biblioteca Nacional de Montevideo se conservan los de Lavalle y Rivera, que aparecen en esta publicación. Es probable que las láminas también se vendieran sueltas, ya que en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires se conserva un pliego con dos de estos retratos. No he podido hallar ejemplares de este pequeño volumen, pero puede inferirse que éstos son los retratos que lo ilustraban, ya que en una noticia dada por *El Nacional* se consigna que se acompañaban “con aureolas donde están inscriptas sus más célebres batallas”, tal cual puede verse en los que reproducimos.



Retrato litográfico del presidente Manuel Oribe, dibujado por Gallino y litografiado por Gielis

En 1836 se imprimió el retrato litografiado de Manuel Oribe, dibujado por el pintor italiano Cayetano Gallino, radicado en Montevideo, y litografiado por Gielis, con el título en imprenta “Brigadier general don Manuel Oribe”, y en cursiva “Presidente de la República Oriental del Uruguay”. Este retrato tiene un carácter hiperbólico, casi expresionista. Los ojos de Oribe destacan excesivamente, siendo además enormes las charreteras y decoraciones del uniforme, que hacen aparecer a nuestro segundo presidente como un ídolo imponente; es llamativo que varios retratos de Oribe de este período compartan dichas características. El óleo de Amadeo Gras reitera las grandes charreteras y la mirada penetrante, quizás ambos reproducen rasgos distintivos del retratado, o bien la litografía tuvo como base la pintura.

En el caso de los presidentes, comenzó a establecerse la costumbre de imprimir los retratos al asumir el mando cada uno de ellos, como homenaje a la continuidad del régimen constitucional, conservando para la historia la fisonomía de los gobernantes en el marco de la nueva tradición republicana. Estos retratos pueden ser clasificados dentro de las iniciales “galerías patrióticas”. Después de la irrupción de la fotografía, daguerrotipos y cartas

de visita proporcionaron los modelos utilizados por los litógrafos, como puede constatarse en el retrato de Gabriel Pereira, litografiado por Mege, y en el de Atanasio Aguirre, por Somnavilla.

VII. Las litografías macabras de Gielis

Sin embargo, en la conflictiva situación regional la litografía entró a jugar un papel de denuncia y denigración, decretándose desde mediados de los años 1830 algunas medidas de censura en cuanto a la exhibición de imágenes de contenido político; en 1839 se prohibió al Cosmorama Español exhibir las vistas del asesinato de Facundo Quiroga y la ejecución de los criminales en la plaza de Buenos Aires, medidas tendientes inicialmente a enfriar los ánimos y no empeorar las tensas relaciones diplomáticas con Buenos Aires; pero la situación cambiaría rápidamente. En 1841 Gielis dio a luz una litografía, resultado de la notoria influencia que el grupo de unitarios emigrados tenía en la vida política y cultural montevideana, una alegoría de los efectos de la tiranía rosista. El diario montevideano *El Nacional*, uno de los pilares de la oposición a Rosas la describió así:

Representa un cementerio vecino a la ciudad de Buenos Aires, cubierto de sepulcros en que se leen los nombres de muchos ilustres varones que han caído bajo el cuchillo del asesino Rosas. En medio del cementerio se alza una pirámide fúnebre y a su lado una cruz sobre la que se apoya una lanza en que está envuelto el pabellón argentino. La idea artística es sumamente bella, y es sumamente recomendable el celo del argentino que ha dirigido esta publicación: copiándola de una que consagraron los patriotas italianos a sus hermanos muertos por la libertad.⁽¹⁰⁾

Y aseguró que “La ejecución litográfica es superior a cuanto podía esperarse de nuestras prensas; y personas inteligentes aseguran que la litografía del señor Gielis no ha dado a luz obra más bien desempeñada”. La lámina llevó por título “Mausoleo pintoresco. De los mártires de la libertad argentina”.

Este empleo de la litografía como herramienta propagandística y arma política se inició durante el período de enfrentamiento con Rosas y Oribe por parte de los montevidianos. El ataque en imágenes fue constante y conoció ejemplos que, de acuerdo a los criterios morales de la época, alcanzaron una crudeza desconocida hasta entonces, pero en consonancia con los calificativos que cada bando ponía a sus enemigos: “salvajes unitarios”, “monstruo Rosas”, “el corta-cabezas Oribe”, “Rosas, el vándalo porteño”, “el inmundo pardejón Rivera”, y así podríamos seguir. La litografía de Gielis parece haber llevado la delantera en estas provocaciones a través de la

(10) *El Nacional*, Montevideo, 25-9-1841.

imagen. En 1842 volvió al ataque, publicando un retrato de Oribe “de una verdad horriblemente magnífica”. El ex mandatario aparecía rodeado de un marco de calaveras y huesos humanos. Sobre las sienes, una aureola formada por cabezas humanas, algunas vertiendo lágrimas, otras sangre. Estas cabezas miraban al cielo o tenían los ojos cerrados. Debajo, la inscripción: “Al corta-cabezas Oribe en su triunfo en Tucumán”. Finalmente, el diario estimulaba a los lectores calificando a la obra:

Este trabajo litográfico de profunda concepción y ejecutado con exquisito gusto artístico es un monumento digno del odio de los pueblos hacia el infame Oribe. Él epiloga su vida de asesinatos, y todo patriota debe hacerse de ejemplares, no solo para premiar el patriotismo y genio del artista sino para hacerlos circular; porque esa lámina contiene en sí el proceso completo del corta-cabezas.⁽¹¹⁾

Sin embargo esta litografía, lo mismo que otras del mismo carácter, parecen haber desaparecido. No he podido hallarlas durante el proceso de relevamiento de material. ¿Se las habrá hecho desaparecer una vez apaciguadas las pasiones políticas, una vez consagrados todos los actores como “grandes hombres” de sus respectivos países? Tan solo Rosas, que fue derrotado, mantuvo su mala fama durante más tiempo.

Afortunadamente, el periódico montevideano *Muera Rosas* publicó en el número 10 un retrato del gobernador de Buenos Aires rodeado de una infinidad de calaveras y huesos, mientras una mano sostiene sobre su cabeza varias serpientes. Las charreteras del uniforme están formadas con puñales, y la banda que cruza su pecho ostenta una calavera con dos tibias cruzadas. Esta litografía, junto con la anterior, alude a conceptos similares y, sin duda, forman parte de un mismo programa de representación.

VIII. Las publicaciones montevidéanas antirrosistas

A partir de 1839, incrementándose a la par que recrudecía el conflicto regional, se comenzó a editar en Montevideo una serie de publicaciones que trataban de estimular la adhesión al bando montevideano que derivó en el Gobierno de la Defensa, y a bombardear con críticas al gobierno porteño. Durante ese año se publicó *El Grito Argentino*, y en el período 1842-43 *Muera Rosas*. Se trata de dos publicaciones periódicas que incorporaron la imagen como denuncia y lo hicieron de forma reiterada. El primero, publicado por la Imprenta de la Caridad, llevaba en cada número:

una lámina o cuadro, ya del género serio o ya del dramático, que represente alguno o algunos hechos del tirano; y aunque, por lo mismo, este periódico nos es de mucho

(11) *El Nacional*, Montevideo, 22-2-1842.

*retrato macabro de
Juan Manuel de
Rosas, publicado
por el periódico
montevideoano
"Muera Rosas"*

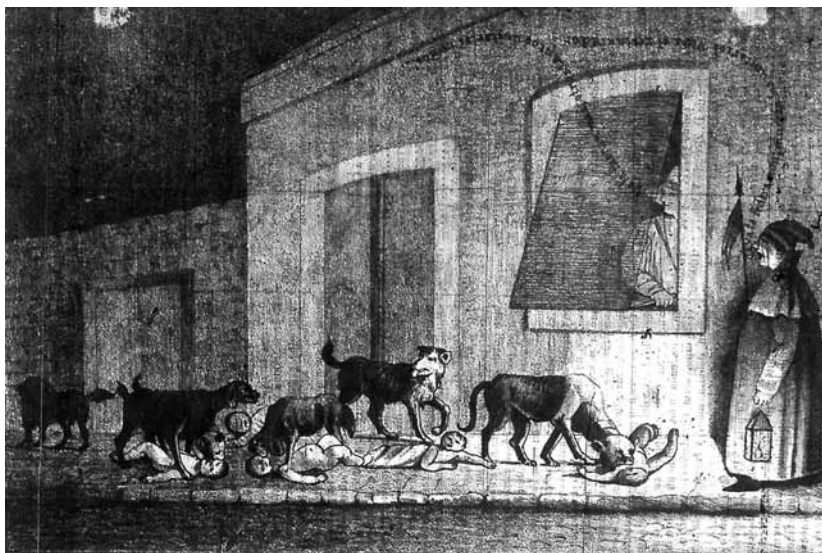


costo, como nuestro deseo no es ganar sino que circule, se dará por la mitad de su valor.⁽¹²⁾

Esta precisión indica el papel propagandístico que los editores veían en la publicación y la utilidad de las láminas, que aumentaban el costo, como forma de denuncia clara y efectiva. Las imágenes se centran en la crítica a la situación imperante en Buenos Aires y a las medidas tomadas por el gobierno porteño. *El Grito Argentino* buscó la colaboración de todos los opositores al régimen, hábil estrategia de compromiso. En el primer número se da un indicio de quiénes podían ser los dibujantes, ya que se solicitaba a los argentinos “existan donde existan, tengan parte en esta obra”, enviando noticias, dibujos para las láminas o ideas para las mismas, que serían dibujadas por los editores.

Las litografías ilustran temas recurrentes, tomando como eje a Juan Manuel de Rosas y sus primos Anchorena, según los emigrados sus cómplices en la destrucción de todo lo conquistado por la Revolución de Mayo.

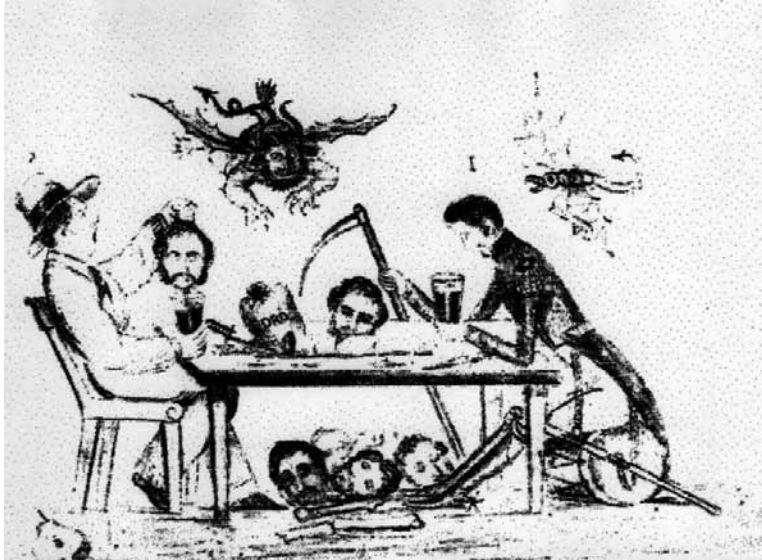
(12) *El Grito Argentino*, Montevideo, 24-2-1839.



Litografía publicada en el número 6 de “El Grito Argentino” (1839), donde se denuncia el cierre del Asilo de niños por parte de Rosas.

Estas láminas han sido analizadas en repetidas ocasiones, por tanto remitimos a dos trabajos recientes sobre las mismas, citados en la bibliografía, comentando en esta oportunidad solo una de ellas, que podía predisponer fácilmente a los lectores contra la figura de Rosas. Publicada en el número 6 (14-3-1839), hace referencia a la medida del gobierno de cerrar el Asilo de Huérfanos, lo que dejaba desamparados a los niños abandonados o sin familia. La litografía se titula “Medianoche en la Calle del Restaurador”. El sereno está haciendo su ronda nocturna, alumbrado por su farol y portando una lanza. Sobre la vereda, una jauría –los perros abundaban entonces tanto en Buenos Aires como en Montevideo, exterminándolos periódicamente las autoridades– está devorando a cinco pequeños, mientras Rosas observa desde su ventana. En el texto, bajo la escena, se lee: “¡Qué horror, el sereno grita que viva el restaurador y los perros están devorando a los huérfanos que ese malvado restaurador ha tirado a la calle!, y de ese tono son todas las litografías publicadas.

La interpretación de estas imágenes es relativamente sencilla para los versados en el período de Rosas; ellas reproducen los relatos que se han conservado sobre la vida en la quinta de Palermo. En ellas aparecen personajes que la oposición consideraba tétricos o patéticos y que formaban la corte bufonesca de Rosas: los mulatos Eusebio (llamado “el Gran Mariscal”), Viguá (“el Reverendo Padre”), “el loco Bautista” y “el Negro Marcelino”. Los relatos de las excentricidades de esta corte –quizás a medio camino entre la



litografía macabra publicada por el periódico montevideano “Muera Rosas”, teniendo por protagonistas a Juan Manuel de Rosas y a Manuel Oribe.

veracidad y los rumores escandalosos propagados por los enemigos de Rosas– aparecen reflejados en estas litografías. Por ejemplo, es muy frecuente la presencia de fuelles, una herramienta que, según se cuenta, era empleada por Rosas para torturar a sus opositores y para hinchar el vientre del loco Bautista y luego montarlo con espuelas, como si fuera un caballo.⁽¹³⁾

Junto a estas láminas de motivos aberrantes, otras satirizan sobre las medidas y alianzas estrictamente políticas. La establecida entre los orientales antirrosistas, los unitarios emigrados a Montevideo y el general Paz para enfrentar a Rosas se tradujo en una lámina publicada en el número 6 de *Muera Rosas*, en la que el ejército aliado llega volando a Buenos Aires, enarbolando las banderas argentina y uruguaya, mientras Rosas y sus colaboradores, los representantes porteños, con cabezas de animales, complotan preocupados y un moreno trata, nuevamente, de ahuyentarlos con el fuelle.

La alianza entre Rosas y Oribe se tradujo en otra litografía macabra (número 13 de *Muera Rosas*), en la que estos personajes están sentados frente a frente en una mesa bebiendo sangre humana que recogen en sus vasos mientras chorrea de las cabezas cortadas, que luego se amontonan sobre y debajo de la mesa, entre bolsas con oro, aludiendo al crimen y la

(13) En el libro de José Ingenieros *La locura en la Argentina* y en el de José Ramos Mejía *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* se abordan estos aspectos en el marco de la ciencia médica y la concepción sobre las patologías imperantes en el mundo académico del Novecientos.

codicia. Oribe sostiene la guadaña con la que decapitaba a sus enemigos para llenar los vasos de sangre, refiriendo a su mote de “corta-cabezas”. Algunos demonios, que parecen extraídos de cuadros del Bosco, sobrevuelan la escena.

También el periódico *El Telégrafo de la Línea* publicó, en 1844, otra serie de litografías sobre el inicio del sitio de Montevideo, los enfrentamientos armados y sus consecuencias sobre la población.

Conclusiones

En este artículo se abordaron los orígenes de la litografía nacional y, principalmente, el papel que desempeñó como herramienta de denuncia y crítica política, lo que ocurrió desde la segunda mitad de la década de 1830 en adelante, acentuándose en momentos críticos, como durante la Guerra Grande.

Una vez definido, este campo de acción continuó vigente, manteniendo las vías de edición establecidas en las etapas iniciales: la publicación de láminas sueltas o su inserción en las páginas de la prensa diaria y periódica. En la segunda mitad del siglo, publicaciones como *Los Principistas en Camisa* emplearon las imágenes litográficas, en este caso una por número a página central, para ilustrar situaciones y problemáticas relacionadas con dicho grupo.

Es interesante reflexionar sobre la función asignada a las imágenes en la sociedad nacional, especialmente la montevideana, y distinguir sus diferentes aplicaciones. En el caso de las litografías políticas, su sentido podía ser captado tanto por el público educado como por el analfabeto, todavía cuantioso antes de la reforma educativa. Muchas veces estas láminas se acompañaban de su descripción escrita, por lo cual lectura y observación se complementaban.

La litografía constituye una vertiente fundamental e ineludible para el estudio de la difusión de la imagen en el Uruguay del siglo XIX, tanto en sus dimensiones artísticas como informativas. Antes de la irrupción de la fotografía en el formato económico de “carta de visita”, constituyó la vía principal de popularización de imágenes.

Esta ponencia extracta información recopilada en el marco de un proyecto de investigación, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, titulado “Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la independencia y el sitio (1830-1843)”, desarrollado en los años 2005 y 2006.

Bibliografía

- ARREDONDO, Horacio, "Iconografía uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen". Apartado de la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, Montevideo: imprenta El Siglo Ilustrado, 1929.
- "Bacle. Litógrafo del Estado 1828-1838." (Catálogo de la exposición). Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BERETTA, Ernesto, "Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la independencia y el sitio (1830-1843)". Proyecto de investigación, CSIC-UDELAR. Inédito.
- "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en el Montevideo del siglo XIX." En Segundas Jornadas sobre Fotografía, tema "La fotografía y sus usos sociales". Montevideo: CMDF, 2007.
- BRIGGS, Asa y BURKE, Meter, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus-Santillana, 2002.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, Benjamín, *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1900.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*. Montevideo: Editorial Amerindia-Biblioteca Anticuaria Americana, 1945.
- *Iconografía del general Rivera*. Montevideo: Imprenta Militar, 1928.
- GOLDMAN, Noemí (directora del tomo), *Revolución, república, confederación (1806-1852)*. Colección Nueva Historia Argentina, tomo III. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- GRÜNVALDT RAMASSO, Jorge, *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo 1830-1852*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1970.
- PRADERE, Juan A, *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*. Buenos Aires: J. Medesky e Hijo, 1914.
- SALA de TOURON, Lucía y ALONSO ELOY, Rosa, *El Uruguay comercial, pastoril y caudillesco*, tomos I y II. Montevideo: Banda Oriental, 1986 y 1991.
- SPERONI VENER, Julio, "Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del *Paulino Lucero*". *Revista Histórica*, tomo XXX, nº 88-90. Montevideo: Monteverde y Cia, 1960.
- VICARY, Richard, *Manual de litografía*. Madrid: Herman Blume, 1986.

Fuentes

- Catálogo de los libros existentes en la librería de Jaime Hernández*. Imprenta de la Caridad, Montevideo: 1838.
- Álbum perteneciente a Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Biblioteca Nacional, sección Materiales Especiales, Montevideo.
- El Nacional*. Montevideo, 1835-36 y 1838-43.
- El Universal*. Montevideo, 1829-1838.
- El Grito Argentino*. Montevideo, 1839.
- Muera Rosas*. Montevideo, 1842-43.
- El Telégrafo de la Línea*. Montevideo, 1844.

La propagación explosiva de la prensa anarquista

Leandro Delgado

Universidad Católica del Uruguay

Introducción

El anarquismo rioplatense de principios de el siglo xx ha sido analizado frecuentemente como parte de la historia política y sindical de la región. Sin embargo, hay escasos análisis (Suriano; Díaz) de la cultura anarquista en este período. El anarquismo tuvo un impacto considerable en la cultura de su tiempo –incluso fuera de los círculos de obreros e inmigrantes que iniciaron, discutieron y propagaron las ideas libertarias–, enriqueció y complejizó significativamente el activo panorama cultural del cambio de siglo ya enfrentándose, ya intercambiando elementos con otras corrientes de pensamiento que surgieron con particular intensidad durante la modernidad, y participó en la formación de un nuevo tipo de intelectual alternativo a la figura del hombre de letras característico de la segunda mitad del siglo xix (Rama; Delgado).

La prensa anarquista y las dinámicas de su funcionamiento son centrales en el análisis de la transformación cultural promovida por el anarquismo. Los anarquistas inauguraron, se apropiaron y resignificaron una serie de circuitos culturales en los cuales la prensa funcionó como articuladora de nuevos ámbitos de propagación de ideas y de acción tales como los centros, los círculos, sindicatos y bibliotecas anarquistas. La prensa anarquista se puede analizar como un ámbito de mediación de demandas políticas, culturales, literarias y educativas que trascendieron los límites de los ámbitos donde surgieron estas prácticas. En este artículo analizo estas transformaciones como el resultado de la acción y la doctrina anarquistas aplicados al mundo cultural del cambio de siglo.

Contra la división del trabajo

Es central en el pensamiento anarquista la crítica a la división del trabajo, en el sentido de que la pérdida de la conciencia del proceso integral de producción redundó finalmente en la alienación del obrero. Los anarquistas criticaron tanto la división del trabajo como, en términos más amplios, cualquier división entre trabajo manual e intelectual, modalidad impuesta masivamente por los avances de la modernización industrial (Kropotkin, 1890).

La prensa anarquista fue, junto a otros, el ámbito donde coincidieron obreros e intelectuales en una visualización poderosa de la integración buscada entre obreros manuales e intelectuales, más particularmente en la formación integral del individuo que promovía la enseñanza del trabajo a un tiempo manual e intelectual. Con este objetivo, la instrucción promovida por los anarquistas propagandistas a través de la enseñanza de la escritura y de la práctica escritural incluyó las colaboraciones en la prensa de los trabajadores manuales. Para comprender mejor este encuentro y esta práctica es necesario trazar algunas características generales de la prensa anarquista.

Como explica Suriano, los anarquistas lograron crear una prensa alternativa dirigida a los trabajadores con el objetivo de formar un campo de lectura popular que iba creciendo según crecía la llegada de inmigrantes europeos. El desarrollo de esta prensa fue, también, debida a la alfabetización acelerada de la población en el período, al bajo costo de la impresión y de la venta de las nuevas publicaciones; y a la libertad de prensa que, sin embargo, fue limitándose de manera significativa, principalmente en Argentina y a partir de 1902, e incrementándose ferozmente hacia 1910 en el contexto de los inminentes festejos del centenario de la independencia (Suriano, 179-85).

Para el caso uruguayo, Carlos Zubillaga y Jorge Balbis también hablan de una prensa “alternativa” y analizan las generalidades de la prensa obrera logrando establecer algunas conclusiones y clasificaciones en el contexto de la historia del movimiento sindical uruguayo. Las nuevas formas de producción y circulación cultural, explican los autores, no solo estaban dirigidas a un público nuevo, los trabajadores, sino que eran producidas por nuevos agentes y difundidas por nuevos canales que surgían en torno a la consolidación del movimiento obrero, en particular alrededor del concepto de “acción directa”, es decir, aquella acción que nacía de los propios trabajadores para lograr sus reivindicaciones sin confiar en ningún elemento no perteneciente a su clase (Colson, 19-20). Así lo señalaba *La Voz del Trabajador* de Montevideo en 1889: “[...] este semanario [...] se consagrará [...] a iniciar [a la clase obrera] al estudio y desarrollo de los descubrimientos de las leyes de la ciencia sociológica, que pueden llevarla a su completa emancipación moral y material” (en Zubillaga y Balbis, 23).

En el caso uruguayo, los autores reconocen que el anarquismo incidió de manera marcada también en los índices de alfabetización de las masas inmigrantes a través de la acción en los circuitos trazados entre círculos, conferencias y prensa obrera, tal como explican:

El incremento del alfabetismo entre los asalariados no fue [...] el fruto exclusivo de la ampliación de la cobertura escolar formal, sino que se debió en una cuota no

despreciable a la autogestión educativa que las organizaciones sindicales o los grupos ideológicos a ellas vinculados fueron capaces de instrumentar [46].

Así, se puede explicar la propagación explosiva y fugaz de la prensa anarquista por dos posibles causas. La primera, como una forma más de alcanzar la alfabetización de una masa de inmigrantes que aspiraba a adquirir conciencia de clase y que necesitaba de la ilustración para ejercer la lucha sindical con mayores elementos. Por otra parte, su difusión se debió también a la visualización –en el propio proceso de escritura, impresión y difusión– de una fragmentación del público lector en múltiples circuitos anarquistas de producción y consumo de prensa.

A continuación analizo la prensa como forma de instrucción obrera y como visualización de este proceso de fragmentación de públicos.

Como instrucción

La anarquista ítalo-uruguaya Luce Fabbri realizó tareas de instrucción a los obreros. Sin entrar en los detalles de su tarea pedagógica con obreros inmigrantes italianos, que no implica directamente una instrucción destinada a la escritura en la prensa, es relevante su testimonio con respecto a la tarea pedagógica y orientadora de su padre, Luigi Fabbri, en su exilio montevideano. La actividad al frente de dos periódicos en italiano requería del propagandista la corrección exhaustiva de artículos escritos por obreros con escasa instrucción.

Dos fueron las publicaciones que mi padre dirigió en el exilio, una en París y otra en Montevideo, pero ambas dedicadas principalmente a un público de emigrados italianos. Recibía colaboraciones de distinta procedencia y de distinto nivel, tanto de intelectuales como de obreros. Algunas de estas últimas, procedentes de obreros ya fogueados en la lucha y en el modesto periodismo proletario, no se distinguían de las de los colaboradores más cultos. Pero otras, de compañeros que apenas tenían en su haber tres o cuatro años de escuela primaria y habían leído desordenadamente, al azar de lo que encontraban, eran sin ninguna duda impublicables [Fabbri, s/f: 2].

En el fragmento, el propagandista anarquista encara su tarea como un editor que busca una calidad mínima de escritura y se propone alcanzarla al lograr que la escritura del obrero sea tan correcta como la de escritores “cultos”. Este dato es relevante para cuestionar, en el anarquismo, la existencia de una cultura alternativa, ya que procuraba obtener el mismo estatus legitimador que gozaba la cultura tradicional o hegemónica (Delgado, 2005: 106). En este sentido, la necesidad de una lectura ordenada y sistemática parece central en la vía para alcanzar la emancipación. Continúa Fabbri:

Mi padre las corregía, frase por frase, o bien las volvía a escribir, conservando en lo posible las mismas palabras, tratando de ser fiel al concepto y, luego, proponía la nueva redacción al autor, explicándole las razones de cada cambio: un trabajo engorroso y cansador, pero que tenía su recompensa cuando de la misma persona empezaban a llegar artículos cada vez más ordenados y correctos [2].

La corrección de artículos era un acercamiento concreto a las clases populares, un contacto personal e individual por parte del intelectual. Este carácter individual del encuentro era la causa de “lo engorroso” de la actividad, porque la corrección se debía hacer de manera diferente para cada trabajo. El intelectual se enfrentaba a una escritura pobre tanto sintáctica como gramaticalmente, y en su tarea de reescribirlo debía priorizar el carácter individual del texto (“tratando de ser fiel al concepto”).

La individualidad del texto, acaso su originalidad conceptual, debía ser preservada a toda costa pues allí residía su único interés. No era el estilo lo relevante sino la existencia de un concepto que el obrero manifestaba a tientas y que el hombre de letras debía saber interpretar, preservar y vehicular. Esta preservación de un sentido original se aseguraba luego en la consulta del intelectual con el escritor y en la explicación de las modificaciones introducidas, que era el momento de la tarea orientadora propiamente dicha. Aquí es importante distinguir por qué se trataba de una tarea orientadora educativa y no de una instrucción al estilo tradicional.

Por un lado, el carácter individual de los encuentros se distinguía de una enseñanza tradicional donde los conocimientos se transmiten a un grupo de individuos generalizando y desestimando las capacidades y las inquietudes individuales de acuerdo con criterios estandarizados de rendimiento y evaluación. Por otra parte, la consulta del intelectual con el escritor obrero estaba dirigida no solo a proporcionar la instrucción de un sistema de escritura (en este caso reglas gramaticales) sino también a discutir las razones que llevaron al escritor a escribir como lo hizo.

Esta negociación estaba orientada a preservar el sentido original del texto y eventualmente a enriquecerlo. Pero lo importante es que la corrección implicaba la presencia del escritor, estableciendo una vinculación estrecha entre el individuo y su producción. Esta consideración provenía del rechazo a la división del trabajo ya mencionada, lo que exigía una conciencia alerta del productor sobre todos los pasos de producción.

En este aspecto también es necesario señalar la diferencia de la tarea orientadora con respecto al periodismo tradicional. La tarea del editor convencional consiste en corregir, modificar o cortar los textos de acuerdo con reglas estipuladas por el medio del que se trate y aprobadas de antemano por el periodista, de forma tal que la negociación o el consenso sobre el significado se vuelven prácticamente irrelevantes. En definitiva, las tareas

separadas del editor y del escritor son producto de la especialización del trabajo y atentan, para el anarquismo, contra una producción integral.

Errática, fugaz y fragmentada

El enorme volumen de publicaciones surgidas en el período y la dificultad que enfrentan los estudios de Suriano y de Zubillaga y Balbis provienen tanto de la diversidad de las orientaciones dentro del anarquismo como de la existencia efímera de las publicaciones. Este carácter efímero se debió mayormente a la falta de sostén económico y a la clausura del periódico por parte de los gobiernos, sobre todo en Argentina. En el siguiente ejemplo se aprecia el fracaso de la empresa periodística ante la escasa recepción y venta de la publicación, tal como expresa el artículo “Dos palabras”, del quincenal montevideano *El Obrero*:

Actualmente nos encontramos ahogados por el déficit que pesa sobre nosotros, y por esta razón hacemos un llamado a todos los trabajadores de buena voluntad. Si nuestra voz no fuera escuchada, dos caminos nos quedarían; o suspender la publicación o sustituir el epígrafe de “Se publica cada 15 días” por el rutinario “Saldrá cuando puede”, cosa que no tendría la importancia de una publicación que salga un día determinado [“La Redacción”, *El Obrero*, 1-8-1904].

Se aprecia la necesidad de equiparar la calidad y la frecuencia de la prensa anarquista a las de la prensa tradicional, que se toma como referencia. Se trataba de un campo de publicaciones en el que la mayoría de ellas aparecían fugazmente para luego desaparecer, otras veces desaparecían para volver a aparecer bajo otro nombre, a veces transformadas en folletos. Otras surgían alrededor de un debate específico en el ámbito sindical o con el único objetivo de manifestar una tendencia contraria a otra publicación de aparición reciente (Suriano, 202).

En su totalidad, la prensa anarquista constituye una masa de producción tan voluminosa y combativa como fugaz y difícil de rastrear. Es difícil, no obstante, afirmar que la intención de gran parte de las publicaciones fuera perdurar más allá de unas circunstancias específicas. Muchas surgían con el propósito de promover reivindicaciones puntuales y de permanecer solo el tiempo necesario. En este sentido, se puede percibir esta fugacidad e intensidad del fenómeno como una manifestación o visualización de la fragmentación del mundo editorial.

La permanente fragmentación de la prensa anarquista fue básicamente el resultado de la acción de los sectores más doctrinarios del anarquismo, que dominaron la mayoría de las publicaciones (Suriano, 189-191). Este predominio explica que tal cantidad y volumen fuera el resultado de la “ac-

ción directa”. La profusión de publicaciones con orientaciones diversas y contradictorias era, también, un objetivo del pensamiento anárquico: “Si hay quien no gusta de los [periódicos] existentes, que creen otros al lado; nada mejor; cuantos más existan mejor se probará que la idea anárquica se extiende” (*El Rebelde*, en Suriano, 202).

La fragmentación del mundo editorial anarquista hacía visible la fragmentación del mundo social que proponía el anarquismo en vistas al trastocamiento del orden social. Esta noción de la anarquía como una fuerza al mismo tiempo productiva y fragmentadora provenía, básicamente, de la influencia considerable que ejercía la máxima de Bakunin sobre la destrucción como energía creadora: “Confiemos entonces en el eterno espíritu que destruye y aniquila solamente porque es la insondable y eterna fuente de vida. La pasión por la destrucción es también una pasión creadora” (en Weir, 28).

La fragmentación del orden social también estaba promovida por una concepción del anarquismo que consideraba al individuo, a la sociedad y a cualquier manifestación humana como una aglomeración activa de individuos en permanente movimiento, cualquiera fuera la escala analizada. En otras palabras, el anarquismo consideraba al individuo como la manifestación de un grupo de componentes y al grupo como una manifestación de las acciones individuales. Esta concepción destacaba la importancia de cada una de las partes en cualquier comportamiento colectivo.

Quando un fisico habla actualmente de un cuerpo eléctrico, o caliente, ya no ve una masa inanimada a la cual debe ser agregada una fuerza desconocida. Pugna por reconocer en este cuerpo y en el espacio circundante el curso, las vibraciones de átomos infinitamente pequeños que golpean en todas direcciones, vibran, se mueven, viven y, por sus propias vibraciones, por sus golpes y su vida, producen el fenómeno del calor, de la luz, el magnetismo y la electricidad.

Cada individuo es un cosmos de órganos, cada órgano es un cosmos de células, cada célula es un cosmos de cosmos infinitos más pequeños; y en este complejo mundo el bienestar es disfrutado por cada una de las más pequeñas partículas de la materia organizada. Así, una revolución completa es producida en la filosofía de la vida [Kropotkin, 1898: s/p, traducción de L. Delgado].

Por un lado, desde el punto de vista del anarquismo individualista, se puede ver el surgimiento de la prensa como una enorme aglomeración de individuos o grupos en permanente enfrentamiento. A través de la prédica, el conjunto de estos enfrentamientos promovería una anarquía cada vez mayor tendiente a la destrucción del orden establecido. Por otro, desde el punto de vista organizacional, predominante en el movimiento obrero, se puede considerar a toda la producción de la prensa obrera como la creación de asociaciones de individuos que en colaboración luchan por su existencia en un ambiente de adversidad, asociados de manera espontánea de acuer-

do con lo que el anarquismo definió como “afinidades electivas”, concepto central de la doctrina.

Estas afinidades electivas se pueden dar tanto en las relaciones sentimentales, en la tarea militante como en cualquier otra actividad del individuo en contacto con otros. Por esta razón, y por implicar formas diversas de la sensibilidad, estas relaciones no tienen por qué ser duraderas sino que pueden tener, también, un carácter temporario en la medida en que existen nuevas afinidades que vienen a sustituir a las que ya no obedecen a determinadas empatías (Colson, 21). Este dinamismo de las relaciones posibilitado por las afinidades electivas permite comprender el carácter transitorio y efímero de las publicaciones anarquistas como un corpus de escritura que se fue generando a partir de afinidades temporarias entre individuos o grupos reunidos en torno a objetivos comunes y muchas veces puntuales, una huelga, un boicot o presentar una posición diferente de la de otra publicación ya existente.

Contra el éxito editorial

La prensa tradicional y el periodista de la época centraron sus preocupaciones en una profesionalización de la escritura que incluía procedimientos y agendas orientados hacia la participación en el mercado editorial, procedimientos que a buena parte de la producción anarquista no le interesó transitar. Mientras el hombre de letras del período celebraba la profesionalización del escritor y la autonomía de la escritura respecto del poder político (Ramos), el anarquismo individualista advirtió el peligro de escribir sin más propósito que llenar un espacio y de cumplir con la agenda de una dirección editorial cuyo principal interés era alcanzar el mayor consumo posible de lectura. No solo lo criticó sino que lo puso en práctica de una manera incontestable: no escribiendo.

La crítica se dirigía, como era de esperar, a las mismas filas del anarquismo, en particular a aquellas publicaciones que eventualmente, en su afán de perpetuarse, terminaban cometiendo los mismos vicios y equivocaciones que la prensa burguesa. Así lo anunciaba con claridad el amenazante primer artículo del primer número de *Crónicas Subversivas*, folleto montevideano subtítulo muy oportunamente “Publicación eventual”:

“No escribir sino cuando tengamos algo que decir.” Esta será nuestra norma de conducta.

Se acabaron para nosotros los diarios que hay que llenar forzosamente y los periódicos de actualidad pasada de tiempo.

Es torturador tener que escribir la columna o la página que falta para completar el

número. Conocemos muy bien ese parto doloroso, que se resuelve con renglones a base de vulgaridades y en columnas de temas rutinarios, de asuntos manoseados hasta la saciedad.

Nada, pues, de artículos sobre patriotismo, intelectuales y manuales, amor libre, militarismo, propiedad, estado etc., sin otra causa que llenar espacio y aun cuando no vengan a cuento. Dejemos a la actualidad que imponga esos temas sobre la base sólida del suceso del día, para que así la pluma se deslice suavemente, sin fatiga, argumentando con frescura y emocionando con la verdad del hecho real que motive la crónica.

Y... ya está dicho lo que será esta simple hoja volandera, cuya aparición eventual ha de depender de nuestro estado de ánimo, de que creamos necesario opinar en un momento dado sobre lo que consideremos interesante.

Crónicas Subversivas no es, no será, una publicación didáctica. Su nombre ya lo indica y también dice que será revolucionaria y revolucionaria contra todos, hasta contra los revolucionarios mismos, cuando ello sea menester. Lo advertimos. ¡*Au revoir!* [*Crónicas Subversivas*, Montevideo, 23-3-1912].

El artículo adopta una posición muy distinta a la de *El Obrero*. Mientras el quincenario se lamentaba de su suerte y anunciaba la necesidad de salir y explicitar la imposibilidad de publicarse con una frecuencia regular, *Crónicas Subversivas* afirma esta necesidad, que transforma casi en una declaración de principios, es decir, no solo no salir a la luz por la imposibilidad sino no escribir en la medida en que no haya necesidad de hacerlo, tomando así una distancia muy original con respecto a lo pautado por los medios tradicionales.

La toma de distancia con respecto a un mercado editorial está determinada por el rechazo a la obligación impuesta por ese mercado de cumplir determinados objetivos que no están marcados por la necesidad. La doctrina anarquista se hace visible en la forma de tener en cuenta la acción a partir de una necesidad concreta y no para cumplir requerimientos externos a estas necesidades. En este sentido, la “obligación” es siempre exterior al individuo o grupo, mientras que la “necesidad” es interior a los mismos, de tal modo que necesidad, para el anarquismo, es sinónimo de libertad (Colson, 167), un concepto central y definitorio del pensamiento anarquista.

La prensa anarquista y el intelectual autodidacta

La importancia de la prensa anarquista no debe ser evaluada en función de su éxito o fracaso editorial. En primer lugar, el volumen y la fugacidad deben ser considerados como aspectos del mismo fenómeno. La importancia de la prensa anarquista puede ser analizada en función de sus propios intereses, es decir, de acuerdo con su intención de alterar el orden social, de incidir en los nuevos grupos sociales, de participar junto con

los círculos y los centros en la tarea de alfabetizar a las grandes masas de obreros e inmigrantes.

En este sentido, la tarea de la prensa anarquista fue no solo exitosa sino también poco ingenua. Detrás del lenguaje estereotipado, seudocientífico, repetitivo, simplificador y apocalíptico que domina en la mayoría de las publicaciones, sean de tendencia individualista u organizativa, se distingue siempre un fluido y abundante intercambio de ideas sobre la producción de la cultura en el cambio de siglo, la consideración de las nuevas clases sociales emergentes como un nuevo público lector, la apropiación del lenguaje culto por las clases menos educadas, la “incorrección” gramatical y estilística como forma de resistencia cultural, la particular concepción de alta cultura por parte de las clases populares, la importancia de la instrucción autodidacta y la reflexión acerca de la tarea crítica que debía llevar adelante el intelectual anarquista, entre otros aspectos.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la prensa anarquista fue central en tanto ámbito de mediación de diversas demandas, en la configuración de un nuevo mapa cultural que dio lugar a una nueva figura: el intelectual de formación autodidacta que circulaba por centros obreros y bibliotecas anarquistas. Este nuevo intelectual tuvo en la prensa anarquista la oportunidad de publicar asiduamente, y fue, en la mayoría de los casos, instruido en las bibliotecas de centros obreros. De esta forma, la prensa anarquista se fue transformando en el ámbito de expresión política y cultural de unos intelectuales que no habían recibido una formación sistemática universitaria y que vieron en la educación universitaria y en los doctores que allí se formaban una mera reproducción del *statu quo* (Barrett, 44).

La participación de la prensa anarquista en la formación de este nuevo tipo de intelectual trasciende el ámbito de los circuitos anarquistas. La trascendencia de este intelectual hacia ámbitos más oficiales de la cultura no solo fue un dato evidente, sino que no existió sin conflicto en filas anarquistas, conflicto expresado en polémicas que fueron desarrolladas en la misma prensa anarquista del Río de la Plata (Delgado, 2005). En definitiva, muchos de los autores que luego fueron relevantes en la producción literaria rioplatense habían hecho sus primeras armas en la prensa anarquista y esto fue observado críticamente por los anarquistas más doctrinarios, quienes repetidas veces acusaron a estos intelectuales de oportunistas (Delgado, 2010).

Conclusiones

La prensa anarquista tuvo relevancia en diferentes órdenes de la vida cultural del Río de la Plata. La urgencia característica de la escritura anarquista, la importancia asignada a la publicación por encima del resto de las etapas de la escritura, aceleraron de manera significativa los procesos de producción y consumo en primera instancia y provocaron cambios trascendentes e irreversibles de esos mismos procesos, dentro y fuera de la prensa y las obras anarquistas. Esta aceleración de la producción escrita también permitió abarcar públicos mucho más amplios, no incluidos por la prensa hegemónica ni por los proyectos educativos. En este sentido, la prensa anarquista fue un enorme motor democratizador de la producción de escritura y permitió, al mismo tiempo, ampliar la cobertura alfabetizadora a aquellos sectores que habían quedado marginados de los proyectos educativos de la modernización.

Bibliografía

- BARRETT, Rafael, “Un intelectual”, en *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- CHOMSKY, Noam, “Notes on Anarchism” en Spunk Library, 1970. Disponible en www.spunk.org/library/intro/sp000281.html (consultado en febrero de 2012).
- COLSON, Daniel, *Pequeño léxico filosófico del anarquismo. De Proudhon a Deleuze*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- DELGADO, Leandro, “Anarquía en América: el anarquismo en la literatura del cambio de siglo (1890-1910)”. Tesis de doctorado. New Brunswick: Rutgers University, 2005.
- “La participación del anarquismo en la formación del intelectual autónomo en el Río de la Plata (1900-1930)”, *A Contracorriente*, vol. 8, n° 1, Raleigh: 2010, pp. 163-197.
- DÍAZ, Hernán, *Alberto Ghirardo: anarquía y cultura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- “Intelectuales y obreros en el anarquismo (1900-1916)” (mimeo).
- FABBRI, Luce, *Historia de un hombre libre. Luigi Fabbri*. Montevideo: Nordan, 2002.
- “Caracteres e importancia del autodidactismo obrero”, en *Brecha*. Disponible en <http://www.brecha.com.uy/gorda/fabbri.html> (consultado en julio de 2004).
- GARCÍA MORIYÓN, Félix, *Del socialismo utópico al anarquismo*. Madrid: Cíncel, 1992.
- KROPOTKIN, Peter, “Anarchism: Its Philosophy and Ideal” [1898]. En Anarchy Archives. An Online Research Center on the History and Theory of Anarchism. Disponible en http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/philandideal.html (consultado en febrero de 2012).
- “Brain work and manual work” [1890]. En Anarchy Archives: An Online Research Center on the History and Theory of Anarchism. Disponible en http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/brainmanualwork.html (consultado en febrero de 2012).
- “Mutual Aid: A Factor of Evolution” [1902]. En Anarchy Archives: An Online Research Center on the History and Theory of Anarchism. Disponible en http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/mutaidcontents.html. (consultado en febrero de 2012).
- MONTOYA, Eva Golluscio de (1986), “Circuitos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina del 1900, en *CMHLB Caravelle*, Toulouse, n° 46, pp. 49-64.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RAMOS, Julio, *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press, 2001.
- SURIANO, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires (1890-1910)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2001.
- WEIR, David, *Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997.
- ZUBILLAGA, Carlos (1988), “Luchas populares y cultura alternativa en Uruguay: el Centro Internacional de Estudios Sociales”, en *Siglo XIX*. Monterrey, n. 6, 11-39.
- ZUBILLAGA, Carlos y Jorge Balbis (1986), *Historia del movimiento sindical uruguayo: prensa obrera y obrerista (1878-1905)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ZUM FELDE, Alberto (1967), *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

Prensa referida

- Crónicas Subversivas*, Montevideo, 1912.
- El Obrero*. Montevideo, 1904.

Notas sobre tres revistas anarquistas de principios del siglo XX. Públicos populares, jóvenes periodistas y crítica políticossocial

Ana Lía Rey
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Hacia el fin del siglo XIX y principios del XX la sociedad argentina adquiere la complejidad propia de un proceso de modernización que ha comenzado apenas unas décadas atrás. Una de las manifestaciones de esta profunda transformación es la emergencia de nuevos actores sociales constituidos gracias al fuerte aporte inmigratorio.

Los sectores populares intensifican las prácticas políticas y culturales que les permiten construir su perfil identitario, fundamentalmente con las ideas que aportan socialistas y anarquistas.

De acuerdo a las ideas individualistas de la primera etapa del anarquismo argentino, surgen en el movimiento diferencias ideológicas en cuanto al rumbo teórico o a los principios de acción, que no logran superarse plenamente en la etapa organizativa que se abre con el siglo XX (Oved, 1980). Esa dispersión de criterios, accionar y referentes teóricos enriquecen la conformación de la cultura ácrata y la convierten en un espacio más abierto para la participación de intelectuales integrantes de los sectores medios de la sociedad. Los intelectuales anarquistas conforman, por tanto, un frente heterogéneo (Suriano, 2001) donde conviven consecuentes militantes del ideario y bohemios radicalizados que aprovechan este lugar de fronteras difusas para legitimar sus iniciales trabajos literarios.

La propaganda en sus más diversas formas es una herramienta clave para la difusión de ideas, y la prensa periódica una pieza central a la que más tarde se agregan otras formas gráficas de divulgación como las revistas literarias o de ideas, generalmente de pequeño formato y discontinua circulación.

El objetivo de este trabajo es presentar algunas notas sobre tres revistas publicadas por Alberto Ghirardo entre 1898 y 1916, *El Sol*, *Martín Fierro* e *Ideas y Figuras*, con la intención de analizar algunas de las estrategias político culturales instrumentadas por un sector del anarquismo acompañado por un grupo de intelectuales que ensayan en estas publicaciones literatura (Ansolabehere, 2011), crítica políticossocial y formas de profesionalización.

***El Sol* (1898-1903). De la literatura a la revolución social**

En septiembre de 1898 aparece por primera vez la revista *El Sol*. Esta publicación es un emprendimiento que sin duda tiene como fuente inspiradora a Rubén Darío, ya que durante su primera etapa participa de la estética del modernismo.

El Sol, que inicialmente sale los domingos, tiene muy pocos colaboradores fijos. En sus primeros años, una apreciable cantidad de intelectuales latinoamericanos aportan sus cuentos o poemas a la dirección de la revista. Y, efectivamente, aunque la presencia de Darío no es significativa, el papel de nexo que éste cumplió entre el director y sus amigos de aventuras estéticas le permitió a Ghiraldo contar con la pluma de destacados escritores de la época.⁽¹⁾

Ghiraldo es un joven que participa activamente en la renovación intelectual de principios de siglo y crea en torno a él y su publicación una tertulia literaria que conjuga amistad y necesidad de trascendencia.⁽²⁾

El director tiene como modelo de intelectual al Zola del caso Dreyfus; su voz se levanta contra el “fenicio” gobierno de turno y sus abusos de poder sobre la población. Para intervenir sobre la realidad social Alberto Ghiraldo funda esta revista que le permite, como a muchos jóvenes escritores de la época, buscar una mayor legitimidad intelectual y más tarde acercar la voz de los mitines políticos, que abundan en el Buenos Aires finisecular. *El Sol* intenta sacar la prédica de aquella esfera que solo comparten los que piensan igual, e incorporarla al debate más amplio que permite la prensa (Lottman, 1994; Prissley).

Podemos decir que durante los dos primeros años *El Sol* es una revista literaria sin ostensibles aspiraciones políticas, pero desde su creación queda claro que no tiene como único objetivo acercar al público a las “bellas letras”, ya que el arte y más tarde la política estarán presentes a lo largo de toda la vida de la revista (Malosetti y Plante).

En esta primera etapa la publicación intenta reflejar de manera amena y moderna la actualidad. Publica e importa la literatura de la época y abre un espacio de participación y legitimación para los jóvenes intelectuales que no encuentran en la gran prensa la oportunidad de dar a conocer su producción.

(1) Entre otros, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Salvador Díaz Mirón y a los jóvenes y prometedores poetas Rufino Blanco Fombona, Luis G. Urbina y Enrique Gómez Carrillo.

(2) Integrada por Roberto Payró, Enrique García Velloso, José Ingenieros, Belisario Roldán y, muy esporádicamente, Florencio Sánchez con los seudónimos Jack the Ripper y Luciano Stein.

El Sol interviene en un debate muy interesante sobre la cuestión del idioma nacional,⁽³⁾ debate que se abre en la atmósfera babélica producto de las fuertes corrientes inmigratorias que llegan a Argentina y que preocupan a los intelectuales de la época. Esa discusión se entabla entre la elite dirigente –que intenta construir el espíritu nacional con las raíces y tradiciones españolas, consideradas apropiadas para encorsetar un presente caótico– y quienes defienden la construcción de un idioma nacional fluido y cambiante como la sociedad misma (Rubione).

La defensa de un idioma nacional será la puerta por donde Ghiraldo entra en escena para intervenir cada vez con más fuerza en otras polémicas que irán marcando el rumbo de la publicación. Aquella intención manifiesta a principios del Novecientos, “*El Sol* no se entromete en política”, va cediendo lugar a posiciones de corte decididamente anarquista.

Después de la llegada de Pietro Gori a Argentina, el modelo de intervención se afianza; no solo es Zola el intelectual que marca el rumbo de intervención, ahora Ghiraldo encuentra en el anarquismo un lugar para la participación política, y la revista reflejará ese punto de inflexión.

Este tránsito comienza con otro debate, esta vez en torno a la pena de muerte, anticipando una forma de hacer periodismo que luego profundizará en otros hechos de la realidad argentina e internacional y en otras publicaciones posteriores (Rey, 2004). Ghiraldo comienza, en abril de 1900, una campaña pública contra la pena capital por el fusilamiento de Cayetano Grossi, a través de una serie de estrategias periodísticas que incluye la publicación de cartas abiertas –casi todas firmadas por el propio Ghiraldo–. La estrategia consiste en pedir y editar la opinión de personajes cercanos a la revista, como Roberto Payró y destacados juristas, y en publicar largos artículos que analizan los problemas que deben afrontar las sociedades que aplican la pena de muerte sin advertir que no es favorable para sanear y conservar el cuerpo social:

La pena de muerte no reúne las principales calidades que debe revestir toda pena para que responda a los propósitos que le dan nacimiento.

No es moral, porque lejos de dulcificar los sentimientos del culpable, provoca en su corazón un odio profundo hacia la sociedad que se la impone. [...] En resumen: la pena de muerte no es necesaria, ni justa, ni moral, ni proporcional, ni ejemplar, ni reparable.⁽⁴⁾

Este artículo de Obarrio afianza la postura de Ghiraldo, que se lanza en una campaña para que se introduzca, al tratarse las modificaciones al

(3) Miguel de Unamuno, “Contra el purismo I”, *El Sol*, 24-10-1899; “Contra el purismo II”, *El Sol*, 1-11-1899; “Contra el purismo III”, *El Sol*, 8-11-1899 y “El pueblo que habla español”, *El Sol*, 16-11-1899.

(4) Manuel Obarrio, “La pena de muerte”, *El Sol*, abril de 1900.

Código Penal de la República en el período legislativo, la abolición de la pena de muerte e invita a sumar firmas para enviar al Congreso de la Nación.

La campaña del *El Sol* recibe la adhesión de los allegados a Ghiraldo: Julio Piquet, Belisario Roldán, Payró, Camilo de Cousandier, Ricardo Jaimes Freire. La invitación se publica en varios números de la revista, y suman su adhesión no solo reconocidos jóvenes radicalizados sino también asociaciones anticlericales, sociedades de socorros mutuos y centros de varias colectividades. La revista cierra la campaña llamando a un mitin, convocando a todos aquellos que aún no han firmado y con la intención de agradecer la movilización alcanzada. En el acto harán uso de la palabra el propio Ghiraldo, Roberto Payró y Pietro Gori. El gran triunfo de Ghiraldo es contar con la presencia de Gori, quien en su alocución ilustra sobre el carácter negativo y antipedagógico de la pena de muerte.⁽⁵⁾

Aquella jornada deja en Ghiraldo huellas profundas, que no tardarán en manifestarse. El 16 de septiembre de 1900, en el club Primero de Mayo, pronuncia una conferencia donde se declara abiertamente anarquista y se enfrenta al socialismo parlamentarista. Entre los socialista Ghiraldo había cultivado amistades importantes, como Alfredo Palacios y Manuel Ugarte; la declaración sorprende a muchos ya que era considerado un simpatizante de aquellas ideas pero no un militante comprometido a ultranza con la causa.

La revista no está al margen de esta definición; publica ese discurso y hace un cambio en su nombre. Pasa de subtitularse “semanario artístico-literario” para denominarse: *El Sol. Semanario de arte y crítica*.⁽⁶⁾ Se incorporan, además, firmas vinculadas estrechamente con el anarquismo: los teóricos científicos Jean Graves y Eliseo Reclus y los militantes locales Florencio Sánchez, Víctor Arreguine y Félix Basterra, quien decide fusionar su recientemente creada revista uruguaya *Los Tiempos Nuevos* con la redacción de *El Sol*. Puede decirse que la temática de la revista refleja por entonces no solo las elecciones literarias de Ghiraldo sino también sus preocupaciones por la realidad nacional.

El incremento de la protesta social hacia 1902 lleva al gobierno del general Roca a promulgar en noviembre de ese año la ley de residencia, y a los pocos días establece el estado de sitio (Suriano, 1991). En este nuevo escenario *El Sol*, que continúa apareciendo a pesar de las deportaciones y las prohibiciones, se convierte en un medio desde el cual Ghiraldo denuncia la censura y el atropello estatal.⁽⁷⁾

(5) Pedro Gori, “Discurso contra la pena de muerte”, *El Sol*, julio de 1900.

(6) *El Sol*, n° 94, septiembre de 1900.

(7) Alberto Ghiraldo; “Contra la cobardía ambiente”, *El Sol*, diciembre de 1902

La policía allana la redacción y prohíbe la aparición de un suplemento diario que el director había diseñado para combatir la ley y exponer sus flagelos, pero la revista sigue saliendo y continúa su batalla contra el gobierno y contra las leyes de expulsión de extranjeros. Ghiraldo es perseguido y luego detenido. Varias voces se levantan en su defensa y las páginas de *El Sol* se convierten en tribuna para manifestar contra la injusta detención de su director. Sus amigos Alfredo Palacios y Ricardo Rojas –quien desde septiembre de 1900 está presente asiduamente con sus poemas– publican en la revista encendidos artículos en favor de su libertad.

Sin duda esta última etapa de la revista se vincula con ciertos problemas centrales: la lucha contra la ley de residencia (1902), las condiciones laborales de los obreros y con la información detallada sobre el III Congreso Anual de la Federación Obrera Argentina (1903). En esta oportunidad Ghiraldo combina accionar militante con trabajo intelectual, ya que la misión de difundir el ideario ácrata lo lleva a Rosario, donde hace conferencias de denuncia a los atropellos que sufren los trabajadores. La popularidad de Ghiraldo decide a los estibadores de Villa Constitución a nombrarlo delegado al congreso de la FOA y, aunque no haya antecedentes del nombramiento de un delegado periodista e intelectual –en otra oportunidad se había rechazado abiertamente este tipo de representación–, Ghiraldo gana la votación por amplia mayoría. Estos acontecimientos lo acercan definitivamente a las publicaciones que defienden los intereses de los trabajadores y es entonces que comienza a trabajar en la redacción del diario anarquista *La Protesta Humana*. A partir de ese momento su nombre quedará vinculado –aunque no sin conflicto– al movimiento anarquista. Es su punto de no retorno, y a partir de entonces las publicaciones por él dirigidas se definirán como ácratas.

El Sol vuelve a combinar un periodismo combativo y de urgencia al servicio del anarquismo con la publicación de lecturas que incluyen a Luis Bonafoux, Clemenceau, Manuel Ugarte, Eduardo Marquina, Reclus y el propio Ghiraldo, entre otros.

Hay que destacar la publicación de las actas completas del III Congreso Anual de la FOA –casi como si *El Sol* fuera un diario obrero– y la defensa que hace Camilo de Cousandier de la admisión de un intelectual como delegado del congreso, refiriéndose indudablemente a Ghiraldo.⁽⁸⁾ La discusión sobre la distinción entre obreros manuales e intelectuales es el primer revés que sufre Ghiraldo dentro del anarquismo (Oved).

El 15 de julio de 1903 aparece el último número de *El Sol*. Ghiraldo continúa con su militancia y se acerca cada vez más a *La Protesta*. Pero el diario no es el lugar adecuado para su modo de intervención y sigue escri-

(8) Cousandier, “Obreros”, *El Sol*, junio de 1903.

biendo poesía y crítica social. Por entonces prepara la publicación de dos libros y comienza a pensar en una nueva revista que legitime su lugar de intelectual y donde pueda incorporar a sus amigos de siempre y a algunos compañeros de militancia.

Martín Fierro. Revista ilustrada de crítica y arte

La revista *Martín Fierro* se publica en Buenos Aires desde el 3 de marzo de 1904 hasta el 6 de febrero de 1905, y desde el mes de octubre hasta su cierre se convierte en el suplemento semanal del diario *La Protesta*.⁽⁹⁾

El elenco de colaboradores de la revista es muy amplio y refleja las relaciones que, en el campo intelectual, Ghiraldo va construyendo. Las firmas que aparecen en la revista expresan un amplio arco de las ideas sociales, estéticas y culturales que circulan en la época e incluyen, además, a militantes de reconocida trayectoria.⁽¹⁰⁾

Martín Fierro incorpora todo pensamiento racionalista y crítico que pueda ejercer una influencia educadora sobre su público, e incluye colaboraciones de algunos intelectuales distantes del pensamiento anarquista, como José María Ramos Mejía y Agustín Álvarez.⁽¹¹⁾ Y aunque no dedica demasiado espacio a las especulaciones teóricas, unos pocos artículos de Pedro Kropotkin, Guyau y Tolstoi constituyen su exiguo cuerpo doctrinario.

Es notorio que *Martín Fierro* sale a la calle con la intención de generar una corriente de opinión entre sus lectores, en un campo intelectual que se está conformando en un clima de creciente crítica al proyecto liberal del 80. En este nuevo espacio que la revista de Ghiraldo intenta construir tendrán favorable acogida tanto las ideas ácratas como otras de distinta raíz ideológica, que comparten con el ideario algunos aspectos de la crítica al sistema.

(9) En total se editan 48 números, de entre 12 y 16 páginas, en formato 270 x 190 mm, que se imprimieron al principio en los talleres de *El Correo Español* y, cuando el diario tiene imprenta propia y la revista es su suplemento cultural, en el taller de *La Protesta*.

(10) Eran amigos de Ghiraldo Juan Más y Pi, Carlos de Saussens, Manuel Ugarte, Ingenieros, Evaristo Carriego y Rubén Darío. Entre sus compañeros de militancia se contaron Félix Basterra, Julio Molina y Vedia, y Osvaldo Saavedra, entre otros.

(11) De Ramos Mejía se transcribe “El defensivo superior”, parte del libro *Los simuladores de talento*. Las colaboraciones de Álvarez son más variadas: salvo en el caso de la anunciada transcripción de partes de su obra *¿Adónde vamos?*, no sabemos si el resto de los artículos son escritos especialmente para la revista. Su pluma responde desde una perspectiva reformista a los reclamos sociales de la época y, ante todo, su acérrimo anticlericalismo y su discurso esperanzado en el desarrollo científico como garantía del progreso social moderno lo acercan a ciertas zonas del ideario de Ghiraldo. Véanse los artículos de Álvarez: “La realización del progreso” y “El sentimiento de la justicia”, *Martín Fierro* 23-6-1904 y 14-7-1904.

El anticlericalismo, el antimilitarismo, el repudio a la represión estatal son tópicos que no necesariamente llegan de la mano de teóricos del anarquismo a *Martín Fierro*. La estrategia editorial del director se funda, entonces, en la apropiación de voces diferentes que, aun sin contar con el aval de una trayectoria militante, vienen a contribuir, por caminos indirectos, a la difusión del ideal anarquista.⁽¹²⁾

Es importante señalar que Ghiraldo hace una enorme y persistente difusión de su propia obra a través de la revista que dirige. Así, promueve la venta de su poemario *Música prohibida* y organiza una velada teatral a beneficio de la Biblioteca Popular donde se estrenará *Alas*, una pieza de su autoría. Aunque la organización de estos eventos culturales forma parte de los modos de acción propagandística del anarquismo, es evidente que se juega allí otra cuestión y de no menor cuantía. Ghiraldo busca construir a través de ellos, por medio de una persistente táctica de autopromoción, una imagen de intelectual comprometido con las cuestiones sociales a la vez que refinado en los procedimientos literarios (Más y Pi; Carulla).

Los colaboradores de la revista no solo elogian la obra de Ghiraldo, también le dedican textos y poemas. De esta forma –y esto no es exclusivo de Ghiraldo y su revista sino que es una verdadera “marca de época”– la reiterada utilización de la llamada “consagración horizontal”, entre pares, funciona como la piedra basal con que los intelectuales del Novecientos fundan un sistema de reconocimiento y prestigio en un mercado de bienes simbólicos que aún no se ha desprendido suficientemente de los códigos casi familiares, de la mutua complacencia y del “entre nos” de fines del siglo precedente.

Teniendo en cuenta este mapa general de la revista podemos analizar las diversas tácticas con que *Martín Fierro* construye una doble imagen: como revista del movimiento anarquista y como un magacín destinado a un público más amplio.

La revista sale, como hemos visto, en un momento particular, ya que hacia comienzos de siglo el número de lectores porteños está en expansión gracias a la combinación de procesos tales como la creciente urbanización, el desarrollo del aparato escolar, la alfabetización y la aparición de nuevas opciones de comercialización de la lectura (quioscos y venta directa domiciliaria) que, junto con la creciente tecnificación, logran una progresiva reducción de los precios relativos de las revistas.

¿Qué estrategias despliega Ghiraldo para captar al nuevo público urbano? En principio la revista copia en gran medida a otras de éxito proba-

(12) La participación de intelectuales que sin abrazar la causa ácrata publican en revistas de esta ideología no es exclusivamente local, como lo demuestran para el caso español los trabajos de Litvak, López Campillo y Hoffman.

do, sobre todo al magacín *Caras y Caretas* (Sarlo, 1985; Rivera, 1998). La estructura de *Martín Fierro* responde al sistema misceláneo del magacín, pero su presentación formal en sociedad se hace por medio de un manifiesto, una modalidad que, como señala Francine Masiello,⁽¹³⁾ no es usual en las revistas literarias de principios de siglo aunque cuenta con el antecedente precursor de la modernista *Revista de América* (1894) dirigida por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre.

La página inicial de *Martín Fierro* expresa claramente su intención de dirigirse a un vasto conjunto, que define como “el pueblo”, a fin de transmitirle los valores del anarquismo.⁽¹⁴⁾ Masiello ha visto en este texto, “Queremos”, la forma más acabada de “manifiesto politizado”, que recoge los tópicos clásicos de la protesta contra la injusticia social. Pero aquí se evidencia ante todo aquello que será una constante en *Martín Fierro*, la negociación discursiva permanente entre el apoyo a las demandas de los oprimidos y la simultánea preocupación por los valores literarios que encuentran su expresión en los moldes del modernismo rubendariano, atento al culto de la belleza y capaz de “Levantar el arte como un pabellón de luz a cuyas proyecciones iremos haciéndonos mejores, más sanos, más buenos [...] porque su influencia nos hará más aptos para percibir la verdad y la belleza”.

En aquella suma de aspiraciones que Ghiraldo vuelca en el manifiesto de la revista quedan asentadas las formas en que el anarquismo literario propone sumar su acción a la del movimiento político: formar conciencias y educar denunciando los males de la sociedad, pero sin perder “las bellas formas”. El manifiesto inaugural se completa cuando se publica otro artículo que aboga por un arte para el pueblo:

Hace falta “hacer arte” para el pueblo, para educarle, para instruirle, para inspirarle nobles sentimientos, para que comprenda la belleza y la ame y de ella se penetre, llevándola después al hogar y a la práctica de la vida. [...] La fórmula “el arte por el arte” solo puede legitimarse, traducirse: “el arte para producir belleza, para alegrar la vida”. ¿No es esta su verdadera misión? ¿Pueden proponerse otra cosa los artistas merecedores de tal nombre?⁽¹⁵⁾

El llamado a los artistas para construir un “arte para el pueblo” no es aquí contradictorio con planteos que abonan la autonomización de la esfera artística, sino que intenta combinar individualismo creador y mensaje revolucionario (Egbert). En el artículo citado las oposiciones se ma-

(13) Según Masiello el manifiesto, en el temprano siglo xx argentino, asume funciones diferentes: “en cuanto a texto político condena las opiniones y principios de los otros, como texto literario anuncia el encumbramiento del escritor individual, y como texto preambular en la revista literaria muestra un propósito antológico destinado a unificar tendencias divergentes”.

(14) Véase el manifiesto inaugural “Queremos”, *Martín Fierro* n° 1, 3-3-1904.

(15) “El arte para el pueblo”, *Martín Fierro*, 14-4-1904.

nifestan: frente a la fealdad capitalista, la belleza revolucionaria; frente al descontento decadentista, la alegría del progreso positivo de las sociedades. Además se afirma el principio anarquista de que el arte y la ciencia son piezas clave para la educación del pueblo y para la transformación integral de los hombres.

Otro aspecto de la revista en el que, a nuestro juicio, es necesario detenerse, es la presencia de fuertes marcas de criollismo literario, visible ya en el nombre elegido, de notoria resonancia en los oídos populares. Ya en el primer número Ghiraldo señala el sentido de esta invocación al poema de Hernández:

Martín Fierro es el símbolo de una época de nuestra vida, la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen, es la protesta contra la injusticia, es el reto varonil e irónico contra los que pretenden legislar y gobernar sin conocer las necesidades de los que producen y sufren, es el cuadro vivo, palpitante, natural, estereotípico de la vida de un pueblo. Y José Hernández su creador.⁽¹⁶⁾

La elección de Ghiraldo no es solamente la opción por un título de resonancia familiar para los lectores sino que es el portal de una estrategia de doble vía que, por un lado, trae al recuerdo del público el gaucho perseguido que ahora confunde su figura con la del obrero explotado y, por el otro, pretende legitimar al anarquismo como un pensamiento con raíces en nuestra tierra y en nuestro pasado.

El despliegue de la temática gauchesca se hace en varias formas. En primer lugar, Ghiraldo transcribe autores consagrados en el género en una sección permanente de la revista llamada Clásicos Criollos. Se publican allí fragmentos de obras de Esteban Echeverría, Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo, Rafael Obligado, Hilario Ascasubi y José Hernández. La presentación de estos clásicos criollos busca crear una zona de lectura que, por su familiaridad con el lector, podemos calificar de introductoria a los textos de fondo, que conforman el cuerpo central de la revista. En efecto, Ghiraldo busca que su revista no sea una más en la ya larga lista de revistas de ideas que solo interpelan a quienes ya tienen las claves intelectuales para su lectura. Piensa en un público más amplio, y éste no está en estado virginal sino que ha sido moldeado desde finales del siglo XIX por la prensa burguesa, los folletines y los magazines populares.

Sin embargo, la selección que hace Ghiraldo del texto de Hernández no es de la primera parte de *Martín Fierro*, en que el gaucho cuenta su vida y muestra su mayor rebeldía frente a las instituciones, sino que la extrae de

(16) "Eso queremos, a eso venimos", *Martín Fierro*, 3-3-1904.

la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro* que, como ha señalado Josefina Ludmer, presenta un Martín Fierro que “queda pacificado y legalizado como trabajador de la riqueza de la Argentina agroexportadora”. Tampoco los autores elegidos por Ghiraldo para poblar esta galería de gauchos vienen del criollismo populista de los folletines de temática gauchesca que Eduardo Gutiérrez publica en *La Patria Argentina* con tanto éxito. La sorpresa en este punto es significativa, ya que Juan Moreira representa al gaucho radicalizado y rebelde, según Ludmer, al “héroe popular y violento de la era de la prensa, del melodrama y de la modernización tecnológica y cultural, un personaje realista y realmente existente”, que puede servir muy bien para simbolizar al gaucho anarquista. Sin embargo, Ghiraldo elige los rasgos del nacionalismo cultural de la época y no los del criollismo populista que podía aportar elementos para que el público alcanzara otro nivel de conciencia política.

Por eso los relatos y diálogos criollistas que se leen en clave anarquista son los que denuncian la injusticia de los abusos militares o patronales, el uso de la violencia y la privación de derechos electorales a que son sometidos los sectores populares. Las crónicas de Juan Pueblo se incorporan a las páginas de *Martín Fierro* para revalorizar la figura del gaucho rebelde.⁽¹⁷⁾

Bajo el seudónimo de Marco Nereo, Alberto Ghiraldo interviene, a su vez, con relatos que pretenden plasmar las injusticias que vive el gaucho y que lo llevan a convertirse en hombre fuera de la ley, en un matrero⁽¹⁸⁾ o en un presidiario.⁽¹⁹⁾

Esta serie de relatos de temática gauchesca no son escritos especialmente para la publicación sino que surgen a partir de un viaje que hace Ghiraldo, a pedido de *La Nación*, al penal de Sierra Chica a fines del siglo XIX y que más tarde recopila en el libro *Gestas*. Esos personajes, prototipos de la historia oral y de la poesía gauchesca, que protagonizan las historias de presidio narradas por un Ghiraldo todavía cercano a las propuestas políticas de Alem, vuelven ahora al espacio periodístico para fortalecer la imagen de que los anarquistas criollos o extranjeros son en 1904 las víctimas de la sociedad (Ansolabehere, s/f).

El uso recurrente, por parte de *Martín Fierro*, de la literatura rural que tanto éxito había alcanzado en las postrimerías del siglo XIX se funda, como afirma Adolfo Prieto, en que esta literatura apunta a “fijar una galería de tipos que salen del universo del papel para incorporarse a la fluencia de

(17) Véanse los artículos de Juan Pueblo “El infractor”, *Martín Fierro*, 10-3-1904; “Un alzao”, *Martín Fierro*, 17-3-1904, y “El rebelde”, *Martín Fierro*, 31-3-1904.

(18) Marco Nereo, “El matrero”, *Martín Fierro*, 10-3-1904.

(19) Marco Nereo “Santos Vega en la cárcel”, *Martín Fierro*, 17-3-1904.

la vida cotidiana, o a calificar con sus términos propios diversos gestos y actitudes de la vida colectiva”. Es en estos personajes y en estos gestos donde se reconocen los sectores populares criollos, desplazados de sus lugares de origen e insertados en los ámbitos urbanos; y también los extranjeros que buscan incorporarse a la vida social del país que los ha recibido.

Martín Fierro también convoca a otros escritores como Roberto Payró, José Ingenieros, Arturo Reynal O’Connor y Francisco Grandmontagne, que presentan personajes y situaciones que se incorporan a la temática gauchesca en diferentes formas literarias como cuentos, crónicas costumbristas y poemas, dejando claros indicios de que este tipo de literatura tiene por entonces lo que hoy llamaríamos un “público cautivo”.⁽²⁰⁾

La sostenida inclusión de lecturas de temática vinculada al criollismo responde a una doble estrategia: por un lado atraer al lector anarquista, ampliar el horizonte de lectores mediante la incorporación de los clásicos criollos que dieron fama al género, y difundir páginas escritas por intelectuales de la época reconocidos por el público lector, como Payró, entre otros, que incursionan en la literatura criolla desde un escenario estrictamente urbano pero no dejan de mirar con nostalgia la vida y las costumbres del hombre de las pampas.

Por otra parte, la presencia de esta literatura en las páginas de *Martín Fierro* pone de manifiesto una estrategia política que intenta responder a los efectos más inmediatos de la ley de residencia –expulsión de extranjeros y, en consecuencia, reducción de las filas anarquistas–. Ghiraldo hace, en ese momento dramático para el movimiento, una apuesta fuerte en el sentido de cooptar nuevos militantes entre el elemento nativo, mediante esta apelación a lo criollo desde las páginas de su revista. El éxito de la operación permitiría quebrar la imagen, que se pretendía afianzar desde la prensa burguesa, de una mano de obra criolla sumisa ante las injusticias sociales. Ghiraldo mostraba que estos criollos también estaban llamados a engrosar las filas de los militantes anarquistas dispuestos a continuar la lucha por la revolución social, además de fortalecer una imagen del anarquismo enraizado firmemente en la realidad y aun en la tradición nacional, combatiendo la idea de que la lucha por los ideales libertarios era una actividad propia de “agitadores extranjeros”, como el Estado y las clases dominantes de principios de siglo se empeñaban en señalar.

Martín Fierro sigue apareciendo hasta el 6 de febrero de 1905 cuando, como consecuencia de la represión desatada por la revolución radical de ese año, *La Protesta* es allanada y clausurada temporalmente. El diario anarquista vuelve a aparecer meses más tarde, pero la publicación de

(20) Roberto J. Payró; “El trago de agua”, *Martín Fierro*, 21-4-1904.

Martín Fierro cesa definitivamente. Ghirardo sigue dirigiendo el periódico hasta 1906, cuando por presiones internas lo abandona. Es indudable que un sector importante del movimiento no avala el modo en que el director maneja la propaganda del ideario.⁽²¹⁾ Entre 1906 y 1909, en que aparece su último emprendimiento editorial en Argentina, la figura de Ghirardo en filas anarquistas se opaca, se refugia otra vez en la escritura y suma a sus actividades la de dramaturgo.

Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte

Aparece entre mayo de 1909 y agosto de 1916. Sin modificar nunca su formato (180 x 270 milímetros) y raramente su número de páginas (16), alcanza a publicar en el período mencionado 136 números, con una periodicidad que promedia (cierres y prohibiciones mediante) las dos entregas mensuales.

Junto a la presencia editorial permanente de su director, en el doble carácter de crítico social y de hombre de letras, *Ideas y Figuras* reúne a una larga lista de colaboradores.⁽²²⁾ Este grupo, variado en sus especialidades y en su militancia política, aborda a lo largo de los siete años de vida de la revista un arco temático que va desde la crítica teatral a la poesía y las artes plásticas, pasando por el ensayo político social. Muchos números de *Ideas y Figuras* están dedicados a rendir homenaje póstumo a intelectuales que Ghirardo considera ejemplos de síntesis de producción estética y trayectoria ético política: Rafael Barret, Evaristo Carriego, Florencio Sánchez, Pietro Gori, Juan Más y Pi y León Tolstoi, entre otros.

El arte ocupa un lugar destacado en la revista, por lo menos durante los primeros años de la publicación. Más que presentar el debate dentro del anarquismo sobre la función del arte, Ghirardo avanza sobre el propósito moral y social que la producción artística cumple para la sociedad. En ese sentido son de especial importancia los números de la revista que presentan problemáticas fundamentales para la vida anarquista.⁽²³⁾

Esta presencia inicial de las artes plásticas fue haciéndose cada vez más espaciada; y la revista fue adoptando un perfil eminentemente literario, marcada profundamente por los avatares del anarquismo y por la conflictiva relación de Ghirardo con el movimiento hasta que decide su viaje a España en 1916.

(21) Véanse: Diego Abad de Santillán, *Certamen de La Protesta*, Buenos Aires, 1927; y José de Maturana, Julio Barcos, Manuel de Maturana, "Alberto Ghirardo", *La Protesta*, 26-8-1906.

(22) Enrique García Velloso, Julio Barcos, Juan Emiliano Carulla, Juan Más y Pi, José Maturana, entre otros

(23) Véanse los números con ilustraciones de Hohmann, Augusto Más y Pi, Félix Vallotón y Faustino Brughetti.

Presentado este conjunto abigarrado de colaboradores y temas, corresponde que nos preguntemos si se puede hallar en esta diversidad algunos temas centrales a los que Ghirardo quiere abordar con esta revista.

Recién en el número 22, a fines del primer año de publicación, la revista precisa lo que podemos considerar su estrategia de intervención en el campo intelectual porteño. Dice Ghirardo que *Ideas y Figuras* será: “Tribuna de arte para todos y también campo de acción y de lucha”⁽²⁴⁾

El director enfatiza aquí la doble tarea a la que se siente llamado: consolidar su propia inclusión (y la de sus amigos-pares) en un mercado de bienes simbólicos en firme proceso de profesionalización, y afirmar el ideario ácrata con todas sus particularidades.

El eclecticismo y la coexistencia de materiales de diverso y aparentemente contradictorio signo son, por otra parte, característicos de gran parte de la producción editorial de la época y conforman un molde de intervención y participación de los intelectuales comprometidos durante un período bastante extenso que se extiende desde los umbrales del siglo hasta fines de los años veinte (Altamirano y Sarlo).

Para continuar con la línea de análisis aplicada en el resto de las publicaciones dirigidas por Ghirardo, nos detendremos en un grupo de temas abordados por *Ideas y Figuras* articulados en torno a la intervención político cultural del director y sus colaboradores, tratando de evaluar tanto su densidad simbólica como su grado de coherencia con el pensamiento ácrata.

Nos referimos concretamente al asesinato de Francisco Ferrer, la ley de residencia, el estado de sitio y a la particular coyuntura del centenario.

En octubre de 1909 el fusilamiento en Madrid del educador español Francisco Ferrer, acusado y condenado por un consejo de guerra por ser el cabecilla del levantamiento obrero barcelonés conocido como “la semana trágica” (26 de julio al 2 de agosto de 1909), lanza a la revista a una de sus primeras campañas públicas.

En efecto, la lucha contra la educación religiosa y por una formación “moderna y racional” para las nuevas generaciones se había convertido de la mano de Ferrer en un modelo que hacían suyo los anarquistas de todo el mundo, en especial aquellos que, con una visión “organizadora” y de construcción a largo plazo, militaban en el ámbito de la cultura.

Artículos firmados por Carlos Malato, el anarquista español Anselmo Lorenzo, Emiliano Iglesias, Alberto Ghirardo, la maestra racionalista Antonia Maymon, y Ortega y Gasset se dedican a construir, a partir del fusilamiento, el aura de un nuevo mártir del movimiento. La mayoría de ellos se refieren a la labor de las escuelas fundadas por Ferrer: la lucha contra el

(24) “Nuestra obra”, *Ideas y Figuras*, 22-12-1909.

oscurantismo, el camino salvador de la ciencia y la tarea regeneradora de la educación, conceptos que ponen en el centro de la escena, más que a la clase obrera, al concepto de humanidad. Iglesias, en especial, liga la obra de Ferrer a la crisis española del 98, señalando que el educador, “como muchos pensadores, creyó que la regeneración de España estaba en la enseñanza”.

En el número siguiente la revista ensaya una modalidad ya presente en la revista *Nosotros* para abrir el debate público: la encuesta. La pregunta era, en este caso: “Frente a la civilización moderna ¿qué significado tiene para usted el fusilamiento de Francisco Ferrer ordenado por el gobierno de España?”. La estrategia del director, al convocar a un amplio arco ideológico de intelectuales, era poner en el papel impreso las diversas voces de condena que circulaban mediante el “boca a boca” en plazas, bares y lugares de trabajo porteños. En una nota introductoria Ghiraldo se ocupa de aclarar que la campaña lanzada por *Ideas y Figuras* no es contra el pueblo español. Por el contrario, es por amor a ese pueblo que protesta contra el sentimiento retrógrado que lo domina. Nuevamente, el antecedente ilustre de este tipo de protestas es el caso Dreyfus. El famoso *affaire* ante el cual arremetió Zola marca el modelo de compromiso del intelectual con la vida pública.

La publicación de las respuestas permitirá saber a los lectores locales y extranjeros, a quienes la revista llega por suscripción, que Argentina no es solo un pueblo de mercaderes. *Ideas y Figuras* abrirá una grieta en la “ciudad fenicia”; le dará al país carta de ciudadanía en el mundo de los intelectuales progresistas. La cantidad y la heterogeneidad de los encuestados constituyen ya un triunfo de la estrategia del director: consigue un lugar de pleno derecho para una revista cultural y de ideas dentro del naciente campo intelectual porteño y acompaña la operación con la publicación del discurso que pronuncia en el acto convocado por la FORA.

El posterior atentado contra el jefe de policía, Ramón Falcón, luego del cual el gobierno declara el estado de sitio, y más tarde los sucesos del centenario, con la aplicación de la ley de residencia y la promulgación de una nueva ley que refuerza la anterior de defensa social, harán que esa estrategia oblicua se transforme en una arremetida frontal contra las leyes represivas y en defensa de los derechos obreros y ciudadanos, en el marco de nuevas persecuciones a militantes anarquistas.

En una coyuntura política de excepción, Ghiraldo publica el número 23 de *Ideas y Figuras*⁽²⁵⁾ desde Montevideo. En un editorial titulado “El estado de sitio en Argentina”, el director de la revista hace cómplice al pueblo argentino de un gobierno tiránico que abusa de las instituciones que ha ju-

(25) *Ideas y Figuras*, 11-1-1910.

rado defender, y enumera las violaciones a la Constitución en que incurren las autoridades.

Para abrir el debate, el director de la revista convoca esta vez a juristas y políticos. Manuel Augusto Montes de Oca, Osvaldo Magnasco, Amancio Alcorta y Bernardo de Yrigoyen, entre otros, coinciden en su condena a la medida.

Como otra novedad, la revista agrega a los artículos de opinión una información detallada sobre los acontecimientos que asume por momentos la forma de la crónica: el destino de Simón Rabensky (sic), el asalto a *La Protesta* y el listado de deportados, en el que se detallan la edad y los años de residencia en el país. Es notorio que en esta coyuntura la revista se propone cubrir el vacío que dejó el cierre del periódico *La Protesta*.

En febrero de 1910 la revista saca un número íntegramente dedicado a la ley de residencia, una de las obsesiones de Ghiraldo, quien había comenzado su militancia en pos de la derogación de esa ley desde el momento de su promulgación en 1902. En esos años *La Protesta*, bajo su dirección, publicaba día a día el texto de la repudiada ley, para que nadie la olvidara. Ahora, ocho años más tarde, convoca a un puñado de intelectuales para que den su opinión sobre la ley. Julio Barcos abre el debate con una respuesta que ataca a la pasividad del pueblo, resaltando el papel central que los inmigrantes han tenido en la construcción de esta “gran metrópolis”. Se sorprende, además, de cómo los gobernantes no advierten que expulsando a los inmigrantes no lograrán expulsar las ideas y que ellas no constituyen un peligro en sí mismas.⁽²⁶⁾

Alfredo Palacios es otro de los que se incorporan al debate desde una visión centrada en lo jurídico, comparando las legislaciones de otros países, como Estados Unidos, con fuertes índices de población inmigrante

Esta campaña de *Ideas y Figuras* se anticipa a una movilización que el Comité de Agitación Contra la Ley de Residencia organiza en marzo de 1910 con notable éxito. Allí se fija la fecha para una huelga general por su derogación.

Los festejos del centenario, organizados desde el gobierno y acompañados por la burguesía decidida a propagandear tantos años de buenos gobiernos y de crecimiento económico, corren peligro. Se inicia entonces una fuerte ola de violencia contra el anarquismo que culminará con la promulgación, en julio de 1910, de la ley de defensa social (Suriano, 1991).

Duro golpe para *Ideas y Figuras*, que tarda cinco meses en volver a ser publicada,⁽²⁷⁾ pero cuando lo hace no elige una temática ligera: el número

(26) *Ideas y Figuras*, 26-1-1910.

(27) En los conflictos en torno al centenario también fue clausurada *La Protesta*, y

34, del 1 de octubre de 1910, se titula “1810-1910. La independencia argentina. Nuestra crónica”. No aparecen firmas, salvo un pequeño artículo fechado en Montevideo, pero es evidente que es la pluma de Ghiraldo la que se hace cargo de la situación. Nuevamente la crónica de la represión gana las páginas de la revista y se denuncian las persecuciones y la conformación de grupos civiles integrados por jóvenes que, desde los clubes Gimnasia y Esgrima e Hípico, realizan su campaña efectiva contra los que ellos llaman “enemigos de la patria”.

Iniciativa ciudadana, destinos de la patria, términos poco frecuentes en las proclamas libertarias y que nos hablan de un anarquismo también particular, un anarquismo al estilo de Ghiraldo, en el que los principios regionales aparecen más fuertemente en un momento en que el nacionalismo y la cuestión nacional atraviesan el debate político, social y cultural (Rey, 2008), que proclama que todos sus esfuerzos están dirigidos a lograr la felicidad del pueblo trabajador, al que hay que educar brindándole a la vez verdad y belleza.

El ariete utilizado por la represión es la ley de defensa social, promulgada el año anterior. Contra ella arremete *Ideas y Figuras*, en la voz de Ghiraldo, que ve en su aplicación “un naufragio de la dignidad humana”.⁽²⁸⁾

En consonancia con esta protesta, que tiene que ver más con las libertades constitucionales –en una clave alberdiana– que con reivindicaciones de clase, Ghiraldo apuesta a la concreción de iniciativas públicas en torno a las cuales se agrupen todos los sectores democráticos, incluyendo a los socialistas. Lo más eficaz parece ser la constitución del Comité pro Derogación de las Leyes Antisociales, cuyo secretario es Antonio de Tomaso. El comité junta fondos en los sindicatos, hace conferencias públicas (entre ellas algunas de Alfredo Palacios) y actos callejeros.

Este acercamiento de Ghiraldo a los socialistas habla de su particular visión del anarquismo. Su estrategia de sumar los esfuerzos de un amplio arco de intelectuales y políticos opuestos a las leyes represivas no es bien vista por otros sectores del anarquismo, refractarios a cualquier acuerdo con los partidos que buscan un lugar en la democracia burguesa, como el Socialista.

su reapertura se convierte en un objetivo central. Otra publicación surge como enlace para lograr aquel propósito, *El Libertario*, que aparece en noviembre de 1910 y pasa rápidamente a la clandestinidad. Sin embargo sigue apareciendo gracias al grupo Libertad y Trabajo, desde el cual Emiliano Carulla, asiduo colaborador de *Ideas y Figuras*, trabaja para reabrir el diario. Carulla y los también anarquistas Barreda y Balsán acuerdan cerrar *El Libertario* para publicar en su lugar, también clandestinamente, *La Protesta*; que vuelve a circular desde mayo de 1911 hasta junio de 1912. Véase Diego Abad de Santillán, *Certamen de La Protesta*, Buenos Aires, 1927, pp. 57-60.

(28) *Ideas y Figuras*, 1-5-1911.

Hemos desplegado hasta aquí una rápida mirada sobre la forma en que *Ideas y Figuras* enfrentó la represión que el movimiento obrero sufrió en la coyuntura del centenario. Otras preocupaciones político sociales cruzaron la revista a lo largo de su existencia: la libertad de prensa, la pobreza, el salario obrero, la jornada de ocho horas, la prostitución, el trabajo de los menores y, en sus últimos años, los acontecimientos de la Revolución Mexicana y de la Gran Guerra.

La revista deja de aparecer en agosto de 1916 cuando, desencantado del anarquismo, Ghiraldo decide partir hacia España. Un número dedicado a la llegada de Ortega y Gasset es el que cierra la publicación.

Algunas consideraciones finales

El análisis de las tres publicaciones nos abre múltiples preguntas y establece algunas certezas. En el arco temporal considerado, entre el momento en que *El Sol* se transforma en una revista anarquista y el cierre –por decisión de su director– de *Ideas y Figuras*, advertimos que las tres publicaciones nos acercan a un proceso vinculado a un cambio de sensibilidad de los intelectuales, motivado por la llegada de un nuevo siglo y la Gran Guerra; y a un nuevo clima de ideas marcado en este caso particular por el proceso de oposición al régimen del 80.

Ese cambio de sensibilidad está atravesado por la conformación de una bohemia intelectual que lleva a estos jóvenes del Novecientos a posicionarse en los márgenes de la “buena sociedad”, contraponiéndose a los valores dominantes en lo político y ensayando ciertos cambios en el modo de ser intelectual, cambios impulsados por la llegada a Buenos Aires de Rubén Darío y por el impacto de las primeras lecturas del *Ariel*, de José Enrique Rodó.

El análisis de las revistas nos permite registrar los primeros pasos en la profesionalización de una nueva generación de escritores, a principios del siglo xx, y ver cómo funcionaban los mecanismos de legitimación entre pares, modalidad que, en la década del 20, consolidan las vanguardias.

Por otra parte, las tres publicaciones acompañan el desplazamiento político de Ghiraldo, desde un primer momento en que decide ocupar un lugar en las filas del anarquismo, pasando por un período de mayor intervención en el movimiento –durante el cual publica *Martín Fierro* y dirige *La Protesta*–, hasta culminar en 1909 cuando, movilizado por el gran conflicto social, vuelve a la escena pública, pero ahora con una posición personal que fluctúa entre la aceptación y la exclusión de las estructuras

orgánicas del anarquismo, avalando la idea de las luchas dentro del movimiento entre la militancia “heterodoxa” y la “ortodoxa”

Por último, es difícil escindir el tratamiento de las revistas del perfil intelectual de Ghirardo, y, valiéndonos de la operación que realizara en su momento David Viñas –que lo excluye de un sistema literario y lo incorpora al campo del periodismo–, nuestro trabajo tiende a situarlo en ese lugar intelectual desde donde promueve formas novedosas de ejercer la profesión, desde el periodismo libertario, y en el de organizador cultural que es, al fin de cuentas, donde plasma sus mayores contribuciones.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, “La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” y “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Colección Capítulo, Centro Editor de América Latina, 1983.
- ANSOLABEHERE, Pablo, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- “Las huellas del crimen. Alberto Ghirardo: criminología, periodismo y gauchesca”. Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA (mimeo).
- EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- HOFFMAN, Bert (comp.) y otros, *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1995.
- LITVAK, Lily, *La musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelynne, “Vanguardia burguesa y cultura anarquista en la Revista Blanca”, en Hoffman, Bert (comp.) y otros, *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1995.
- LOTTMAN, Herbert, *La rive gauche*. España: Tusquets, 1994.
- MALOSETTI COSTA, Laura y PLANTE, Isabel, “Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol* a *Martín Fierro*”, en MaloSETTI COSTA, Laura y Gene, Marcela (comp.), *Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- OVED, Iacov, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México: Siglo XXI, 1980.
- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- PRISLEI, Leticia, “Itinerario intelectual y político de los maestros-ciudadanos. Del fin de siglo a la década del 20”, en *Entrepasados*, año II, n° 2. Buenos Aires, 1992, pp 27-39.
- REY, Ana Lía, *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina de comienzos del siglo xx. Alberto Ghirardo en La Protesta y Martín Fierro*. Buenos Aires: Cuadernos de Hipótesis y Discusiones, Instituto de Literatura Argentina, 2004.
- “Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista *Ideas y Figuras*”, en *Entrepasados*. n° 32, Buenos Aires, 2008, pp. 89-104.
- RIVERA, Jorge, *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Solar, 1983.
- RUBIONE, Alfredo, *En torno al criollismo. Textos y polémicas*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- SURIANO, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- *Trabajadores, anarquismo y Estado represor*. Buenos Aires: CEAL, 1991.

Las lenguas de Copi. Del Río de la Plata a París⁽¹⁾

Laura Vazquez Hutnik
Universidad de Buenos Aires. CONICET



“Un lugar se ocupa o bien físicamente o bien sintiéndolo”.
Copi, “el Uruguayo”

Extra-ordinario, Copi

En el Río de la Plata hay márgenes y salientes que bordean la frontera continental. Entre esos pliegues linderos que no demarcan una divisoria entre el agua y la tierra, se cuele la narrativa de un autor que no termina de asimilar el territorio ni el lenguaje. Su obra se ubica en el deslinde de la geografía, el sexo, la política y la identidad. En la tensión pueden leerse las marcas de un autor exiliado y extranjero, cosmopolita y nacional. Y es que Copi traviste los límites del lenguaje y, en ese punto, este “argentino de París”⁽²⁾ deja de pertenecer a un tiempo y a un lugar:

Mi padre era lo que se llama un argentino de París, es decir, una persona absolutamente asimilada: hablaba francés corrientemente y era artista plástico. Y yo siempre he sido un argentino de París. Es decir, que hablo como los franceses, me visto como ellos y tengo probablemente los mismos puntos de vista respecto a las autopistas o al precio del pescado. Pero de todas maneras no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy francés, ¿no es cierto? Pero soy un argentino de París.⁽³⁾

La cita rioplatense es una marca indeleble de su obra, y la excéntrica (por herencia y abolenjo) le está dada de antemano. Inscrito en

(1) Este texto es un avance de mi investigación “Del Río de la Plata a París. El arte gráfico de Copi”.

(2) Isabel Plante, quien abordó las migraciones desde el Plata al Sena durante los años sesenta, señala que, a diferencia de generaciones anteriores que veían a París como el mejor lugar de aprendizaje, en aquel periodo la capital francesa no solo ofrecía posibilidades de perfeccionamiento sino también de consagración. Plante ha trabajado la producción de Copi como parte de las corrientes artísticas de esos años.

(3) Entrevista realizada por Raquel Linenberg, en Tcherkaski, J., (113).



una tradición de dibujantes, dramaturgos y escritores del Río de la Plata, Copi reinventa su cultura traficando el sentido original. Ese recurso le provee un sello distintivo para sobresalir entre los hijos de la vanguardia francesa de los sesenta y los setenta. Y es, precisamente, entre el margen del arte y el desplazamiento territorial donde se exhibe la materialidad conflictiva e intertextual de su obra.

Inaprensible en sí misma, autobiográfica y dislocada, su producción subvierte las reglas del arte. Preso de un *habitus* familiar en donde las letras le vienen dadas, se resiste al significado y, simple-

mente, dibuja. De esta forma elige profanar lo sacro: el panteón de la elite porteña, la formación ganada en bibliotecas, la erudición de la letra. Y, cuando lo hace, es implacable: desprecia la política de su padre y el periodismo de su abuelo. Se enamora, en cambio, de Salvadora (la Victoria Ocampo de los anarquistas) y de la China, su madre.

A todos los vuelve a nombrar bajo la forma de un dibujo. Sobre el papel y en esos trazos, Copi —que está jugando— *no puede actuar*. Ya en Montevideo, habla más de una lengua: la francesa, la rioplatense y la de la historieta. Vive por entonces rodeado de escritores y de lectores y se deja llevar por la regresión: es el más niño de todos, es el dibujante. Y así vuelve legible aquello que no se puede narrar.

Este trabajo aborda distintos aspectos de un debate inconcluso. Por un lado, busco plantear que los ensayos referidos a su producción soslayan su faceta como historietista y se concentran en sus obras de teatro o en su labor actoral (Vázquez, 2009 y 2011) Por otro lado, el objetivo es inscribir su creación en una genealogía del humor gráfico nacional. Mientras la crítica ha ponderado su escritura por sobre sus dibujos, buscaré evidenciar la importancia de la historieta en el imaginario del artista.

Asimismo, se trata de recolocar su obra en una tradición local. La intención es dejar de leer sus primeros trazos como “antesala” de su formación profesional para advertir las marcas fundadoras del relato gráfico. El interés es trazar un arco que va desde su infancia en Montevideo (1945-1962) hasta lo que llamo un momento de inflexión en su trayectoria

(1964-1970), etapa que comienza con su ingreso a *Le Nouvel Observateur* y culmina con el estreno de *Eva Perón*, en 1970.

Por otra parte, la superposición de elementos genera un espacio –que podría pensarse como heterolingüístico– en el que conviven de manera intersticial la literatura, el teatro y la historieta. Es en este sentido que en lugar de fragmentar su producción profesional (como novelista, dramaturgo, actor y dibujante) es necesario entender la serie como una dialéctica. Como veremos, su dibujo se queda en un decir intermedio, transicional y siempre incompleto. El exilio del artista es, sobre todo, exilio de las formas, en donde mostrar y decir se tornan casi siempre la misma cosa.

La suya es una lengua contaminada de antemano. Su exploración es transterritorial, llegando a una fase fractal desde donde la norma irradia en todas las direcciones. Estallido de sentido, su arte se torna neobarroco (Calabrese, 1987) y hasta ese punto, posmoderno, melodramático e imposible. Hacia el final del prólogo a una novela inconclusa, Copi transcribe un fragmento del Diario de Magallanes. En esa tensión entre lo histórico y la fábula se advierte su condición de “extranjero”, en donde incluso los límites están borrados:

Esta novela no es en absoluto autobiográfica, aunque es en las olas del Río de la Plata donde mi imaginación se apresta a navegar, en un período entre 1950 y 1960 d C, unos cinco siglos después de su descubrimiento por el navegante portugués Magallanes, de cuyo Diario me vienen a la memoria algunas frases anotadas el mismo día en que deja el peligroso golfo de [...] en el Atlántico sur para internarse en las suaves curvas del río de los mil reflejos: “Siguiendo los hemisferios veo la Luna, mitad cara mitad cruz, aunque rueda siempre en el mismo sentido. Para seguir su trayectoria en el mar sería necesario que las tierras no existieran” [París, agosto de 1984].⁽⁴⁾

Canon, rescate y moda

La dilatada inadvertencia de la obra de Copi por parte de la crítica argentina ya ha sido resaltada en varios trabajos y no es mi intención insistir sobre este punto. Durante el bloque sesenta/setenta, pensando el período como *época* (Gilman, 2003), su producción pasó desapercibida por el campo intelectual nacional: solo se publicó su historieta más célebre y apenas se tradujo su narrativa. Recién en el último tramo de la década del 80 Copi pasó a ser un objeto de investigaciónpreciado y fue “elevado” al plano de aquello “que vale la pena discutir”.

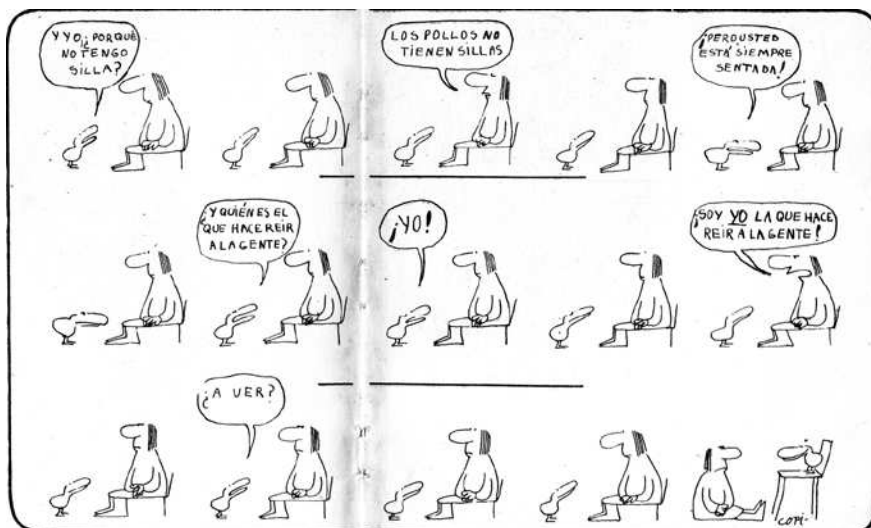
(4) Ese prólogo fue traducido por Anagrama y editado bajo el título “Río de la Plata”. Tomo la traducción realizada por los herederos de Copi, publicada por este sello editorial. “Río de la Plata”, en *Teatro, Tomo I*, Buenos Aires: 2010. De aquí en adelante citaré esta versión, que funciona como una autobiografía del autor.



Ese reacomodamiento no provino de la academia sino de una zona del periodismo cultural y la literatura. Es así como se privilegiaron ciertas zonas de su producción por sobre otras: la escritura por sobre la historieta, su legado como dramaturgo antes que su actividad como dibujante. A contrapelo de su consagración en la ciudad de las luces, la atención del campo crítico rioplatense estuvo centrada en el intento por hacerlo parte de una herencia de “artistas malditos” subyugados por el canon y la legitimación cultural.

Es así como Copi es leído en tanto artista *kitsh*, *camp* o trans y revalorizado en su dimensión contracanónica. Ingresado al podio de la “rareza” y la “excepción” pasó a pertenecer al circuito de novedades de la vanguardia argentina.⁽⁵⁾ Mientras triunfaba en París, en Buenos Aires solo era conocido por unas pocas tiras que *Primera Plana* reeditó en 1965, por una edición

(5) Siguiendo a Beatriz Sarlo (1995, 104) puede afirmarse que los cambios en la cultura se relacionan con los cambios en aquello que funda su valor. De tal forma se legitiman ciertas prácticas frente a otras y se destacan valores entendidos como “lo nuevo” en el arte.

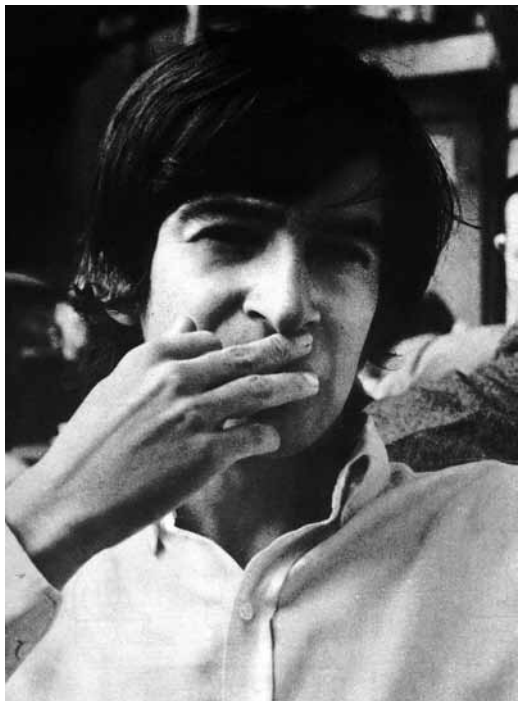


de Jorge Álvarez (*Los pollos no tienen silla*, 1968) que compila 57 tiras publicadas originalmente en *Le Nouvel Observateur*,⁽⁶⁾ dos historietas en la efímera *Literatura Dibujada* (1969) dirigida por Óscar Masotta y por el atentado que la prensa argentina registró cuando una bomba estalló durante la puesta de *Eva Perón* (1970).⁽⁷⁾ El semanario *La Hipotenusa* (editado por Helvio Botana, tío de Copi) reedita entre 1967 y 1968 algunas historietas realizadas para las revistas francesas de la época.

Este es el material que circula por entonces en Buenos Aires, además de una compilación de Anagrama bajo el título *Las viejas putas* (Barcelona, 1982) que aún puede hallarse en alguna librería de viejo. Hubo que esperar al retorno de la democracia y la irrupción de la revista *Fierro*, en 1984, para que las historietas de Copi comenzaran a publicarse con cierta regularidad en el país. El hecho de que un editor sagaz como Álvarez y un intelectual como Masotta hayan publicado a Copi como una apuesta programática no es fortuito.

(6) En 1968 se tradujo al castellano el libro que había compilado un buen número de tiras aparecidas en *Le Nouvel Observateur*, *Les poulets n'ont pas de chaise* (Editions Denoël, 1966).

(7) *Eva Perón* (1970) fue la cuarta obra de Copi estrenada en Francia. Se estrenó el 2 de marzo de 1970 en el teatro L'Épée-de-Bois, una mínima sala de teatro posteriormente demolida. El atentado fue atribuido a la derecha peronista. La obra fue publicada por primera vez en 1969 por Christian Bourgois Editeur y fue representada por el grupo TSE con puesta en escena de Alfredo Arias, escenografía de Roberto Plate, vestuario de Juan Stoppani, y las actuaciones de Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean Claude Drouot y Michèle Moreti.



Durante la etapa se asiste a una maduración del humor gráfico con epicentro en revistas especializadas y la participación del Instituto Torcuato di Tella. La realización de la Primera Bienal Internacional de la Historieta (1968) en esa institución revela hasta qué punto para críticos e intelectuales el medio resultaba propicio para poner a prueba la relación entre arte y cultura de masas.⁽⁸⁾ El bloque 68/69 es un momento iridiscente del campo artístico e intelectual argentino sensibilizado por sucesivos reposicionamientos y quiebres.

Rasgos como la necesidad de transgredir los límites entre la vida y el arte, el deseo de ampliar el público, de redefinir el concepto de obra de arte y el intento de ligar la cultura de masas a la política están presentes de manera recurrente. En esta coyuntura, un sector de la crítica encuentra en la historieta un medio privilegiado de intervención teórica. La obra de Copi se ubica en esa intersección: una zona de diálogo entre la vanguardia artística, el interés por los medios y la política a finales de la década del 60.

De allí que su producción pueda ser leída como emergente de la etapa, en un marco de complejización de la crítica cultural.⁽⁹⁾ La popularidad de los medios masivos de comunicación llamaba la atención de actores tradicionalmente no vinculados a ellos. Prácticas y objetos no jerarquizados por la alta cultura fueron absorbidos por varias instituciones. Los pro-

(8) La Bienal tuvo lugar desde 15 de octubre al 15 de noviembre de 1968 y fue organizada en forma conjunta por el Instituto Di Tella, dirigido por Enrique Oteiza, y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. La organización y codirección del proyecto estuvo a cargo de Óscar Masotta. La muestra, montada en el Centro de Artes Visuales del Instituto, fue dirigida por Jorge Romero Brest.

(9) La noción de arte relacional propuesta por Nicolás Bourriaud (2006, 51) es interesante para pensar la movilidad/inscripción de la obra de Copi en el contexto del campo artístico de fines de los sesenta. Precisamente, su obra puede leerse en el marco de las prácticas de expansión de los límites del arte.

ductos de la cultura de masas dejaron de ser “síntoma social” para formar parte de los llamados nuevos lenguajes de masas. De manera sintomática, la revista *Primera Plana* publicaba en enero de 1965 una nota en donde se resaltaba el éxito del argentino en París:

Desde hace tres años, el argentino Raúl Natalio Damonte Taborda [...] hace reír a los sofisticados lectores de *Le Nouvel Observateur* con su tira hebdomadaria. Hace una semana cumplió 28 años y su sexto aniversario en París. Ese día, con el pelo barriéndole la frente y el mismo aire de tristeza de siempre, asistió al primer ensayo de *Tiempo de una soñadora*, una obra que escribió hace cuatro meses y que la actriz Emmanuelle Riva (*Hiroshima, mon amour*) protagonizará en estos días en el teatro Lutèce. El principio se parece al de todos los argentinos, desde San Martín hasta Carlos Gardel, pasando por los exilados (voluntarios) de la Belle Époque, que un buen día sacan un pasaje y desembarcan en Francia para ver qué pasa [*Primera Plana*, 9 de enero de 1965].

Asimismo, en una producción de la revista *Gente* de julio de 1969 (en donde se reeditaron algunas historietas del autor) se ve a Copi posando junto a la ascendente actriz y modelo Susana Giménez. La nota reunía a las figuras y famosos del “mundo del espectáculo artístico y cultural”. En este caso, como en el de *Primera Plana* ya citado, es su creación como dibujante la que se pondera como conquista, y la notoriedad que alcanza la tira semanal en el prestigioso semanario francés.

En este sentido resulta llamativo que los estudios que retomaron a Copi años más tarde (Amícola, 2000; Rosenzvaig, 2003; Link, 2003; Sarlo, 2003) se hayan concentrado en su actividad como dramaturgo y escritor, quedando relegada su producción gráfica. A excepción de César Aira (quien introdujo una lectura sobre sus historietas en una serie de conferencias dictadas en 1988 y recopiladas más tarde en un libro), los autores mencionados no abordaron su faceta profesional.

Por otro lado, los trabajos insisten en resaltar el carácter “inclasificable” o “híbrido” de su obra (Aira, Amícola, Rosenzvaig, Link) y han tendido a categorizar su obra a un lado u otro de su producción. De allí que las miradas se han desplazado de manera pendular ponderando cierta zona sobre las otras: “teatro dibujado”, “teatro cómic” y “novela cómic” (Rosenzvaig); “escritor insólito” (Jitrik); “Copi no sabe dibujar” (Aira).



Si por un lado es evidente que estas perspectivas están vinculadas al lugar de inscripción teórica y disciplinaria (la literatura, el teatro, la crítica cultural) de los investigadores, también puede pensarse que este énfasis en la literatura y el teatro se debe a la ausencia de un campo consolidado de estudios sobre historietas y humor gráfico.

Pero además hay un “Copi antes de Copi” del que se sabe muy poco. El “Copi argentino”, el “Copi uruguayo”, el joven que todavía no rubrica su firma exitosa y escribe en imprenta, con trazo inseguro y letra infantil, despersonalizada. La obra gráfica del autor se inscribe en la corriente de autores (Landrú, Oski, Quino, Kalondi, Catú y Brascó) que, durante la segunda mitad de la década del 50 y la primera del 60, renovaron estilística y temáticamente el humor gráfico nacional.

Estos dibujantes construyeron un público a partir de nuevas convenciones humorísticas. En este marco, revistas como *Panorama*, *Confirmado* y *Primera Plana* incorporaron regularmente en sus páginas a las “nuevas promesas” del mercado editorial. Copi forma parte de esa tradición historietística.

Su humor combina las formas precursoras de los dibujantes locales, los recursos de la bohemia teatral parisina y los elementos de la cultura popular rioplatense. De allí que en su obra hay un vaivén continuo entre vanguardia y tradición, y también, como se verá, entre origen y destierro.

Desplazamientos y una lengua materna

Nació en Buenos Aires en 1939. Su nombre era Raúl Natalio Roque Damonte Botana. Hijo del periodista Raúl Damonte Taborda, quien fue diputado nacional y director del diario *Tribuna Popular*; y de Georgina, la hija menor de Natalio Botana, fundador del diario *Crítica*.⁽¹⁰⁾ Su abuela, la escritora Salvadora Medina Onrubia, fue anarquista y una de las pioneras del movimiento feminista en Argentina.⁽¹¹⁾

Su padre llegó a ser diputado nacional en 1938 y una de las figuras

(10) Para un estudio sobre *Crítica* véase Saítta, S., *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*.

(11) Destaca María Moreno en su prólogo al Tomo I de la *Obra* de Copi (2010): “Según Copi, doña Salvadora Medina Onrubia de Botana, novelista (*Acasha*) y autora teatral (*Las descentradas*, *Lo que estaba escrito*, *Un hombre y su vida*), amén de militante anarquista, fue su primera lectora y la primera argentina que se atrevió a poner como personajes a mujeres capaces de pecar doblemente: como lesbianas y como adúlteras. [...] debe tener algún sentido que haya elegido como seudónimo el apodo que ella le puso: Copi. Un apodo *capado* cuyo origen sería Copito (al parecer era muy blanco) y que *capa*, a su vez, el doble peso del Damonte Taborda. [...] Salvadora Medina Onrubia era madre soltera de un varón llamado Carlos cuando se cruzó con Natalio Botana, quien lo reconoció y le puso su apellido. La pareja se casó luego de tener a su última hija –Georgina, la madre de Copi–; los otros fueron Jaime y Helvio”.

centrales del frente antifascista argentino. Al asumir la dirección de *Crítica* (cuando su suegro, Natalio Botana, muere en un accidente automovilístico en 1941) se acerca al emergente coronel Perón y forma parte de su círculo de confianza.

Su adhesión al peronismo no perduraría. Roto su vínculo con Perón y prohibido el diario *Crítica*, la familia Damonte Taborda parte al exilio.⁽¹²⁾ Vivió en Francia desde 1962, pero esa no fue su primera estadía fuera de Argentina. Copi pasó parte de su infancia en Uruguay. Pocos días antes del 17 de octubre de 1945, con solo 6 años de edad, partió con su familia a Montevideo. La posición antiperonista de su pa-



dre (quien por entonces dirigía *Crítica*) llevó a la familia al exilio político. Desde Buenos Aires hasta Montevideo, un período intermedio de dos años en París, para regresar a Buenos Aires en 1955 y volver a exiliarse:

Yo crecí en el Uruguay. De hecho, mi madre y su familia en su mayor parte son uruguayos. En 1945, cuando tenía 6 años, nos quedamos unas vacaciones casi eternas en ese país, si se exceptúa los dos años pasados en París. Volví a Buenos Aires poco antes de los 16. Pero en el momento de mi regreso yo ya no era un niño y me había educado más en el Uruguay que en Buenos Aires. Y en París también [...], llegué a Buenos Aires, una ciudad muy especial a mis ojos y por la que no siento demasiado afecto y ninguna nostalgia. Pero, por el contrario, siento nostalgia del Uruguay, cierta nostalgia epidérmica de la infancia, la playa, la arena y la soledad [en Tcherkaski, 114-115].

Por lo tanto, no es Francia sino Uruguay el primer país del exilio pero también el lugar de la infancia y la construcción lúdica: el juego, la aventura, la playa como espacio libertario. Expulsado de Buenos Aires, Montevideo es el puente hacia París. Y ese margen y pasadera construye una topografía política y cultural. Como subraya María Moreno (8) en el prólogo a la obra teatral de Copi: “El Uruguay fue para Copi más que otro

(12) Damonte Taborda escribió y publicó en 1955 dos libros centrados en el anti-peronismo: *¿Adónde va Perón? De Berlín a Wall Street y Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina.*

país, el fuera del país. Es que desde siempre el Río de la Plata es el lugar por donde ciertos argentinos han salido corridos por los gobiernos, y hasta los gobiernos mismos”. Esos años son evocados como una aventura: cruzar el Río de la Plata metido de contrabando en la bodega de un barco con pasaporte falso, control aduanero y transgresión de la ley:

Mi padre, que estaba acostumbrado al exilio, lo consideraba un período de la vida en la que el hombre se abre a la libertad. Pero mi madre y nosotros, niños, aunque comprendíamos que habíamos escapado de la muerte o de algo que se le parecía, sabíamos también que una vida, la que hubiéramos tenido en Argentina, se nos escapaba para siempre. [...] apoyados por la “inteligencia” uruguaya, compraron en Montevideo una casa de dos pisos con techo de paja, al lado del hotel Carrasco, frente al mar. Pasábamos seis meses al año corriendo entre las olas, seguidos de una familia de perros. Para suplir la educación más bien rústica que nos daban las criadas uruguayas, mis padres nos pusieron a practicar disciplinas artísticas. En casa había una biblioteca considerable, un taller de pintura y escultura, un horno de cerámica. El dinero que me daban dependía de mis proezas literarias, aunque yo prefería el dibujo humorístico, que mi padre aborrecía. [...] Conscientes de que el peronismo no iba a terminarse de un día para el otro, nuestras posibilidades de volver a la Argentina eran una quimera. Favorecidos por el consulado de Uruguay en Reims, emigramos a Montparnasse” [Copi, 2010: 350].

El padre como la taxonomía que debe ser subvertida: Copi busca el reconocimiento para deshacerse de él. De este modo desafía no solo su propia homosexualidad sino también su rol como “hijo del padre”: el *deber ser* filial, la amenaza constante a su deseo de realización. Es el padre el primero que lo exilia de sí mismo. El que lo expulsa amorosamente y lo destierra. Quizás por eso Copi, como al Río de la Plata, siempre vuelve a la madre.

Es en su figura donde encuentra su *estar* en el mundo: ella no lo reprime, le da su identidad y lo nombra: “Me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado mi madre, no sé por qué”.⁽¹³⁾ Hay distintas versiones sobre la invención del apodo. Por un lado la versión del propio autor, quien afirma que el apelativo se lo ha dado su madre; por el otro, la interpretación de que se trata de un apócope de “copito”, apelativo puesto por su abuela, “por ser tan blanco como un copito de nieve”.

Copi exotiza su pasado: la infancia es lo radicalmente otro, y por lo tanto un tema propicio para la ficción. Narra su autobiografía y entremezcla aventura y política, el exilio y la cultura rioplatense. Se reconoce tributario de ese origen pero también se sirve del pasado como argumento de denuncia y padecimiento:

(13) Tomado de *La guerre des pédés* (1976), traducida al español como *La guerra de las mariconas* (2010), en donde el personaje que escribe la novela se llama Copi y dibuja y escribe para sobrevivir. Es interesante la relación con *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert, en donde el escritor plantea un narrador como álgter ego de su vida.

después de haber usado vaqueros negros y camisas a cuadros compradas en la galería À la Toile d'Avion, en los Campos Elíseos, me encontré, a los 15 años, transportando armas en compañía de mi padre por el río Uruguay [...]. Nuestra Revolución Libertadora triunfó y nos volvimos a establecer en Buenos Aires en 1955. Mis padres se separaron de inmediato [Copi, 2010: 351].



Ya se ha hablado de la estética trans en la producción narrativa y gráfica del autor, pero menos de su intransigencia ideológica cuando evoca el primer gobierno peronista. Esa posición de repudio es, ante todo, indignación. Señala María Moreno que algo en Copi no es trans, y es su furibundo antiperonismo. El rechazo al general Perón es casi tan radical como el rechazo al padre. Y es que Copi huye, antes que nada, de la herencia familiar y política. Su carrera como dibujante de historietas le permite torcer el destino de las expectativas paternas:

Mi padre estaba contento de haberme forzado a hacer algo en el extranjero para ganarme la vida. Sus ilusiones de ayudarme a emprender una carrera política en Argentina a imagen suya (para eso fui concebido) habían fracasado antes de la primera tentativa, igual que con mis dos hermanos [Copi, 2010: 349].

La vida en Francia entre sus 14 y 16 años (1953-1955) le da las primeras herramientas: el contacto con la lengua extranjera y la experiencia del exiliado.⁽¹⁴⁾ Entre 1955 y 1958 Raúl Damonte Taborda editó el periódico *Tribuna Popular*. Su hijo apenas tenía 16 años pero ya ilustraba la publicación y firmaba su creación con el apodo que le puso su madre:

La distancia y la ironía con las que pienso el Río de la Plata –que después de todo es mi lugar natal– son sentimientos recientes. Fue durante los años de prohibición que escribí mis grandes dramas. Mi escritura fue entonces más argentina que nunca. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunas personas próximas a mi familia, me hicieron imaginar el Río de la Plata como un Purgatorio del que había escapado sintiéndome culpable. No tenía ni un rasguño, aparte de los del alma [en Tcherkaski, 128].

Radicado definitivamente en París desde 1962, asimila el idioma francés y lo asume como propio. La lengua materna, argentina, aparece como una modalidad casi conspirativa en sus textos:

Los viajes me han enseñado que unas pocas ropas bien elegidas bastan para dar seguridad y buen crédito al exiliado. ¿Exiliado? La palabra ha salido sola de mi

(14) Véase “Un argentino de París. Entrevista de Raquel Linenberg”, en Tcherkaski, J., p. 113.

bolígrafo, seguida por un signo de interrogación. Si alguna vez debiera decir lo que sea sobre el exilio, me cuidaría muy bien de escribir en primera persona. Y si es verdad que he tenido miedo de poner los pies en la Argentina después de 1969, eso ya no me sucede más.⁽¹⁵⁾

Los motivos de partida son uno de los aspectos más complejos de definir, porque ello afecta la definición misma de exilio y la identificación del emigrado como exiliado.⁽¹⁶⁾ Cabe distinguir el peso de los factores emocionales de la partida y redescubrir la imbricación de la dimensión política y afectiva, en definitiva, el *carácter global* de esa experiencia. En los textos y dibujos de Copi los ritos y vivencias de esos pasajes evocan un “núcleo sentimental”:

Mi abuela era española, mi abuelo uruguayo, tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas eran indias. ¡Qué cazzo me importa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? [...] Es un lugar de pasaje, como todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires. [...] Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere [...]. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición [en Tcherkaski, 110].

El desplazamiento no es gratuito. Ese pasaje, cultural y territorial, desde la tradición de origen hasta la tradición receptora es portador de significación. Y Copi no resuelve la tensión sino que se queda en el rito de pasaje, en el *durante*: como si nunca hubiera terminado de irse ni de llegar: “Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa” [2010: 343].

No terminar de apropiarse del lenguaje adoptado y bordear las orillas no es asumir la periferia sino cuestionar la legitimidad del centro. Al transgredir la regla y plantear su relación tensa con el origen y el destino, asume la perturbación. Esa incomodidad es siempre política, intertextual y conflictiva.

Por otro lado, cuando Copi piensa el Río de la Plata conjuga dos elementos clave: la utopía y la distancia. Obras como *Eva Perón*, *La guerra de los putos*, *El uruguayo*, *La internacional argentina* y *La vida es un tango* reenvían al origen rioplatense. La temática del exilio atraviesa su obra

(15) “El exilio”, del prólogo a la novela inconclusa *El Río de la Plata*, traducción de Tomás Eloy Martínez. Tomado de Tcherkaski, J., p. 134. Véase también, *Río de la Plata*, Buenos Aires: Anagrama, 2010.

(16) La palabra exilio es un concepto polisémico y ambiguo. Según Franco, M., p. 19: “es importante evitar el uso de categorías totalizantes como ‘el exilio argentino’ (excepto para designar una identidad autoatribuida por los propios actores) y utilizar, en cambio, el término plural ‘exiliados’ o ‘distintos sectores de argentinos en el exilio’ (y sólo cuando la autorrepresentación de los actores lo indica). Esta opción está vinculada al carácter heterogéneo del fenómeno emigratorio, tanto en un sentido sociocultural como político-ideológico”.

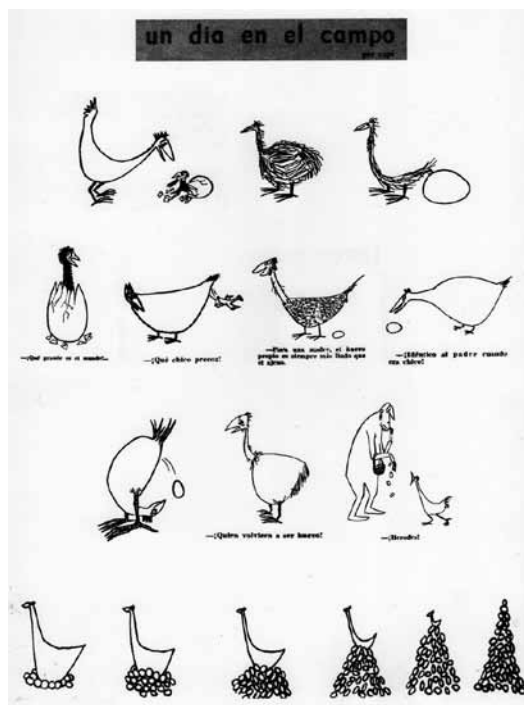
como una voz subrepticia que la recorre. Y en la superficie se advierte la necesidad continua de decir(se) “extranjero”.

Genealogías

Durante los primeros años sesenta en Argentina las publicaciones humorísticas atravesaban por un momento crítico en las ventas pero excepcionalmente esplendoroso en estilos, diversificación y novedades. Atrás había quedado la denominada “edad de oro” del campo y el auge en las ventas de revistas populares como *Rico Tipo* y *Patoruzito*. Por entonces, la clase media intelectual argentina (conformada como un nuevo público) redescubre la potencialidad del género.

De manera paradigmática surge *Tía Vicenta* (1957-1966), una revista precursora en imponer un nuevo estilo humorístico y que reúne a la nueva generación de profesionales. Copi colaboró desde muy joven en la publicación. Por una diferencia de opiniones Carlos Peralta (Del Peral), secretario de redacción de *Tía Vicenta*, funda su propia revista: *Cuatro Patas* (1960). Copi, junto a otros dibujantes, decide sumarse al proyecto. El experimento editorial dura solo cuatro números, hasta su clausura por causas políticas.

La obra de Copi debe inscribirse en esa tradición gráfica. El humor que despliega el dibujante en esas publicaciones combina formas estilísticas de dibujantes como Landrú, Oski y Lino Palacio, e incorpora el imaginario del *under* parisino (tan caro a la composición de sus obras teatrales y su narrativa). Es así como se entremezclan elementos de la cultura popular argentina, como el melodrama, el sainete criollo, el tango y el vodevil urbano, con los recursos que le provee la vanguardia historietística francesa y la bohemia teatral.



Revista Tía Vicenta, n° 7, 1958

Entrevistado por José Tcherkaski, el dibujante subrayó el equívoco que suponía la inscripción de *La mujer sentada* como historieta deudora del imaginario francés de la época: “¿Qué sabrán ellos de la influencia que yo puedo tener de Landrú o de Lino Palacio?” (en Tcherkaski, 27). La relación entre los dibujantes había comenzado en la redacción de *Tía Vicenta*, dirigida por Landrú desde 1957. La línea que aparece en varios humoristas de esa publicación (Oski, Landrú, Kalondi) permanece en el trazo gráfico de Copi.

En contraposición a la historieta realista o seria, los humoristas de la etapa desarrollan un estilo simple, de línea clara y lúdica. Siguiendo a Oscar Steimberg, dibujantes como Oski y Landrú elaboraron un *humor tonto* y fundaron nuevas tradiciones, distanciándose del autor ideal y naturalista:

En ambos, pero sobre todo en Oski, por el carácter de prueba y exploración de su línea, siempre mostrándose como atrapada por una manera infantil, se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de “naturalidad” representacional y destreza académica (Steimberg, 2001).

En este sentido hay una tensión productiva entre su “educación sentimental” y su formación profesional, entre el origen y la trayectoria: el Copi adolescente seguidor del humor rioplatense (los rastros de la escuela historietística y la identidad nacional) y el dibujante profesional comprometido con la sensibilidad francesa de los sesenta: Willem, Georges Wolinski, Isabelle Reiser y Cabu.

Por otro lado, en su humor se despliega una crítica que parodia las convenciones del progresismo y la intelectualidad pequeño burguesa. En sus historietas es notable el trasfondo cultural que le permite utilizar referencias de alta cultura: el clisé vuelto sobre y contra sí mismo. Por supuesto, ello se vincula al contrato de lectura establecido por las publicaciones en las que colabora.

Tras el éxito de *La mujer sentada*, sus historietas circularon por publicaciones como *Twenty* y *Bizarre*, *Libération*, *Charlie Mensuel*, *Linus* y *Hara-Kiri*. El período que va desde la segunda mitad de los cincuenta hasta los primeros años setenta, y que se caracteriza por la percepción del cambio y una temporalidad acelerada (Jameson, 1997), nutre su producción integral:

La obra de Copi, podría decirse, constituye una investigación sistemática de los modos de la acción en el arte (tanto en lo que se refiere al universo representado como al acontecimiento estético: hay que recordar las palabras de Copi, para quien “el *happening* es algo que me hace sudar frío. Es como si alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El *happening* es lo que no sucede”). En los cómics de Copi, todo lo que podría suceder *ya ha sucedido*, en sus relatos todo *va*

a suceder y en sus obras de teatro *todo está sucediendo* en un vértigo que no anula la temporalidad sino que la proyecta a una dimensión utópica donde el pasado, el presente y el futuro adquieren relaciones nuevas.⁽¹⁷⁾

Su obra casi no tiene cortes ni elipsis: es una escritura desquiciada. La operación es desacralizadora, barroca y mutante. Y es que Copi nunca se interesó por “resolver” el lenguaje contradictorio de la historieta sino que optó por afirmarlo en la paradoja y en la indeterminación. En los pliegues aparecen como temas el sexo, el matrimonio, las convenciones, el vínculo con los padres, el lugar del homosexual. Estigmatiza la estupidez que ve en la familia burguesa: sus ritos morales y la hipocresía. Denuncia la mezquindad y la ambición de la clase media.

Por otro lado, se trata de una escritura perturbada por la mezcla y la nostalgia. El espacio rioplatense emerge siempre como cuestión no resuelta, como residuo incómodo, rasgadura. Toda su producción es desde el sesgo. Vive de la diferencia y, en ese punto, desaparece en ella.

La mujer sentada

Novelas como *La ciudad de las ratas* y *La guerra de las mariconas* fueron inicialmente concebidas por Copi para su publicación por entregas en la revista *Hara-Kiri*.⁽¹⁸⁾ El dato no es menor: esta es la lógica que guía la producción de su tira gráfica más célebre: una mujer sentada por semana. La fórmula del folletín, la cadencia y la estructura novelada subsisten en toda su producción. Es decir, la serie antes que el golpe de efecto, la continuidad y la duración antes que el cierre o desenlace. Originalmente, *La femme assise* es una novela de Guillaume Apollinaire. Señala Daniel Link (2011), citando al inventor del término “surrealismo”:

La Femme Assise, dice Apollinaire, era una moneda falsa suiza que había que evitar recibir de vuelta. Como la moneda, Elvire es un personaje falso y “no pasa” (apenas un nombre propio que sirve para encadenar los mil pormenores que Apollinaire le asigna).

La tira fue serializada en *Le Nouvel Observateur* a partir de 1964. Desde 1962 Copi subsistía en París vendiendo *collages* y dibujos en el Pont des Arts, en las terrazas de los cafés de Saint-Germain-des-Prés y en Montparnasse. Su padre le suspende el envío de dinero en el verano europeo de 1963. Fue entonces cuando conoce al editor Jean-Jacques Pauvert, quien al ver sus planchas

(17) Link, Daniel, “Copi: modos de la acción literaria”, seminario de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, dictado durante 2007. Cita del programa del seminario.

(18) *La ciudad de las ratas* fue publicada a lo largo de 1978 y *La guerra de las mariconas* durante 1980, antes de editarse como libros en 1979 y 1982, respectivamente.

y dibujos comienza a publicarlos en la revista *Bizarre* y lo contacta con Serge Lafaurie, que preparaba un nuevo semanario, *Le Nouvel Observateur*.⁽¹⁹⁾

Los giros se acabaron y entonces “me acordé de que cuando era chico me gustaba dibujar, y comencé a hacer algunas cositas que después vendía en el Pont des Arts y en los cafés de por ahí”. Eran acuarelas, trazadas febrilmente por las tardes, y las entregaba a cambio de diez francos cada una. Fue en el Flore, todavía de moda en aquella época, que una señora quedó maravillada con lo que hacía “*le jeune argentin*”. Era la mujer del dueño de la revista *Twenty*, Jean-Claude Fournet, y 15 días más tarde Copi se había convertido en colaborador permanente de la publicación. *Twenty* cerró al poco tiempo, pero los dibujos cayeron en las manos del jefe de redacción de *Le Nouvel Observateur*, una revista que, al cambiar de fórmula, buscaba renovar el *staff*. “Nadie quería saber nada con la tira, yo mismo no estaba demasiado convencido y empecé a hacerla con el solo apoyo de Lafaurie; el resto opinaba que *le truc* no hacía reír a nadie” [*Primera Plana*, 9-1-1965].

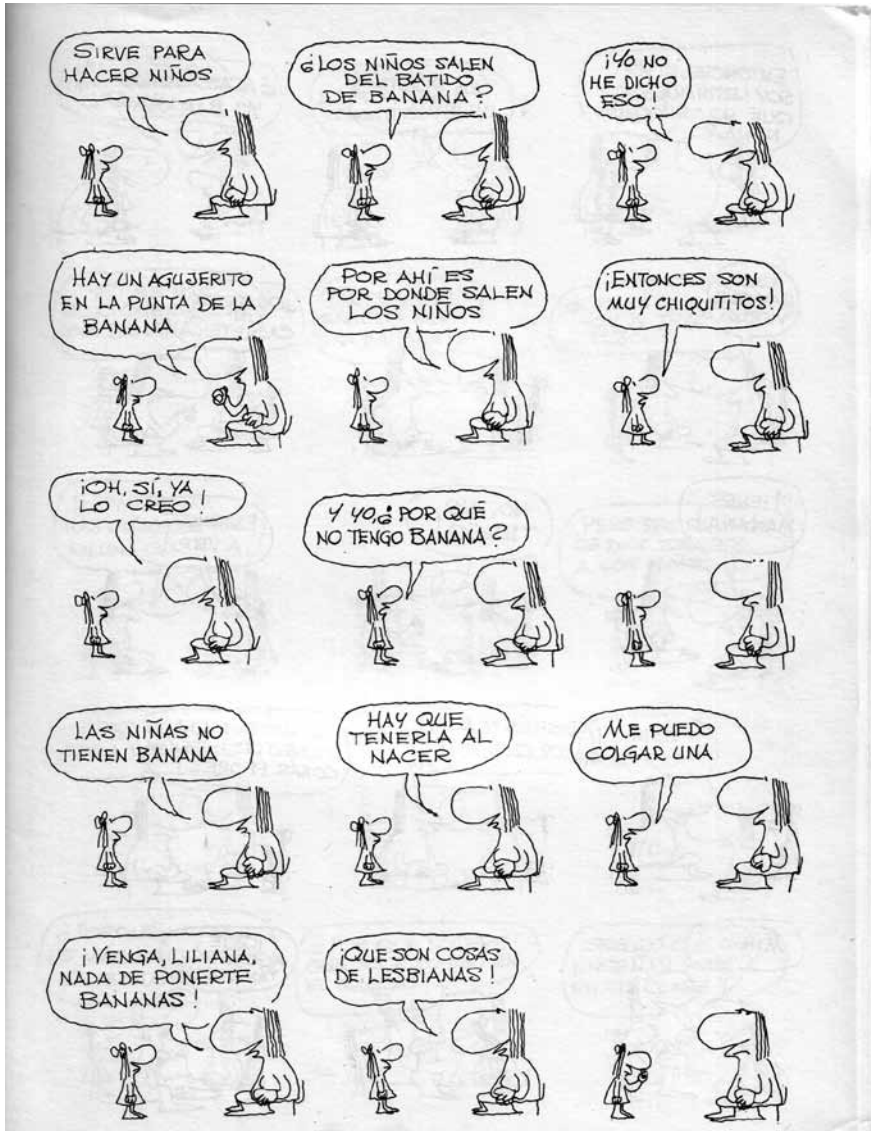
El éxito fue inmediato. La editorial Denoël en 1966 recopiló las tiras publicadas en el *Nouvel* y las ventas fueron cuantiosas. Ese mismo año su autor obtuvo el Premio del Humor Negro. Las historietas comenzaron a publicarse en España, Italia, Estados Unidos y Dinamarca. En cuanto a su publicación en Buenos Aires, señalaba su autor por esos años: “*La mujer sentada* únicamente puede convenir a un país donde el kilo de tomates hace ocho meses que vale lo mismo, a un país que tiene edificios viejos de tres o cuatro siglos” (*Primera Plana*, 9-1-1965).

Ahora bien, a Copi le gustaba decir que el cine era “un teatro muy imperfecto”. La fluidez del relato cinematográfico se le revela como artificio y manipulación. En tanto construcción espectacular, el cine le es ajeno. Le gustaba, en cambio, detener el movimiento. Capturar el tiempo y el espacio, fragmentar el fotograma, la escena o la viñeta. Como a Godard, le interesa frenar la duración y ralentizar el movimiento. En *La mujer sentada* lo que se transforma no es tanto el dibujo como el texto: la representación de la mujer en la silla *no es* sino a través del globo de diálogo.

La historieta narrativa dominante seguía los pasos trazados por el lenguaje cinematográfico. Lo importante era ocultar el artificio y, ante todo, re-presentar el tiempo y el espacio. Por el contrario, las historietas de Copi son una puesta en escena que muestra su carácter inverosímil. Sus dibujos no tienen el efecto de “lectura del tiempo” sino que el relato está *antes* que su despliegue. En este mundo-gráfico todo está concentrado. Como subraya Aira: “la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato”.⁽²⁰⁾

(19) El semanario comenzó a publicarse el 19 de noviembre de 1964 como una versión renovada de *France Observateur* (1954-1964), que había sido fundado como *L'Observateur Politique, Économique et Littéraire* en 1950 por integrantes de la Resistencia francesa.

(20) El libro de César Aira (1991) reúne las cuatro conferencias que el escritor dio en



Ante el esquematismo que le impone su trazo, responde con la experimentación del lenguaje. Presenta viñetas allí donde no hay cuadros y utiliza sus dibujos para contar en escenas. “Dibuja con actores”, y en el

el Centro Cultural Ricardo Rojas, en junio de 1988, en el ciclo “Cómo leer a Copi”. Además de este trabajo, conviene revisar la tesis de Marcos Rosenzvaig (2003) y el lúcido artículo de Daniel Link (2003). Específicamente sobre la obra de teatro *Eva Perón*, véase Sarlo, B., *Una modernidad periférica*.



cruce entre el teatro y la historieta se queda *entre* el dibujo y la palabra. La sucesión de cuadros hace estallar la unidad espacio temporal del encuadre. Sus historietas nos fuerzan a aceptar la diversidad del movimiento dentro de un marco fijo, el papel.

La hoja se vuelve dinámica y ya no estamos frente a un sucesión de dibujos más o menos similares sino frente a un relato, que dice más de lo que muestra y cuenta. La narrativa es un tercer elemento que no está en el globo de diálogo ni en el dibujo sino en la puesta en página. Copi nos deja ver la mano que dibuja, el trazo firme del simulacro. Y así, la enunciación se torna evidente.

Al contrario del montaje cinematográfico, en donde se busca borrar las marcas del discurso, la historieta propone un enunciador explícito. Es que su lenguaje no esconde sus modos de narrar, y nunca están del todo

ocultos sus trucos y sus ensamblajes (Steimberg, 1977). En la producción de Copi el recurso está a la vista: exhibe su carácter de construcción y muestra el montaje de los elementos. Basada en una economía de “tiempos lentos”, la cadencia del dibujo remata en un cuadro elíptico o en el efecto sorpresivo. No basta con la viñeta. La historieta de Copi exige al lector “mirar” la página y, en este punto, ir en contra de la narración.

Deudora del imaginario de la izquierda francesa de los sesenta y famosa entre el público parisino progresista, *La mujer sentada* no tuvo en Buenos Aires la misma suerte que su contemporánea, la tira de Quino, publicada también por primera vez en 1964 en el semanario *Primera Plana* y traducida al italiano en 1968 con prólogo (sin firma) de Umberto Eco. Se puede incluso observar similitudes en la narrativa de los autores, en el público al que dirigían sus tiras, en la posición sedentaria de sus personajes y en la acción íntima y el diálogo especular.

Sentada y sagrada, solo puede ser fatal. Recurre al desdoblamiento especular (*una* puede ser la otra *vieja travesti*) y a los “tiempos muertos”. En la historieta, el simulacro ya no es simbólico sino literal: una caja dentro de cajas, un fondo inmóvil (minimalista y blanco) para que dos personajes de perfil entablen su diálogo teatral. Rara vez muestran su rostro. O los muestran todos, que no es lo mismo que ocultarse. Esa duplicidad gráfica no tiene nada de ambiguo. Copi, llegado este punto, posee una lengua *transparente*.

A modo de cierre y apertura

“Lo primero que le di fue un lápiz. Copi dibujó toda la vida, eso fue lo primero.”

China Botana, 2010.

Escribió 16 obras teatrales, incluyendo un sainete en verso.⁽²¹⁾ Con excepción de *Un ángel para la señora Lisca* (estrenada en Buenos Aires en 1962), 11 de sus piezas no fueron estrenadas en Argentina sino hasta después de su muerte.⁽²²⁾ Ya distinguido como dibujante y dramaturgo, con la

(21) Entre las obras teatrales se cuentan: *Un ángel para la señora Lisca* (1960), *Santa Genoveva en su bañadera* (1966), *El cocodrilo y el té* (1966), *La jornada de una soñadora* (1968), *Eva Perón* (1970), *El homosexual o la dificultad para expresarse* (1971), *Las cuatro gemelas* (1973), *Loretta Strong* (1974), *La pirámide* (1975), *La copa del mundo* (1978), *La sombra de Wenceslao* (1978), *Cachafaz* (1981), *La Torre de la Defensa* (1981), *La heladera* (1983), *Las escaleras del Sagrado Corazón* (1984), *La noche de madame Lucienne* (1985) y *Una visita inoportuna* (1985).

(22) Las obras estrenadas en Argentina fueron (además de la mencionada *Un ángel para la señora Lisca*) *La noche de la rata* (1991), *Una visita inoportuna* (1992), *La pirámide* (1995) y el sainete en verso *Cachafaz* (2001).



novela corta *El uruguayo* (1972) comienza su carrera de escritor. Publicó las novelas: *El baile de las locas* (1976), *La vida es un tango* (1979, la única escrita en castellano), *La ciudad de las ratas* (1979), y *La internacional argentina* (1987). Además, reunió sus historias en dos antologías: *Las viejas travestis* (1978, donde se incluye *El uruguayo*) y *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984).

Tras el estreno de *Eva Perón* en 1970, Copi fue declarado persona no

grata en Argentina y no pudo regresar hasta la recuperación de la democracia en 1984. Representante de un drama de identidad nacional y sexual, la política se escenifica bajo las formas de un escándalo histórico. Sus siguientes piezas, novelas e historietas fueron producidas, mayormente, durante los años de la última dictadura militar.

Fue activista del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) y gran amigo de Guy Hocquenghem, líder del movimiento y una de las primeras víctimas del sida en París. Su editor y amigo Jorge Herralde narra en sus memorias varios encuentros con Copi en Barcelona. Acerca del estreno en un teatro del Barrio Chino (Raval) de *Loretta Strong*, en la que un Copi travestido se desplaza en silla de ruedas en el escenario leyendo el texto de la pieza, dice Herralde (174):

en una de sus dos estancias en Barcelona salíamos cada noche. Lo llevé al Molino, que lo divirtió bastante, pero donde se lo pasaba mejor era en el Whisky Twist, un local de travestis junto a la calle Escudillers, súper cutre y desmadrado, donde ofició años Violeta la Burra. Después de Barcelona, Copi se iba a Ibiza, a una casa en el campo, con su madre y su hermano. [...] sentados Copi y yo en un bar de una terraza de la Rambla me dijo, ante una propuesta de cena con varios amigos, que ya no le apetecía relacionarse con gente heterosexual. [...] Durante años me llamó ocasionalmente, casi siempre de madrugada, el olor a marihuana cabalgando de París a Barcelona por el hilo telefónico.

Vivió en París desde 1962 hasta su muerte el 14 de diciembre de 1987. Toda su vida estuvo marcada por la experiencia de la partida: “el doctor Alfonsín es el presidente constitucional de la actual República, puedo ir a Buenos Aires cuando quiera. Pero, aparte de mi madre, que me visita con frecuencia en París, me quedan allá pocos amigos” (Copi, 2010: 343-344). No obstante, y como vimos, tampoco se instala *allá*. Inscribe su arte en el límite y encuentra un territorio original y pleno en las fronteras del arte y el deslinde. Fuera de (su) tiempo, como sus más bellas historietas.

Imágenes

Forman parte de la investigación en curso.

Agradezco especialmente a los directivos del Museo de Angouleme por brindarme las condiciones para trabajar con los originales de Copi en el Centre National de la Bande Dessinée et l’Image, y a Federico Botana, por la generosidad permanente.

Algunas de las fotografías de este artículo fueron extraídas de *Una visita inoportuna*, de Copi, Tealdi/Baldo Editores.

Bibliografía

- AIRA, César [1991], *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- BRAVO, Guillermo, “Una visita inoportuna. Entrevista a China Botana”, en *Página 12*, suplemento Soy, Buenos Aires, 15 de octubre de 2010.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BOTANA, Helvio, *Tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1985.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- COPI, *Un livre blanc. Les cahiers dessinés de Copi*. Prefacio de Giovanni Gandini. París: Buchet Chastel, 2002.
- *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- *Las viejas putas* (recopilación de cómics). Barcelona: Anagrama, 1982.
- *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.
- *Obras. Tomo I* (prólogo de María Moreno). Barcelona: Anagrama, 2010.
- *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- *Teatro I*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- FRANCO, Marina, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- HERRALDE, Jorge, *El observatorio editorial*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- JAMESON, Fredric, *Periodizar los sesenta*. Córdoba: Alción, 1997.
- LINK, Daniel, “La carne dice”, en *Zigurat*, n° 4, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, noviembre de 2003.
- “Las fuentes de Copi: crítica y teoría de ‘la loca’”, en revista Ñ de *Clarín*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 2011.
- MASOTTA, Óscar, *La historieta en el mundo moderno* [1970]. Buenos Aires: Paidós, 1982.
- PLANTE, Isabel, “Los ‘argentinos de París’: artistas latinoamericanos en el extranjero”, en *Nómada* n° 20, Universidad Nacional de San Martín, marzo de 2010, pp. 38-42.
- ROSENZVAIG, Marcos, *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- SAÍTTA, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- *La pasión y la excepción. Eva Borges y el asesinato de uriburu*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- STEIMBERG, Oscar, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
- TCHERKASKI, José, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Dibujos de Miguel Rep. Buenos Aires: Galerna, 1988.
- VAZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- “La obra gráfica de Copi: política, vanguardia y exilio”, en revista *Descartes* n° 21, Año XVII, Buenos Aires, Otium Editora, julio de 2011, pp. 33-49.
- “Después del fin del arte: Copi”, *Boletín de Estética*. Centro de Investigaciones Filosóficas. Programa de estudios en filosofía del arte, CIF, Buenos Aires, julio de 2009, pp. 35-61.

El nuevo periodismo y el estatus de la apertura cultural. Nuevas formas de sociabilidad en Argentina (1962-1969)⁽¹⁾

Isabella Cosse

Universidad de Buenos Aires. CONICET

Introducción

Los años sesenta significaron cambios en la moral, las costumbres y la sociabilidad que han sido concebidos como una revolución cultural (Hobsbawm). Los estudios para América Latina han señalado que en la región esos procesos fueron atravesados por las profundas diferencias sociales, culturales y étnicas que caracterizan a las sociedades latinoamericanas. En este contexto, los cambios culturales de los años sesenta habrían interpelado especialmente a los jóvenes universitarios y contraculturales.⁽²⁾

Las investigaciones pioneras para Argentina propusieron que las transformaciones de los años sesenta surgieron de la confluencia de un campo cultural vigoroso y un público consumidor en expansión asociado con los nuevos segmentos medios, caracterizados por una mayor escolarización, capacidad adquisitiva y tiempo libre para el ocio cultural (Aguilar, 255-28; Varela). Esto habría permitido el éxito de revistas como *Primera Plana*, que asumieron la tarea de moldear las ideas y los estilos de vida de sus lectores y se posicionaron para ello como la mediación entre el capital simbólico de lo nuevo y lo viejo, lo nacional y lo internacional.⁽³⁾

La efervescencia cultural coincidió con una etapa de avance del autoritarismo en un clima crecientemente represivo y moralista profundizado con el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía en 1966, durante el cual a la prohibición del peronismo se le sumaron las de otras fuerzas políticas, se intervinieron las universidades y se censuraron las más variadas manifestaciones culturales. La profundización de la censura fue un ejemplo del andamiaje represivo y del peso de la ideología tradicionalista e integrista en el gobierno, que intentó frenar la difusión de valores y costumbres que representaban, según su óptica, los valores materialistas

(1) Texto de la ponencia presentada a la mesa de trabajo “Historia, medios de comunicación y cultura” realizada en el marco del encuentro “Miradas múltiples”, en Montevideo, UCUDAL, 2009. Mesa coordinada por Mónica Maronna.

(2) Véanse Zolov, E.; Frazier y Cohen; y Langland, V.

(3) Véase Pujol (2002); Mazzei, D.; y Plotkin, M.

y anticristianos que asediaban a Occidente desde siglos atrás (Terán 154; Avellaneda).

En este marco, investigaciones recientes han profundizado en la compleja relación entre los cambios culturales y las clases sociales, ofreciendo insumos para repensar la idea de que las clases medias habrían liderado las transformaciones. Por un lado, se ha planteado que la nueva sensibilidad urbana forjada en los años sesenta fue un resultado de los intentos de la clase media por establecer una hegemonía basándose en un proyecto modernizador que operó paradigmáticamente en el plano cultural (Podalsky: 6-11). Por otro, se ha descubierto que las transformaciones culturales no solo se articularon con la identidad de clase media y que ésta estuvo también asociada al polo tradicionalista que se opuso a ellas (Cosse, 2010; Manzano, 2009). En ese sentido, se ha insistido en que el clima represivo no solo caracterizó a la dictadura de Onganía y no emanaba exclusivamente del Estado; que tenía antecedentes en el gobierno democrático de Arturo Frondizi (1958-1962) y que fue habilitado por una opinión pública moralista y por numerosas organizaciones católicas (Manzano, 2005). Desde este ángulo, la modernización de las costumbres había escindido a la sociedad argentina de la época.

Estos resultados exigen profundizar en la pluralidad de experiencias y significaciones de la clase media en la época y cómo ellas se engarzaron con los cambios culturales. Por un lado, resaltaban el papel de la experiencia social de los individuos, como el lugar de residencia, el consumo, las formas de asociación y las preferencias culturales en tanto son elementos que contribuyen a la formación de la identidad.⁽⁴⁾ Por otro lado, en una dirección similar, con el giro culturalista se puso de relieve el papel de la ideología, las representaciones y las imágenes en la formación de la clase media, subrayando que ésta es el resultado contingente y dinámico de un proceso cultural e histórico. Estas líneas han sido revaluadas reciamente por las actuales investigaciones sobre la clase media en Argentina.⁽⁵⁾ Desde este ángulo retomamos aquí la pregunta lanzada por Pierre Bourdieu sobre la formación de los criterios de distinción social, conectándola con los estudios que en las últimas tres décadas han renovado el análisis de la clase media.

Desde estos presupuestos, en estas páginas nos preguntamos cómo el nuevo periodismo hizo de las nuevas formas de sociabilidad un símbolo de estatus social que colaboraba con la redefinición de los lugares en

(4) De este modo se retoman presupuestos de E. P. Thompson para el estudio de la clase obrera. Véase además Blumin, S. M.

(5) Véanse Parker, D.; Furbank, P. y los recientes estudios de Adamovsky, E. y de Visacovsky y Garguin.

la pirámide social. En concreto, plantearemos cómo las revistas *Claudia*, *Primera Plana*, *Adán* y *Confirmado*, que protagonizaron la renovación periodística, asociaron la apertura a las innovaciones con las actitudes de vanguardia y, en esa operación, construyeron una nueva elite social.

Modernización cultural y renovación periodística

En la Argentina de los años sesenta, la efervescencia cultural y la represión moralista componen una dupla que, como un oxímoron, define las contradicciones de una época, entendida como un período con características únicas que lo distinguen del antes y del después. Para defensores y detractores, la modernización cultural era el signo de un tiempo de cambios concebidos como irremediables. Eso habilitaba a imaginar la capital porteña como una urbe cosmopolita que vibraba con los ecos de las capitales del mundo. Esta imagen no era una ingenua reproducción de la realidad, pero revelaba una innegable apuesta a la apertura y al cambio cultural.⁽⁶⁾

En Buenos Aires, desde los años cincuenta, la recepción de la *Nouvelle Vague* había creado un círculo de cultores que se amplió e hizo del gusto cinéfilo un símbolo de pertenencia a los círculos culturales que se imaginaban en la avanzada de los cambios. El mercado editorial también se renovó. Nuevas empresas y estrategias de distribución dirigidas al nuevo público lector, creado por la expansión de la matrícula secundaria y universitaria, hicieron posibles largas listas de *best-sellers*, como los del boom de la literatura latinoamericana y otros que integraban el nuevo canon literario y las obras referenciales de las ciencias sociales y la psicología, que estaban en plena expansión. El mercado discográfico, al igual que en otros países latinoamericanos, articuló a escala transnacional la conmoción creada por el rock, que sumó rápidamente a las figuras internacionales las locales, como Los Beatniks, Los Gatos y Almendra, que dotaron de una vigorosa identidad a las culturas juveniles. En diferente grado y con distintas características, los variados escenarios culturales fueron conmocionados por un clima de experimentación artística que fue acogida por un público imaginado ávido y activo.⁽⁷⁾

En este marco, el consumo cultural fue central en la delimitación de las fronteras porosas de la pirámide social, que adquirió un carácter inédito. Pero esta clave no operó en forma aislada. Por el contrario, su impor-

(6) La definición está inspirada en Gilman, C., *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

(7) Véanse, entre otros, Sigal, S.; Gilman, C.; Pujol, S. (2003), y Manzano, V. (2009).

tancia se redobló en el cruce de los cambios de la estructura social y los cambios políticos.

Por un lado, desde el ángulo estructural, la sociedad argentina estaba atravesando fuertes transformaciones que habían reconfigurado las posiciones relativas en la pirámide social. Estaban aún presentes los impactos del crecimiento económico y las políticas de bienestar del peronismo, a los que se sumaron los producidos por la política desarrollista del presidente Arturo Frondizi. La apertura a los capitales extranjeros, como vía para superar la dependencia y los problemas sociales, condujo al deterioro de las viejas industrias e impulsó el crecimiento de otras ramas y la expansión de las áreas de comercialización y los servicios. Esto produjo cambios en la composición del empleo, se acompañó de desempleo industrial y de aumento de los comerciantes cuentapropistas, de los empleados administrativos y del personal técnico y profesional (Torrado, 187-202).

Por otro lado, desde el ángulo político, los cambios culturales estuvieron marcados por la caída del peronismo. Intelectuales, profesionales y artistas que habían sido desplazados en la década anterior se embarcaron en una refundación de la escena cultural con fuertes connotaciones políticas. En forma más o menos explícita esa renovación recolocaba en el centro a las clases medias, convertidas en un enigma que los intelectuales de izquierda y la sociología universitaria no terminaban de desentrañar y que desataba encendidas reacciones que iban desde el escarnio al optimismo respecto de la que era, para muchos, su propia clase. El problema implicaba elucidar su responsabilidad en la experiencia peronista pero, más importante aun, el papel que se le podía asignar en el nuevo contexto. Rápidamente los fenómenos sociales, políticos y económicos parecían incapaces por sí solos de dar cuenta del problema. De allí que los polémicos desacuerdos compartieran un nuevo interés por conectar esas dimensiones con las formas de vida, los valores y los rasgos mentales de las clases sociales (Altamirano, 81-105).

Esta común preocupación por desentrañar la conexión entre el estilo de vida y las posiciones políticas de la clase media partía de diferentes posiciones teóricas, diagnósticos y programas. El temprano interés de Gino Germani por las clases medias había estado unido a la comprensión del autoritarismo, y esto lo había llevado a pensar en sus hábitos culturales. Inicialmente encaminada a entender las bases sociales del fascismo, la preocupación cambiaría unos años después, con el ascenso del peronismo. Éste, concebido en línea con los totalitarismos europeos, exigía pensar cómo había sido posible que lograra el apoyo de la clase obrera, y modificaba la interrogación por la clase media. Ésta se insertaba en una interpretación de largo aliento sobre la sociedad argentina según la cual el país

estaba atravesando una acelerada transición desde la sociedad tradicional a la moderna, en un proceso inconcluso marcado por fuertes contradicciones entre ambos polos.⁽⁸⁾ En este proceso las clases medias podían tener un papel central al apuntalar la modernización cultural y, con ello, en la constitución de una sociedad democrática y estable.

En cambio, como ha planteado Carlos Altamirano desde la llamada cultura de izquierda, las clases medias eran concebidas como la pequeña burguesía, que de acuerdo a la tradición marxista era una clase oscilante, incapaz de encabezar un proceso revolucionario. Desde claves más concretas, este carácter las había colocado en temerosa oposición a la invasión plebeya del peronismo (Altamirano, 81-105). Así, Juan José Sebreli explicaba que la incapacidad de la clase media para adoptar una posición colectiva la hacía evadirse de sus propios intereses y la hacía caracterizarse por el individualismo y la mezquindad. Esto explicaba su carácter de freno a la lucha de clases y su complicidad en la explotación de las clases sometidas. La necesidad de orden, notoriedad social y las pautas imitativas le otorgaban seguridad en un mundo que no controlaba y que sentía amenazante. Por eso Sebreli (63-79) denunciaba su moral (“hipócrita”, “represiva”, “chata”, “mediocre”), que la llevaba a prestarse al “espionaje policial” de las cruzadas tradicionalistas que ocuparon crecientemente la escena cultural desde el mismo momento de la derrota del peronismo.

Paradójicamente, estas visiones opuestas nutrieron un clima de época en el cual la modernización cultural congeniaba con la denostación de la moral instituida. La idea de que la sociedad argentina estaba atravesando profundas tensiones por la oposición entre modernización y tradicionalismo se volvió una especie de lugar común. Éste podía retomar las imágenes demoleadoras que impugnaban la moral de la ostentación y la hipocresía de la respetabilidad “pequeño burguesa”.

Ambos diagnósticos tenían una visión teleológica que permitía acordar –con diferentes intenciones y sentidos– que la sociedad argentina estaba desgarrada por la transición entre un pasado tradicional (“atrasado”, “arcaico” o “patriarcal”) y un futuro concebido como nuevo, evolucionado, avanzado. En esa dirección, el cambio cultural implicaba un estilo de vida que colaboraba con esa dinámica histórica. El carácter inevitable de este proceso era potenciado por la clave generacional que ubicaba a los jóvenes, por el solo hecho de serlo, a la cabeza de dicho proceso. Esta interpretación se expandió y legitimó visiones, programas y proyectos inorgánicos y muchas veces contradictorios. Así, con las certezas dadas por la teoría y la versatilidad de las imágenes imprecisas, los impulsos modernizadores irradiaron a los más variados campos del quehacer nacional hasta

(8) Véanse Germani, G. (1987: 41-53; 1962: 253-266) y Blanco, A. (2006: 143-145).

fines de los años sesenta, cuando la radicalización política impuso otras oposiciones en la agenda.

Desde temprano, estos programas modernizadores se engarzaron con la renovación periodística. Desde fines de los años cuarenta, la editorial Abril había sido la pionera en explorar la refundación de esa articulación, cuyas raíces se hundían en la marginación vivida por ciertas figuras intelectuales durante el peronismo, aunque su completa significación se expresó después de su caída. *Claudia*, aparecida en 1957, constituyó la avanzada de la renovación. La revista reformuló las imágenes de la mujer moderna al distinguirla mediante el consumo, el gusto estético y la apertura cultural. El éxito fue inmediato. Con ventas de 120 mil ejemplares mensuales y nuevas estrategias de venta de publicidad, rápidamente se posicionó entre las líderes del mercado.⁽⁹⁾ Un lustro después, en 1962, *Primera Plana* se impuso como el nuevo referente periodístico. Su director, Jacobo Timerman, hizo de la provocación un estilo que identificó a la revista por los temas y la forma de tratarlos por los periodistas jóvenes y destacados que integraron la redacción. Ellos se dirigían a un público mayormente masculino formado por ejecutivos, profesionales y universitarios, concebían un lector activo, interesado en el estatus del consumo material y cultural, al que se gratificaba con la ilusión de pertenecer a un círculo elitista con opiniones propias al que los periodistas solo informaban, ocultando su misión educativa.⁽¹⁰⁾

Ambas revistas instalaron una marca que, más allá de las diferencias, compartieron otros títulos emblemáticos de la renovación periodística, como *Confirmado*, *Panorama* y *Análisis*. Tenían en común el proponer un programa de modernización cultural, un estilo periodístico ágil, directo y provocador y un público que se identificaba con los sectores medios en ascenso. Compartieron, también, ciertas estrategias de comunicación. Por un lado, difundieron las novedades de Europa y Estados Unidos convirtiéndolas en medida de contraste para evaluar la realidad del país y en medios para instigar los debates locales. Por el otro, dieron forma a una elite local, que incluía al *staff* de las revistas –mediante la selección de los columnistas–, los entrevistados y los reseñados, presentada como un polo dinámico de la modernización y prestigiada en términos del estatus sociocultural.

Desde ambas puntas, esas revistas propusieron un pacto de lectura que le prometía al lector la ilusión de pertenecer a “los altos estratos de la pequeña burguesía urbana de Argentina” y con ello le ofrecía una vía para

(9) Véanse Blanco, A.; Cosse, I. (2010: 77-78) y Archivo de la Dirección de Contralor de Publicaciones (ADCP), “Estadísticas de revistas de 1958”, inédito.

(10) “Carta al lector”, *Primera Plana* n° 53, 12 de noviembre de 1963, p. 3. Véanse también Pujol, S. (2002: 82-88) y Plotkin, M. (183-191).

incorporarse a ese estilo de vida “actual”, “moderno” y “adelantado” que demarcaba una posición ascendente en la pirámide social.⁽¹¹⁾ Es decir, esas revistas establecían una guía para la educación y el refinamiento de los gustos, las actitudes y las costumbres de quienes se aspiraba que liderasen la modernización cultural y, al mismo tiempo, se creaba una elite que era ubicada a la avanzada de la misma.

De allí que el consumo de revistas les permitiera a diferentes nichos de lectores sentirse integrados –y también integrarse– a los nuevos estilos de vida que revelaban y exigían capacidades sociales, económicas y culturales que poseía solo un segmento reducido de la población. Así, por ejemplo, se necesitaba no solo dinero para pagar la entrada del cine para ver a Bergman, sino también capacidad para opinar sobre la película a la salida. Estas revistas colaboraban en ambas direcciones: moldeaban los gustos y permitían tener opinión. Claro que podía hacerse una cosa sin la otra. Las sospechas de que muchos compradores se paseaban con un título de Cortázar bajo el brazo sin haberlo leído revelan cómo los consumos culturales compusieron un marcador sensible del estatus sociocultural.⁽¹²⁾

El proceso no era nuevo. Los conflictos por la delimitación de las fronteras móviles y porosas de la pirámide social contaban con largos antecedentes en un país que hizo del ascenso social una promesa abierta a diferentes estratos sociales. Esto significó un complejo y poderoso proceso de competencia y búsqueda de diferenciación que se expresó en forma paradigmática en el plano de los comportamientos familiares. De hecho, el modelo familiar fue uno de los escenarios donde se expresaron las pugnas por la respetabilidad social, que mostraron todo su potencial conflictivo durante el peronismo, cuando se impregnaron de tonalidades políticas.⁽¹³⁾ En los años sesenta esas pugnas fueron un parteaguas que marcó con especial fuerza la reconfiguración de la identidad sociocultural de los jóvenes. Como veremos, los estilos de sociabilidad fueron una dimensión central de este proceso.

Una sociabilidad anticonvencional

Me llamo Adriana Buteler, tengo 19 años, algunas entradas en la policía, dos ingresos a la facultad –Psicología y Ciencias Exactas–, un viaje por América haciendo dedo, dos amigos que me acompañaron entonces [...]. Los hombres cuando intentan

(11) “Los nuevo mandarines”, *Confirmado*, 12 de mayo de 1966, pp. 48-49.

(12) Véanse Plotkin, M. (183-191); Cosse, I. (2006b: 39-60) y “Cortázar, un invento productivo”, *Confirmado*, n° 178, 14 de noviembre de 1968, pp. 10-12.

(13) Con relación a estas dinámicas de diferenciación véase Adamovksy, E. En cuanto al modelo familiar véanse Losada, L. y Cosse, I. (2006^a).

seducirme repiten fórmulas vacías carentes de originalidad, tácticas que, por lo elementales, resultan ofensivas.⁽¹⁴⁾

Este párrafo era, supuestamente, parte de las “memorias informales” de un modelo de nuevo tipo que intentaba imponer la revista *Adán* en 1966. Delineaba la imagen de una joven contestataria y desinhibida para ofrecérsela como objeto de deseo al público viril. Esta era una de las estrategias de un programa de refinamiento asumido por la nueva publicación de la editorial Abril y llevado a cabo por periodistas como Luis E. González O’Donnell, Homero Alsina Thevenet y Miguel Brascó (Ulanovsky, 165). La apuesta se dirigió, imitando a *Playboy* (Ehrenreich, 50-52), a crear un modelo de hombre que combinaba hedonismo y apertura cultural, dirigido a profesionales, empleados y empresarios de las nuevas ramas de servicios en expansión debido a las políticas desarrollistas. Así, bajo la consigna de que el dinero no bastaba para otorgar estatus, se apuntaba a promover actividades como la navegación y la caza, la comida sofisticada y el contacto con la literatura (Miller, Bradbury y Onetti) para moldear la identidad de una nueva clase ejecutiva.⁽¹⁵⁾

El proyecto no tuvo éxito. La revista eclipsó a los dos años. En parte quizás porque otras propuestas interpelaron mejor al público al que se dirigía, en parte porque la ofensiva moralista de Onganía no era el contexto más adecuado para una revista que establecía, casi como una declaración de principios, que había que combatir la moralina sexual. Pero el ejemplo muestra el papel de la renovación periodística en la modernización cultural y cómo ésta se conectó con la redefinición de las jerarquías sociales, y de la identidad de la clase media en el escenario de la derrota del peronismo. En este juego de espejos, los espacios de sociabilidad tenían un papel central.

En 1963, una de las primeras notas de *Primera Plana* en la sección Vida Moderna trazaba una cartografía de las jerarquías sociales a partir de la vida nocturna de la “clase alta” y la “clase media alta”. Para que no quedaran dudas, el precio del vaso de *scotch* era un barómetro de las diferencias. Entre las *boîtes* de nivel mencionaba a Gong’s (orientada al público de “clase alta”) y Zum-Zum (“moderadamente elegante”), y entre las menos exigentes situaba a Scandale y Bossa Nova, frecuentados por universitarios. Como podía leerse en *Adán*, estas *boîtes* eran concebidas

(14) “Vida nocturna. ¿Es que ya no quedan play-boys?”, *Primera Plana*, 11 de junio de 1963, p. 25, y Adriana Buteler, “Memorias informales”, *Adán*, n° 4, octubre de 1966, pp. 60-64.

(15) Véanse “Gazeta”, *Adán*, año 1, n° 5, noviembre de 1966, pp. 3-5; “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”, de Juan Carlos Onetti, con ilustraciones de Xul Solar, *Adán*, año 1, n° 7, enero de 1967, pp. 99-105, y “Literatura”, de Henry Miller, *Adán*, n° 2, agosto de 1966, s/p.

como ámbitos de sofisticación abiertos a los “*nouveaux riches*”, que estaban “afinando sus gustos con una rapidez fabulosa”, según explicaba el dueño de Mau Mau, otra reconocida *boîte* en cuya pista podían cruzarse la modelo Chunchuna Villafañe, el escritor Rodolfo Walsh y Rafael Martínez de Hoz.⁽¹⁶⁾

Junto a estas descripciones figuraban las centradas en la bohemia local formada por intelectuales, artistas, psicoanalistas y *hippies* que tenían un estatus privilegiado por su apertura cultural. Así, *Primera Plana* mostraba a Villa Gesell como un lugar exclusivo donde reinaban las costumbres distendidas, cuyos *habitués* eran en su mayoría jóvenes mochileros que “odiaban la urbanización”, aunque también podían verse algunos matrimonios. Allí era un insulto andar con zapatos, estaban suprimidas las hojas de afeitar, y la vestimenta debía ser simple. *Panorama*, la revista de actualidad de la editorial Abril, explicaba que en la “manzana loca” (delineada por las calles Florida, Charcas, Paraguay y Esmeralda) los jóvenes artistas del Di Tella y los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires creaban un mundo exclusivo, habitado por un público “minifaldesco”, “barbado” y “descreído”. Con una descripción diferente, esta revista también destacaba el clima de la calle Corrientes, donde los bares (como Politeama y La Paz) y las librerías eran centros de encuentro informal en los que podía encontrarse a integrantes de Los Gatos o Los Beatniks, o a los discípulos del reconocido psicoanalista Pichon Rivière.⁽¹⁷⁾

Las revistas fueron también ventanas que permitieron imaginar una sociabilidad más exclusiva en fiestas y eventos culturales. En 1966 *Confirmado* describía el ambiente glamoroso de los *happening* privados, a los que asistían solo una decena de invitados como Graciela Borges, Clorindo Testa, Carlos Perciavalle, y también el abogado Luis Astigueta y el político Raúl Taborda, sumados a “industriales, aristócratas y criadores de caballos” no identificados. Después de las lentejas y el vino –se explicaba–, los invitados debieron reptar por debajo de un gigantesco corsé de yeso que comunicaba con un insecto colgante dentro del cual danzaban “frenéticamente” cuatro personajes “indescifrables”, vestidos solo con escasos “trapitos”.⁽¹⁸⁾ Como puede observarse, se describía un círculo exclusivo en

(16) “Testimonios. El hombre que inventó Mau Mau”, Juan Carlos Martelli, *Adán*, año 1, n° 7, enero de 1967, pp. 53-56.

(17) Véanse “Villa Gesell. La leyenda de los raros”, *Primera Plana*, n° 119, 16 de febrero de 1965, pp. 28-29; “Vida de hoy. Buenos Aires, la manzana loca”, *Panorama*, n° 63, 9 de julio de 1968, pp. 32-34; “Costumbres en el Village”, *Panorama*, n° 382, 29 de octubre de 1974, pp. 34-35.

(18) “Happenings. Que los parta un rayo”, *Confirmado*, n° 59, 4 de agosto de 1966, pp. 39-40.

el que se entremezclaban personas pertenecientes a diferentes sectores sociales en función de su disposición a experimentar el arte de vanguardia y la sociabilidad distendida. De no tener acceso a estos círculos, el clima esnob podía disfrutarse en La Botica del Ángel, donde Eduardo Bergara Leumann abría su casa para crear una “atmósfera de fiesta colectiva” y favorecer una “especie de terapia” que lograba “sacarle el almidón a la gente, en un país de gente con almidón”, como afirmaba *Panorama* en 1968.⁽¹⁹⁾ La revista explicaba, por su parte, que entre los muchachos y chicas de la clase media vinculados “de cerca o de lejos” a la actividad intelectual o artística a los que catalogaba de “bastante evolucionados”, las fiestas (llamadas, según explicaba, con un término “impuplicable”) se armaban en forma improvisada, se difundían de boca en boca y era posible asistir aunque no se conociera al dueño de casa. Expresamente se aclaraba que la procedencia social de esos jóvenes “evolucionados” podía ser muy distinta, al igual que las inserciones culturales, pero que los aunaba su pertenencia generacional. De este modo, la sociabilidad distendida denotaba la pertenencia a un grupo social que se definía por la franja generacional, los espacios que ocupaban y la proximidad a los centros de los que emanaba la modernización cultural.

En contraposición, el rechazo de las innovaciones era presentado como una característica de los sectores alejados de la vanguardia y, en consecuencia, más bajos en la escala social. Así lo mostraba el análisis de *Primera Plana* sobre una encuesta de 1963 sobre “el amor entre los argentinos”, eufemismo que refería a la sexualidad. La encuesta revelaba el peso que seguían teniendo las diferencias de género y los prejuicios sociales. Por ejemplo, según los resultados, los entrevistados de “clase media y baja” pensaban que la infidelidad de la mujer era “síntoma inequívoco de la impotencia del marido”. Esta idea se acentuaba entre los “niveles populares”, como dejaba entrever un mecánico que había confesado: “Si mi mujer tuviese relaciones con otro hombre –sin el menor asomo de sorna– empezaría por golpearla. Pero después iría al médico”. La aclaración sobre la seriedad de la afirmación establecía la complicidad entre el periodista y los lectores y creaba una distancia –simulada– entre su universo cultural y el de los encuestados.⁽²⁰⁾ Esta distancia quedaba reforzada en la conclusión, donde el periodista asumía el rol del analista social que podía lamentarse de que prevaleciera la subestimación de la mujer, pero que también observaba el avance de los cambios. Igual estrategia usaba *Confirmado*, en 1967, por

(19) “Psicoterapia del vino y del buen humor”, *Panorama*, n° 64, 16 de julio de 1968, p. 66.

(20) “Encuestas. El hombre argentino cree en el amor, pero subestima a su pareja”, *Primera Plana*, n° 43, 3 de septiembre de 1963, pp. 20-25.

ejemplo, en una reseña sobre la película *Noche terrible*, de Rodolfo Kuhn, al explicar que “los optimistas” que pensaran que las críticas del director a las represiones del “pequeño burgués porteño” eran antiguas, estaban desconociendo que “la clase media porteña [solo] ha cambiado su apariencia en algunos márgenes superiores”.⁽²¹⁾ Estas interpretaciones mostraban que la clase media no se veía como un sector homogéneo y que había muchas formas de pensar a quienes estaban a la vanguardia de los cambios.

Nuevamente, las descripciones de las elites locales permitían enlazar el estilo espontáneo de sociabilidad y de relaciones de pareja con el carácter generacional y social de las transformaciones culturales. Como explicaba *Adán*, en 1967, la distensión dominaba la pista de Mau Mau, la vidriera social donde supuestamente se cruzaba la “nueva clase” con la vieja elite tradicional. Pero, en forma significativa, se resaltaba que en ese espacio la informalidad también tenía un carácter generacional. Identificaba a los menores de 25 años, al punto que hacía sentirse viejo al propietario de la *boîte*, Alberto Latta Liste, de 30. Según él, los jóvenes habían dado un vuelco “total” a las relaciones entre varones y mujeres, dotándolas de mayor comunicación y sinceridad. De modo similar funcionaban las descripciones de la sociabilidad en los círculos de artistas y críticos de arte, como mostraba la crónica de *Adán* en 1966 de la III Bienal de Arte Americano, realizada en Córdoba, donde los invitados eran connotados por su belleza, juventud y notoriedad social o cultural, y en la que se bromeaba sobre el clima distendido del evento, que había dado lugar a que 1.500 personas entraran y salieran de habitaciones que no eran la suya, a 315 “amores fugaces”, 42 parejas “dañadas por la sospecha” de infidelidad y siete matrimonios “destruidos por la venganza”.⁽²²⁾ Es decir, la rapidez para establecer vínculos era concebida como una innovación que dotaba de un *glamour* descontracturado a estos círculos prestigiados social y culturalmente.

Sumada a la valorización social, como se ha dicho, esta nueva sociabilidad quedó engarzada con una percepción generacional. Esto se mostró en forma paradigmática en una encuesta, realizada por *Análisis* en 1969, a jóvenes de 15 a 25 años, entre quienes la espontaneidad era el aspecto más valorado después de la belleza. El rechazo a las formalidades implicaba la intención de diferenciarse de los patrones de los mayores y estaba asociado con la mayor jerarquía social, porque esta opinión era más frecuente en las clases media y alta. Ellos aparecían como los círculos más abiertos a cambiar las costumbres, según las opiniones recogidas por la encuesta.

(21) “Espectáculos. Una noche para Roberto Arlt”, *Confirmado*, 7 de septiembre de 1967, n° 116, pp. 54-55.

(22) “Testimonios. El hombre que inventó Mau Mau”, de Juan Carlos Martelli, *Adán*, año 1, n° 7, enero de 1967, pp. 53-56, y “Sociales. Pert y erotismo”, *Adán*, n° 5, noviembre de 1966, pp. 20-21.

Así, mientras una universitaria de 19 años valoraba la simpatía y la desenvoltura, y un abogado de 25 años la espontaneidad, un obrero de 16 años con estudios primarios interrumpidos deseaba que su pareja fuera “buena chica y que sepa respetar”, y otra joven de igual nivel de instrucción quería que el chico no fuera “mano larga, que trabaje y que sea bueno”. De igual modo podían leerse críticas a los adultos por su “terrible inhibición” (universitaria, de 19 años), por sus actitudes “hipócritas” y porque para ellos el amor estaba “envasado” (universitario, de 22 años) y era “poco natural” y “muy ceremonioso” (músico, de 22 años).⁽²³⁾ En función de estas opiniones, las críticas a las costumbres y la valoración de la espontaneidad quedaban asociadas con los jóvenes universitarios, artistas y profesionales. La imagen que abría la nota lo confirmaba. En ella se veía una pareja formada por un joven con *jeans* y medias a rayas y una chica sin maquillaje, con el pelo encrespado y camisola suelta, apoltronada bajo una reproducción de Modigliani.

En 1971 un artículo de *Panorama* revelaba claramente las connotaciones sociales de las nuevas relaciones de pareja. El artículo estaba basado en un estudio realizado con más de veinte mujeres y reproducía fragmentos de las entrevistas a cuatro de ellas, pertenecientes a diferentes estratos sociales. Se componía así una cartografía social de los cambios en los noviazgos según la cual las mujeres de más jerarquía social –clase alta y clase media profesional– eran colocadas a la avanzada de la distensión de las costumbres y de la creación de estándares supuestamente subjetivos. Por el contrario, las de menor jerarquía –representadas en las entrevistas por la empleada bancaria y la verdulera– mantenían con variantes las fórmulas establecidas. Así, para la empleada bancaria el primer paso había sido que su compañero de trabajo la acompañara a su casa, quedándose ambos conversando afuera, seguido de la invitación de la madre a que entrara y, después de la declaración amorosa, fue aceptado a condición de que se comprometiera formalmente. Para ello, el novio le pidió la mano de la chica al futuro suegro, manteniendo con él una conversación de “hombre a hombre”, considerada una formalidad, aunque la prometida temblaba en la cocina. Luego de lo cual siguió un compromiso sencillo organizado por la novia en el cual intercambiaron los anillos. La socióloga, en cambio, explicaba que había conocido a su futuro novio en su propia casa y que había sido ella quien lo había invitado a salir, no había recibido ninguna declaración de amor, tampoco había habido compromiso formal (“no es importante, lo que vale es amarse”) ni pedido de mano: sus padres se habían enterado del casamiento una semana antes y los suegros un mes después, cuando regresaron de Europa. De este modo, el análisis conte-

(23) “Cómo se aman los jóvenes”, *Análisis*, nº 422, 15 al 31 de abril de 1969, pp. 40-46.

nía una segmentación que mostraba la heterogeneidad de la clase media y colocaba a la vanguardia de los cambios a los círculos profesionales e intelectuales, mientras que los de empleados y trabajadores seguirían las pautas tradicionales.⁽²⁴⁾

Conclusiones

Las revistas del nuevo periodismo tuvieron no solo un papel activo en los cambios culturales que caracterizaron a los años sesenta sino que, también, propusieron en forma simultánea una topografía social y una nueva elite delineadas en función de la apertura a las transformaciones. En especial, los estilos de sociabilidad fueron centrales en esas estrategias que promovían la modernización cultural. Mediante notas, reseñas y encuestas, la naturalidad y la espontaneidad en las relaciones interpersonales eran asociadas con las pautas que dominaban en una nueva elite social.

Sin embargo, también hemos mostrado la existencia de ciertas ambigüedades para definir qué sectores estaban encabezando las transformaciones culturales y, por tanto, eran presentados como la avanzada de la nueva elite social. Más allá de ello, parecería haber existido ciertos vasos comunicantes en esas percepciones. Por un lado, las transformaciones no quedaban asociadas con la clase media en su conjunto sino con círculos sociales específicos que combinaban el estatus cultural y educativo, como evidencian las referencias a los intelectuales, los artistas, los universitarios y los *hippies*. Por otro lado, parece evidente también que esta definición en términos sociales era atravesada por la dimensión generacional, por la cual los jóvenes encabezaban un proceso concebido como inevitable. En definitiva, los cambios en la sociabilidad fueron entendidos como un escenario central de la redefinición sociocultural de las nuevas generaciones, que les permitieron distinguirse del mundo heredado de sus padres y redefinir su lugar en la pirámide social.

(24) “Testimonios. Transfiguración del pedido de mano”, de Kado Kotzer, *Panorama*, n° 199, 16 de febrero de 1971, pp. 42-44.

Bibliografía

- ADAMOVSKY, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión. 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo, “Televisión y vida privada”, en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre soledades y multitudes. De los años treinta a la actualidad. Tomo 3*. Buenos Aires: Santillana, 1999, pp. 255-283.
- ALTAMIRANO, Carlos, *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Tema, 2001.
- AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: CEDAL, 1986.
- BLANCO Alejandro, *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- BLUMIN, Stuart M., “The Hypothesis of Middle Class Formation in Nineteenth-Century America: a Critique and Some Proposals”, *American Historical Review*, n° 90, abril de 1985, pp. 299-339.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- COSSE, Isabella, *Familia, pareja y sexualidad en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006a.
- “Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional”, *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 17, n° 1, enero-junio de 2006(b), pp. 39-60.
- EHRENREICH, Barbara, *The Hearts of Men. American Dreams and the Flight from Commitment*. Nueva York: Doubleday, 1983.
- FRAZIER, Lessie Jo y COHEN, Deborah, “Defining the Space of Mexico 68. Heroic Masculinity in the Prison and Women in the Street”, *Hispanic American Historical Review*, Vol. 83, n° 4, 2003, pp. 617-620.
- FURBANK, Philip, *Un placer inconfesable o la idea de clase social*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1962.
- *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico [1955]*. Buenos Aires: Solar, 1987.
- HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo xx*. Barcelona: Crítica, 1995.
- LANGLAND, Victoria, “Il est interdit d’interdire. The Transnacional Experience of 1968 in Brazil”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 17, n° 1, enero-junio de 2006, pp. 61-81.
- LOSADA, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- MANZANO, Valeria, *The Making of Youth in Argentina. Culture, Politics, and Sexuality (1956-1976) (Ph dissertation)*, Bloomington: Universidad de Indiana, 2009.
- “Blue Jean Generation. Youth, Gender and Sexuality in Buenos Aires (1958-1975)”, *Journal of Social History*, primavera de 2009, pp. 103-122.
- “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early-1960’s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 14, n° 4, octubre de 2005, pp. 433-461.
- MAZZEI, Daniel H., *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 1997.

- PARKER, David Stuart, *The Idea of the Middle Class. White-collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998.
- PLOTKIN, Mariano, *Freud en las pampas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- PODALSKY, Laura, *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- PUJOL, Sergio, "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en Daniel James (dir.), *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* [1964]. Buenos Aires: Siglo XXI, 1966.
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del 60*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- THOMPSON, E. P. *Costumbres en común. Estudio de la cultura popular tradicional*. Barcelona: Crítica, 1995.
- TORRADO, Susana, *Estructura social en la Argentina (1945-1983)*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1983, pp. 187-202.
- ULANOVSKY, Carlos, *Días de radio. Historia de la radiofonía Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- VARELA, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- VISACOVSKY, Sergio y GARGUIN, Enrique (comp.), *Moralidades, economías e identidades de clase media*. Buenos Aires: Ediciones Antropofagia, 2009.
- ZOLOV, Eric, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. California: University of California Press, 1999.

Entre la cinefilia y la resistencia. Breve historia de la Cinemateca Uruguay y de su público durante la dictadura militar (1973-1984)

Germán Silveira
Universidad Católica del Uruguay

Introducción

Desde las ciencias sociales, pasando por la semiología, la historia y la crítica, tomar al público como objeto de estudio resulta probablemente el menos habitual de los abordajes posibles, el que menor interés ha despertado en estas disciplinas que se han detenido significativamente en el análisis de la institución cinematográfica. Las razones de la ausencia de un conjunto significativo de trabajos sobre el tema están quizás en el carácter por momentos inasible del concepto, en la inestabilidad de las relaciones que se dan entre el cine y su público y en la dificultad para delimitar dicha noción.

El presente artículo tiene como objetivo analizar la constitución y las características del público y su relación con el cine en una institución determinada –la Cinemateca Uruguay–, en un momento histórico determinado –la dictadura militar–. ¿Cómo se constituye el público o los públicos de la Cinemateca Uruguay en circunstancias de represión y censura? ¿Cómo es posible el surgimiento de ese público en un contexto totalitario en el que cualquier forma de manifestación pública estaba expresamente prohibida, donde todas las esferas de la sociedad estaban bajo control?, son algunas de las preguntas que han acompañado el proceso de reflexión sobre la historia de la conformación de una noción de público que, desde una perspectiva interdisciplinar, pretendemos exponer en las páginas siguientes.

Para intentar responder a estas preguntas el trabajo se divide en dos partes. De estas dos etapas complementarias, y con metodologías de trabajo diferentes (la primera basada en una perspectiva histórica que se centrará en el análisis de documentos de archivo, la segunda con base en una perspectiva etnográfica fundada en entrevistas a 30 socios de aquella época, directivos y funcionarios de la institución), surgirán las principales líneas teóricas y las hipótesis de trabajo.

La primera parte se propone reconstruir una tipología del público de la Cinemateca Uruguay durante la dictadura a partir del análisis de la pro-

gramación, de los ciclos de exhibición, de las películas proyectadas y de las que no llegaban a verse. Las preguntas de las cuales parto son: ¿Cómo la institución va a construir ese público a través de su programación? ¿Cuáles son las películas que la Cinemateca Uruguaya exhibe durante el período de 1973 a 1984? ¿Qué características tiene ese público “ideal”, construido desde el discurso institucional?

La segunda parte del trabajo se propone darle la palabra al público, a través de entrevistas a los socios y espectadores que concurrían a las salas de la institución en aquella época. Partiendo del análisis de la primera parte, el objetivo es entender cómo se va dando un cambio en las formas de recepción cinematográfica, pasando de una recepción cinéfila a una recepción “política” y de qué manera el público empezó a conformar lo que se conoce como un lugar de resistencia cultural, expresión que vamos a confrontar con la noción de espacio de libertad cultural, por razones que veremos más adelante, en base precisamente al testimonio de los entrevistados.

I. Breve panorama histórico: nacimiento de la Cinemateca Uruguaya y de su público

Uno de los mojones históricos de la Cinemateca Uruguaya fue el rol cultural que desempeñó durante la dictadura. Antes de entrar en el análisis de dicho período es necesario hacer un breve recorrido histórico por su vida institucional para comprender, si no las causas, al menos las circunstancias que la llevaron a desempeñar ese papel.

La Cinemateca Uruguaya nace el 21 de abril de 1952, como resultado del proceso de unión de los archivos de películas de los dos cineclubes más importantes entonces en el país, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, fundados respectivamente en 1948 y 1949. Es significativo para este trabajo el hecho de que, además de ser resultado de un proceso cultural que se da a nivel nacional, herencia de ese movimiento cineclubista, el nacimiento de la Cinemateca se da también a impulso de otras instituciones del ámbito internacional. La Cinemateca Argentina, a instancias de su director, el crítico de cine Rolando Fustiñana, y la Cinemateca Francesa, dirigida entonces por Henri Langlois, tuvieron incidencia directa en la constitución de un archivo de filmes en Uruguay.

Según consta en las actas de fundación de Cinemateca Uruguaya, durante un congreso de cineclubes realizado en Buenos Aires en diciembre de 1951 a iniciativa del Club Gente de Cine, se recomendaba

gestionar en Uruguay la formación de una cinemateca o archivo de filmes, con vistas a la integración de este organismo en el régimen de la Federación Internacional

de Archivos de Films (FIAF) para asumir todos los derechos y obligaciones que reglamentariamente derivarían de la aludida afiliación.

El 21 de abril de 1952 Cine Universitario del Uruguay aprueba la iniciativa de formar la que se denominará Cinemateca Uruguay. El 7 de diciembre de 1953, Cine Club del Uruguay fusiona el archivo de sus películas con el de la Cinemateca Uruguay, aceptando conservar el nombre de esta última.

En el párrafo de las actas de fundación citado más arriba aparecen ya dos puntos de interés. En primer lugar, la utilización de los términos cinemateca y archivo de filmes como sinónimos. En segundo lugar, una conciencia de la importancia de formar parte de esta red de cooperación internacional que, desde muy temprano, y en los años de dictadura particularmente, jugará un papel trascendente en la supervivencia de la institución.

En cuanto al primer punto, ¿cómo denominar entonces a estas instituciones?, ¿archivo de filmes o cinematecas? Esta es una diferencia que tampoco está clara para la propia FIAF, que en un documento de mayo de 1981 (al que me referiré a continuación), al hablar de “cinematecas” incluye junto a esta denominación, entre paréntesis y entre signos de interrogación, la expresión “archivo de filmes”.

El investigador brasileño Fausto Douglas Correa Jr. plantea una distinción interesante entre las nociones de archivo de filmes y cinemateca:

La idea de archivo de filmes no presupone otra cosa más que el archivado del material filmico. Una cinemateca, sin embargo, es fundamentalmente un archivo de filmes –pues sin películas no existiría una cinemateca–, pero además se interesa, busca, guarda y preserva todo tipo de documentos que se relacionen con el cine, y no solamente los filmes [Correa, 181].

El archivo cumpliría únicamente una función de ordenamiento y preservación de las películas pertenecientes a la institución, mientras que en una cinemateca la tarea de archivo estaría acompañada de la tarea de interpretación de ese material filmico. Ahí está, para el autor, la diferencia entre esos dos modelos.

Según Raymond Borde y Freddy Buache, entonces directores de las cinematecas de Toulouse y Lausanne, respectivamente, en un artículo publicado en 1975 en la revista *Positif*, el rol primero de las cinematecas es conservar los filmes, ya que toda proyección siempre altera la copia. Estos autores sostienen que hay que saber separar las copias llamadas “de colección”, que constituyen los originales en tanto no hayan pasado el proceso de contratipaje (que pasa las películas de nitrato, inflamables y amenazadas por la destrucción química, a un soporte de acetato), de las copias destinadas al uso. En este sentido, la cinemateca ideal sería aquella que cuente con un negativo de todos sus filmes. Por tanto:

el Gosfilmfond de Moscú sería el archivo que más se aproximaría a esta idea, mientras que en Londres, Berlín del Este, Bruselas, Belgrado y Washington el rigor con que se manejaban hacía que ningún original saliera del *blockhaus* (archivo), cualquiera fuera la calidad de quien lo solicitaba [Borde y Buache, 45-50].

Por su parte la FIAF, en su “Declaración sobre el rol de los archivos de filmes” durante el Meeting anual de 1981, señala que los miembros

deben tener como objeto principal de sus actividades la colección, la conservación y la catalogación de los filmes y de la documentación relacionada con éstos y están autorizados y hasta son estimulados a] organizar la exhibición y la consulta de filmes, la consulta de la documentación, reunir y exponer objetos de museo relacionados con el cine, publicar obras cinematográficas y, en general, ejercer toda actividad no comercial susceptible de promover y diseminar la cultura cinematográfica con un objetivo histórico, pedagógico y artístico.

En cuanto a la Cinemateca Uruguay, sus estatutos la definirán como “la asociación de todas las personas e instituciones interesadas en la salvaguardia del filme cinematográfico como objeto de estudio artístico o científico y como patrimonio social e histórico”. En el capítulo II de los estatutos, el artículo 4d señala entre los fines de la institución que se van a

adoptar todas las medidas tendientes a la conservación y el mantenimiento, en el mejor estado posible, de los filmes que pasen a integrar su propio archivo y pugnar por que las mismas medidas se hagan efectivas respecto del material filmico existente en los archivos particulares de sus adherentes y socios.

En el apartado h de esos estatutos se apunta a la idea de “exhibir, en funciones gratuitas, los filmes de su propio archivo o los de sus socios y adherentes o en funciones pagas al solo efecto de arbitrar recursos para la institución”.

Como se puede observar ya desde su fundación, el equilibrio entre conservación y exhibición forma parte de la idea institucional de la Cinemateca.

En los hechos, una encuesta cuyos resultados fueron comentados por Raymond Borde en el mismo número de *Positif* revela que la casi totalidad de los archivos agrupados en el seno de la FIAF tenían una biblioteca de cine a la cual le daban tanta importancia como a la película, donde se coleccionaban afiches, fotografías, recortes de periódicos y fichas de las obras. Estos archivos “recibían investigadores, se transformaban en el centro de los trabajos históricos que se efectuaban en sus países, presentaban al público vastas retrospectivas y organizaban exposiciones” (Borde y Buache, 50). Sin este otro tipo de actividades, agregan los autores, las cinematecas no serían más que unos suntuosos cementerios de filmes. Dentro de esta corriente que pugnaba por entender de forma más amplia el concepto de

cinemateca, como proponía Correa Jr. más arriba, se inserta la Cinemateca Uruguaya desde sus primeros pasos.

Durante el período que llamaremos fundacional y que abarca desde su nacimiento hasta el año 1975, el público de la Cinemateca era en gran medida el público de los cineclubes, pues era en ese circuito donde se exhibían películas del archivo de aquella institución. Existía ya sin embargo una identificación de la Cinemateca con una tarea exhibidora propia, función que se preocupó por desarrollar prácticamente desde los primeros años de existencia. Su rol no se limitaba, como archivo de filmes, a adquirir, conservar y alquilar o prestar las películas de su colección. A través de la participación con programas propios en festivales y ciclos, el primero de los cuales fue el III Festival Internacional de Punta del Este en 1955, de funciones organizadas por la institución en las salas del teatro Millington Drake del Anglo, del teatro El Galpón, del cine Central en la década de 1960 y del acuerdo con otras instituciones culturales, fue conformando un rol exhibidor importante que se consolidó hacia la década de 1970 con funciones regulares los fines de semana en la sala del teatro ubicado en el Palacio Salvo.⁽¹⁾

La estructura organizativa de la Cinemateca Uruguaya, de acuerdo con el capítulo V de los nuevos estatutos, aprobados el 1 de diciembre de 1970, se basa en la Asamblea General, la Comisión Directiva y la Comisión Fiscal. La Asamblea General, integrada por todos los asociados con derecho a participar en la misma (socios fundadores y activos), se reuniría anualmente en el mes de diciembre a fin de considerar la memoria anual y el balance general que presentaría la Comisión Directiva y estaría presidida por uno de los directores ejecutivos. La dirección y la administración serían responsabilidad de la Comisión Directiva, compuesta por nueve miembros que estarían dos años y medio en sus cargos, pudiendo ser reelectos. La Comisión Fiscal estaría integrada por tres miembros titulares y seis suplentes, que actuarían durante un período dos años y que se elegirían junto con la Comisión Directiva. Los miembros de la Comisión Directiva y de la Comisión Fiscal se elegirían cada dos años.⁽²⁾

Más allá de la estructura institucional que se detalla en los estatutos, de hecho, el funcionamiento de la Cinemateca Uruguaya respondió, a partir de los años sesenta y durante más de cuatro décadas, al trabajo de un grupo reducido de personas bajo la coordinación de Manuel Martínez

(1) La institución no cuenta con la totalidad de los programas de las exhibiciones anteriores al año 1975. En el Centro de Documentación de Cinemateca hay solo una pequeña parte de este material, que por diferentes razones se ha perdido.

(2) La Comisión Directiva electa en esa oportunidad estuvo integrada por José Carlos Álvarez, José Bouzas, Walther Dassori Barthet, Jaime Francisco Botet, Luis Elbert, Juan Kulas, Manuel Martínez Carril, Carlos Oroño y Nelson Pita.

Carril, quien había sido crítico cinematográfico del diario *La Mañana* y directivo de Cine Club del Uruguay.

A partir de 1975 la institución comienza a trabajar con el sistema de afiliaciones mensuales y se independiza de los cineclubes a los que abastecía hasta ese momento. A partir de entonces comienza a publicar su programación mensual, con películas que habrían de proyectarse en salas alquiladas por la institución en Montevideo.

El sistema de afiliaciones le permitió a la institución contar con ingresos fijos todos los meses, lo que le permitió iniciar un trabajo metódico de preservación del patrimonio. El socio, por su parte, podía acceder, como en el tiempo de los cineclubes, al cine que quisiera pagando una cuota por mes. Los roles de preservación y exhibición empiezan a ir de la mano a partir de esa fecha, en que se inicia el período que llamaremos de consolidación institucional. No hay que olvidar que la Cinemateca nace de la sociedad civil y permanece como una asociación privada sin ningún tipo de apoyo económico o subvención por parte del Estado. Todos estos factores obligan a la Cinemateca a desempeñar un rol de exhibición, ya que, como señala Martínez Carril, “había que darles a los socios una contrapartida por el pago de su cuota”.

El cine para los cinéfilos

El análisis a continuación corresponde entonces al período de consolidación, ya que es en este momento que “nace” el público de la institución. Puesto ya en marcha, a esa altura, el aparato represivo de la dictadura, los cineclubes comienzan a ser clausurados. Escudada en su condición de archivo filmico desde 1952 (una figura institucional quizás no tan clara para los censores como para considerarla un centro de reunión), la Cinemateca comienza poco a poco a tomar el relevo de los cineclubes. En 1975 comienzan las exhibiciones diarias en varias salas. Los socios de la institución se convierten en ese momento en su público. Se empiezan a hacer visibles, se muestran, pasan a ser el público *de* la Cinemateca.

Las tareas de preservación y exhibición propias de una cinemateca estaban subordinadas a una determinada concepción del cine. No toda la producción cinematográfica iba a parar a los archivos a fin de preservarla del olvido o la destrucción. Por encima de todo había una idea del cine que resaltaba su valor artístico, cultural e histórico para la sociedad. Como sostienen Borde y Buache (45), “una vez que la película entra en una cinemateca, tiende a escaparse del fetichismo de la mercancía, se despoja de

su valor de cambio, dentro de sus fronteras el filme pierde todo carácter comercial”.

En esta concepción del cine, Edgar Morin sugiere: “todo parece enfrentar la cultura de los cultivados a la cultura de masas: calidad frente a cantidad, creación frente a producción, espiritualidad frente a materialismo, estética frente a mercancía, elegancia frente a vulgaridad y saber frente a ignorancia”. Sostiene el sociólogo francés que esta postura, propia de la *intelligentsia* cultivada, vive apoyándose en una concepción “valorizante, diferenciadora y aristocrática de la cultura”, y agrega que es toda una concepción de la cultura y el arte que se ve ultrajada por la intervención de las técnicas industriales, la actividad comercial y la orientación consumista de la cultura de masas: “El mercenariado sucede al mecenazgo. El capitalismo instala sus oficinas en el corazón de la gran reserva cultural. La reacción de la *intelligentsia* es también una reacción contra el imperialismo del capital y el reino del ánimo de lucro”. Concluye el autor que se puede diagnosticar “una resistencia global de la clase intelectual o cultivada a admitir la nueva cultura de masas”.

Siguiendo esta línea teórica vamos a enfocar el objeto de nuestro análisis. Martínez Carril, en referencia al papel que le tocó jugar a la Cinemateca durante la dictadura, sostiene que la verdadera lucha de la institución durante esos años no pasaba por enfrentar al régimen: “no se trataba únicamente de la búsqueda de caminos alternativos a causa de la dictadura militar, sino que el verdadero sentido de la resistencia cultural debía entenderse como la lucha por la liberación del mercado cultural ocupado por los intereses de las transnacionales”.⁽³⁾ Por ahí pasaba, para el entonces coordinador de la institución, la idea de resistencia cultural.

En línea con esta idea, Henry Segura, editor de *Cinemateca Revista*, que llegó a publicar 40 números durante la dictadura, expresa por su parte:

A mí no me gusta hablar de resistencia. La institución no reaccionaba en función del régimen militar, más allá de alguna provocación que se hacía a nivel de diseño de los programas y de la revista, sobre todo con las fotos; la propuesta de la Cinemateca era algo mucho más importante, se trataba de una acción cultural que iba más allá de reacciones circunstanciales contra la dictadura.⁽⁴⁾

Vamos a plantear aquí una diferencia entre lo que significa entender a la Cinemateca durante esos años como un ámbito de resistencia cultural y entenderla como un espacio de libertad cultural.

Por un lado hubo una resistencia cultural institucional, que pasaba por contestar la dictadura impuesta por las grandes transnacionales del cine. Esto llevó a crear un espacio de libertad cultural, consecuencia de esa acción cultural independiente, que en un contexto socio-histórico muy

(3) En entrevista con el autor.

(4) En entrevista con el autor.

particular llevó al público a apropiarse de él como un espacio de resistencia contra el régimen militar.

Simbólicamente, el público convierte a la Cinemateca en un lugar de resistencia y esto se va a reflejar en el crecimiento de la masa de socios de la institución. En 1978 Cinemateca Uruguaya tiene 6.000 socios, en 1980 se mantiene esa cifra, en 1981 pasa a 7.500, en 1982 cuenta con 10.500 socios y en 1983 tiene 16.000, según datos de los informes presentados por la Cinemateca Uruguaya y publicados en los reportes de los congresos de la FIAF realizados en Lausanne (1979), Rapallo (1981), Oaxtepec (1982), Estocolmo (1983) y Viena (1984).

Así las cosas, están dadas las condiciones para que confluyan dos tipos de públicos: uno cinéfilo, fiel a esa tradición de resistencia cultural, histórico en la institución, y un nuevo público cuya recepción podemos llamar política, apuntalado también desde la institución por el hecho de que la sala Cinemateca se dedicó a exhibir exclusivamente cine latinoamericano. En 1978 se inaugura el complejo con *Tenda dos milagros*, de Nelson Pereira dos Santos, en un giro (no lo vamos a llamar cambio) significativo hacia el cine latinoamericano, cine por el cual la Cinemateca Uruguaya no había mostrado una preferencia marcada en su programación.

De la cinefilia a la resistencia

Siguiendo a Pierre Sorlin, quien sostiene que todo estudio sobre el público, entendido como la audiencia de un acontecimiento particular, debe referirse a una o varias historias de públicos (93), situaremos históricamente el surgimiento de esta recepción política o militante en el país.

Como señala Roger Mirza en su trabajo sobre el teatro uruguayo durante la dictadura, la censura se había iniciado en los años sesenta, con un creciente control sobre la población a través de medidas represivas extremas que incluyeron la disolución de partidos políticos y sindicatos, los allanamientos domiciliarios sin orden judicial a cualquier hora del día y de la noche, el cierre de programas radiales, de emisoras de radio y de periódicos y la suspensión del derecho de reunión, entre otras medidas. La censura se concentró especialmente en los medios de comunicación masiva pero abarcaba también a los diarios extranjeros, “además del control y requisa de libros de las editoriales y las librerías, la vigilancia de los recitales y presentaciones de música popular, así como de las representaciones teatrales”. Las palabras “tupamaros”, “comandos”, “células”, “delincuentes políticos” y “extremistas” estaban prohibidas en los medios de comunicación desde 1969, más de tres años antes del golpe de Estado (Mirza, 266).

En 1974 es clausurado el semanario *Marcha*, que había sido referente político y cultural de la izquierda desde su fundación en 1939, entre cuyos secretarios de redacción figuraron personalidades como Juan Carlos Onetti y Eduardo Galeano y entre cuyos colaboradores de la sección literaria se contaron Mario Benedetti, Mario Arregui, Mario Vargas Llosa, Cristina Peri Rossi, entre muchos otros. Desde sus inicios el semanario había sido también un referente de la crítica cinematográfica, con Arturo Despouey y Homero Alsina Thevenet como algunas de sus plumas ilustres, y en 1957 había comenzado la organización de un festival de cine. Como relata Hugo Alfaro, uno de los críticos de cine del semanario:

Al finalizar cada año, *Marcha* organizaba una función, generalmente en el Plaza o el Censa, en la que se exhibían fragmentos seleccionados de las mejores películas de la temporada a juicio de sus críticos. Era en verdad un espectáculo excitante, novelero en el sentido más benigno del término. Y larguísimo: empezaba a las 9 de la noche y en alguna ocasión terminó pasadas las 2. Incluso CUTCSA publicaba en *Marcha* de la víspera un recuadrito anunciando los horarios de sus servicios especiales (de buses), destinados a cubrir la salida del público [60].

Desde el semanario surgiría en 1969 (hasta noviembre de 1974, fecha de su clausura) la Cinemateca del Tercer Mundo, con una nueva concepción del cine, “sin desdeñar al viejo festival ni arrepentirnos de lo hecho”, señala Alfaro, pero integrándose así a la corriente de un “cine marginal, sin acceso a los canales regulares de distribución, cuya temática era acuciante, dramática, directa, y su estética austera: la estética de la pobreza [...] en la línea tercermundista de que estaba imbuido el semanario” (61). Los festivales de *Marcha* cambian a partir de entonces su línea de programación hacia una propuesta cinematográfica en sintonía con el llamado “tercer cine”, propuesto por el grupo Cine-Liberación liderado por Octavio Getino y Pino Solanas. Podemos situar en ese momento el nacimiento en Uruguay de un público cinematográfico de tipo militante, un público construido en gran medida desde las páginas del semanario *Marcha*.

En un principio la Cinemateca Uruguaya, a diferencia de la Cinemateca del Tercer Mundo, tomaría distancia de esta posición combativa, promovida inicialmente en el Festival de Viña del Mar de 1967 por un grupo de cineastas latinoamericanos. Sin embargo, como se ha visto, esta postura inicial de Cinemateca Uruguaya se transformaría algunos años después, y el cine de denuncia, militante, pasó a ser uno de los ejes centrales de su programación a partir la inauguración del complejo de la calle Lorenzo Carnelli en 1978.

II. El público toma la palabra

Hasta aquí hemos visto cómo desde la institución se fueron construyendo estos diferentes tipos de recepción. En lo que sigue intentaremos exponer brevemente la recepción desde la perspectiva del público, en base a las entrevistas realizadas con los socios de la institución de aquella época, a partir de dos preguntas centrales: ¿cómo fue posible crear lo que denominamos un espacio de libertad cultural en un contexto totalitario?, ¿cuáles fueron los mecanismos de comunicación que permitieron generar ese espacio?

Para responder estas preguntas hemos partido de la hipótesis de que el cine desempeña en las sociedades no solo un rol en la producción, sino que también juega un papel para nada insignificante en la recepción de sus obras. En el contexto de una dictadura militar, como ocurrió en Uruguay, la recepción de las obras cinematográficas se transforma en un medio para la conformación, o al menos la preservación, de la opinión pública, entendida ésta como “un grupo momentáneo y más o menos lógico de juicios que, respondiendo a problemas actuales, se encuentra reproducido en un número considerable de personas del mismo país, del mismo tiempo, de la misma sociedad” (Tarde, 61).

Nos centraremos en el sentido que Gabriel Tarde, desde la psicología social, le da a la noción, centrando el proceso de formación de la opinión pública en la conversación. En el caso que nos ocupa se trata de una conversación en voz baja, no solamente con la pantalla sino con el espectador ubicado al lado, o con quien se compartía la espera en la cola para entrar a la sala Estudio 1, de la calle Camacú, soportando el frío y el viento que subía de la rambla. Es a través de esta conversación silenciosa que el público llega, si no a conocer, a reconocer al otro, a reconocerse en el otro. Y este reconocimiento irá conformando, como dice Tarde, una “colectividad de individuos separados físicamente pero cuya cohesión es mental” (31).

En lugar de usar el término colectividad, recurriré a la expresión “comunidad de recepción”, del antropólogo Daniel Dayan, dadas las características particulares del caso que estoy estudiando, debido a que es no solamente en el encuentro con el otro, sino también en el encuentro con la obra cinematográfica que el público va a constituir su identidad. Como bien señala Emmanuel Ethis, el cine ofrece una serie de recursos formidables para manifestar una parte de nuestra identidad social, por los gustos que se declaran, por la palabra que asumimos cuando hablamos de cine, por la manera en que el cine nos permite relatarnos.

El cine se inscribe así, según este sociólogo francés, como un profundo testigo cultural de las generaciones de espectadores a los que acompaña.

Y es muy significativo el sentido de pertenencia a una generación que se percibe en una buena parte de los entrevistados que conformaron aquel público de la Cinemateca. En las entrevistas, aquellos que en aquel momento formaban parte de una generación de veinteañeros que asistían a las funciones de la institución, hacen explícita su pertenencia a ese grupo social.

Como decía Héctor (56 años), socio de Cinemateca Uruguaya en la década de 1970, citando una frase de la película *El ejército de las sombras*, de Jean-Pierre Melville: “tiempos terribles, y sin embargo los recuerdo con cariño, son mi juventud lejana”, o Raúl (53 años): “la Cinemateca era la posibilidad de encontrarte con una generación que quedó cortada, con la cual no nos pudimos entrever más”. Así como se podría hablar de una generación *Casablanca*, una generación *Guerra de las Galaxias*, o una generación Harry Potter, ésta puede sin duda identificarse, más que con un filme emblema, como “la generación de la Cinemateca”.

Según Tarde, la transformación de un grupo en público “se expresa por una necesidad creciente de sociabilidad que hace necesaria la comunicación regular de los asociados”. Esta transformación se hace “inevitable”, y lo que interesa entonces es “buscar las consecuencias que tiene o tendrá sobre el destino de esos grupos, desde el punto de vista de su duración, de su solidez, de su fuerza, de sus luchas o de sus alianzas” (25). La conversación, definida como el simple diálogo “sin utilidad directa e inmediata, donde se habla por hablar” (74), constituirá así para el autor el *rapport* social elemental, la acción más general y constante en el proceso de conformación de la opinión.

En línea con la idea de pensar la acción de estos grupos sociales en términos de duración histórica, creemos que este tipo de estudio sobre el público podría descubrir aspectos interesantes en Uruguay sobre la acción de las instituciones culturales y su relación con el advenimiento de la democracia, en el sentido de haber mantenido una conciencia cívica, democrática, en estos microespacios de libertad como fueron, al mismo tiempo que la Cinemateca, el teatro independiente, el Club de Grabado y el canto popular.

Esto nos lleva finalmente a plantear una primera conclusión que no pretende ser definitiva sino una apertura para continuar la reflexión. Diremos que además de preservar la memoria cinematográfica del país, la Cinemateca Uruguaya se constituyó durante el último período dictatorial en un espacio donde se preservó la memoria cívica, democrática, de un grupo de asociados que se transformó en su público.

La pregunta que surge de esta conclusión es por qué le tocó al cine jugar ese papel. Nos detendremos en dos posibles respuestas: En primer lugar, la sala de cine es una sala oscura. En segundo lugar, hablar de cine no estaba prohibido.

La sala de cine es una sala oscura

Detrás de la aparente obviedad de esta formulación, la idea que expondremos es que, dadas las características de las salas de cine, en un sistema de control autoritario estos espacios se transforman en lugares de no visibilidad y por lo tanto en potenciales espacios de contestación al sistema.

Para ilustrar esta idea nos remitiremos al nacimiento de la utopía como género, en 1517, con Thomas More, que diseñó planos de ciudades y maquetas de sociedades que permitirían terminar con las imperfecciones humanas constatadas a lo largo de la historia. El método de la utopía, como explica el filósofo Jean-Jacques Wunenburger, consiste esencialmente “en un ejercicio óptico que debe permitir ver la realidad humana bajo una luz que tenga el poder de descubrir lo oculto, de eliminar las zonas de sombra, es decir, metafóricamente, los males de la sociedad” (Wunenburger, 147).

Una dimensión ética subyace en este simbolismo de la luz solar, de una luz de mediodía sin sombras, donde hombres y mujeres, expuestos a la vista de todos, bajo vigilancia, serían menos propensos al vicio, la falta o el pecado, ya que el estar permanentemente expuestos a la luz, siempre visibles, los incitaría a actuar correctamente y a vivir sin hacerse notar. Lo solar, sostiene el autor, se transforma entonces en el emblema de la virtud.

El acondicionamiento de un espacio de luz sería así un programa tecnocrático destinado a transformar la sociedad en un panóptico físico, y a la mirada contemplativa en una mirada coercitiva. Wunenburger ve el apogeo de esta lógica en la transparencia de la arquitectura en las instituciones extremas del totalitarismo que son los campos de concentración del siglo xx.

Así, cuando decimos que las salas de cine son oscuras nos referimos al hecho de que ese espacio de no visibilidad puede constituir, en un sistema totalitario, un espacio que escapa al control del panóptico, en definitiva, un espacio de libertad.

Hablar de cine no estaba prohibido (o la conversación silenciosa)

Retomando el círculo formado por la conversación, la opinión pública y el cine, creo pertinente cerrar con lo que el filósofo y antropólogo François Flahault llama “las leyes morales de la democracia conversacional”. Generalmente, en una conversación que reúne a muchas personas –dice Flahault–, no es raro que en algún momento se pongan a hablar de cine. Y para que esto suceda no es necesario que ellas estén animadas por una gran pasión por el séptimo arte. Si el cine aparece como tema inelu-

dible en una conversación con muchos participantes es, según Flahault, porque “antes que nada reúne las cualidades de un tema que cumple con las tres leyes de la democracia conversacional” (Ethis, 88):

La primera ley es la circulación de la palabra: es necesario que la palabra circule para que cada uno participe y para disfrutar con la conversación.

La segunda ley es que cada uno pueda distinguir en la palabra del otro, sobre todo cuando surge un debate, lo que constituye un desafío: desafío argumental, donde uno debe mostrarse entusiasta para animar el debate, y desafío identitario, que consiste en afirmarse uno mismo frente a los otros.

La tercera ley concierne a los temas abordados así como al lenguaje utilizado. Estos temas, en la medida de lo posible, deben ser abordables – sostiene Flahault– por todos los que participan en la conversación. Es muy difícil encontrar a alguien que nunca haya ido al cine y que estaría incapacitado para decir algo, sin embargo, si esa persona existiera también sería interesante discutir con él sobre su resistencia al hecho cinematográfico.

De todas las prácticas y objetos culturales, muy pocos se prestan tan naturalmente como el cine a una conversación que contenga los componentes democráticos aquí citados. De acuerdo a Tarde, “el rol político de la conversación no es menor que su rol lingüístico. Existe una relación estrecha entre el funcionamiento de la conversación y los cambios de la opinión” (111). Son muy pocos los entrevistados para este trabajo que no recuerden las colas que se formaban en la sala Estudio 1 y el frío mientras esperaban para entrar a la función. Porque, más allá de la temperatura, ese era un momento de socialización, de encuentro con los pares, de conversación. Mercedes (51 años) ilustra con lucidez aquel sentimiento: “las colas en la Cinemateca eran como el Facebook de la época”. Hacer la cola en la Cinemateca permitía reunirse, contra la prohibición de hacerlo, con el grupo de pares.

En definitiva, estamos frente a esas “tácticas” que el historiador jesuita Michel de Certeau opone a la noción de “estrategia” por su capacidad de trastornar desde adentro las estabildades y los órdenes convenidos: “La táctica obra poco a poco [...] necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se la espera. Es astuta” (De Certeau, 2000: 43).

Por lo tanto, como hablar de cine no estaba prohibido y como la cuestión cultural es siempre e incontestablemente una cuestión política, hablar de Zanussi, Wajda, Godard, Eisenstein o Glauber Rocha formaba parte de esas tácticas de carácter democrático que el público desplegaba para preservar los juicios comunes a su grupo de pares, en ese lugar de no visibilidad que son las salas oscuras, en ese no-lugar que son las veredas donde se formaban las colas que daban vuelta a la manzana antes de cada función. Siguiendo a De Certeau (1995: 33), diremos que el cine transformaba a

los espectadores en actores y a la recepción cinematográfica en creación colectiva.

Conclusiones

La Cinemateca Uruguaya tuvo su momento. Este momento se ubica en los años de la dictadura militar (1973-1984). Fue durante ese período de censura y represión que la institución consolidó un prestigio a nivel local e internacional en base a un trabajo cultural independiente. El público tuvo mucho que ver en todo esto.

A través de los mecanismos descritos en el presente trabajo y en base al análisis de las entrevistas con los espectadores de aquella época, hemos expuesto de forma resumida de qué manera un grupo que compartía juicios comunes en torno al cine logró preservar la memoria democrática en circunstancias sociopolíticas que prohibían cualquier tipo de manifestación pública.

A pesar de estas circunstancias represivas, vimos cómo el público dio señales de vida pública y participó activamente en la creación de un espacio simbólico de resistencia. El cine, desde la recepción, jugó en este sentido un papel fundamental a la hora de defender ciertos valores artísticos (y en consecuencia políticos), fortalecer la sociabilidad, democratizar las interacciones y ratificar la pertenencia a un grupo de pares, a una generación.

Creemos que no es posible entender las características de la recepción independientemente de la exhibición. La transformación de una recepción cinéfila en una recepción militante, además de la incidencia del contexto sociopolítico, ha sido apuntalada desde filas de la Cinemateca a través de un giro histórico en los ciclos de programación. Por esta razón la institución jugó un papel definitorio en la constitución de los marcos de recepción. Y así como recepción y exhibición comparten una concepción común del cine, no se puede perder de vista la tarea de preservación de ese cine. Sin esta función primaria que debe desarrollar todo archivo de filmes, todo lo demás se hace inimaginable.

Bibliografía

- ALFARO, Hugo, *Navegar es necesario*. Montevideo: Banda Oriental, 1984.
- BORDE, Raymond y BUACHE, Freddy, “Les cinémathèques”, *Positif*, n° 174, París, 1975, pp. 45-50
- BORDE, Raymond, “Une enquête auprès des cinémathèques”, *Positif*, n° 174, París, 1975, pp. 51-53.
- CORREA, Fausto, *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*. San Pablo: UNESP, 2010.
- DAYAN, Daniel (comp.), *En busca del público*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- DE CERTEAU, Michel, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*. París: Armand Colin, 2005.
- MIRZA, Roger, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Banda Oriental, 2007.
- MORIN, Edgar, *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus, 1966.
- SORLIN, Pierre, “Le mirage du public”, *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 39, París, 1992.
- TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*. París: Editions du Sandre, 2006.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, “Regard et transparence: utopie et philosophie”, *Quaderni*, Vol. 40, n° 1, París, 1999, pp. 145-158.

Fuentes

Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya:

- Libro de actas de la Comisión Directiva.
- Actas de fundación, 1952.
- Estatutos de fundación, 1952.
- Estatutos de 1970.
- Informes anuales de la FIAF: 1978, 1979, 1980, 1981, 1982 y 1984.

Entrevista del autor con Manuel Martínez Carril, ex coordinador de Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 25 de setiembre de 2010.

Entrevista con Henry Segura, editor de *Cinemateca Revista*, Montevideo, 9 de diciembre de 2011.

Entrevista con los socios de Cinemateca Uruguaya: Mercedes (51 años, actriz), Raúl (53 años, librero) y Héctor (56 años, gerente de hotel).

Análisis de los informativos televisivos durante el proceso de aprobación de la ley de caducidad⁽¹⁾

Antonio Pereira
Instituto Universitario CLAEH

Introducción

Con la restauración democrática en Uruguay, en 1985, el gobierno de Julio María Sanguinetti⁽²⁾ tuvo que enfrentar un complejo escenario que incluía tanto el relacionamiento con los militares como el manejo de las reclamaciones que se hicieron contra ellos por violación de los derechos humanos. A medida que las instancias para que los militares se presentaran a declarar en los juzgados civiles se aproximaban, la tensión aumentaba y varios de los implicados –incluido el comandante del Ejército, Hugo Medina– manifestaron que no se presentarían a declarar. Ante el probable desacato de los militares, el gobierno intentó buscar una solución política a los reclamos. En este marco se presentaron varios proyectos de ley. Finalmente, el 22 de diciembre de 1986 –el día en que los militares debían declarar–, se aprobó la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, llamada por quienes se opusieron a ella “ley de impunidad”. La aprobación de esta norma abrió un largo proceso de honda significación en la sociedad uruguaya. Uno de sus principales hitos fue la instancia electoral del 16 de abril de 1989, que sometió a la soberanía popular la decisión de dejar sin efecto los artículos 1 a 4 de dicha ley.

Este largo proceso llevó a la fragmentación y la reformulación de los partidos tradicionales⁽³⁾ y de la propia izquierda, pero a su vez significó la

(1) Trabajo basado en la ponencia realizada para el grupo de trabajo “Historia de los medios: campo de estudios e historiografía”, presentada en las Jornadas Interescuelas, Catamarca, 2011.

(2) Desde los años sesenta Sanguinetti ha sido protagonista de la política uruguaya. Miembro del Partido Colorado, se desempeñó como ministro, diputado, senador, y fue presidente de la República en dos oportunidades. Seis meses antes del golpe de Estado del 27 de junio de 1973 había renunciado a su cargo como ministro de Educación del gobierno de Juan María Bordaberry. Se opuso públicamente a la dictadura militar, y sus derechos políticos fueron prohibidos en más de una ocasión. Fue protagonista del pacto del Club Naval con los militares, junto al Frente Amplio y la Unión Cívica. Fue el primer presidente elegido democráticamente tras la dictadura.

(3) Los partidos tradicionales sufrieron una significativa división interna ante la instancia de votar el proyecto de ley. El Partido Nacional –que impulsó el proyecto– no logró unanimidad en ninguna de las dos cámaras, inaugurando un proceso de “corrimientos” políticos que modificó la interna del partido. Éste se dividió en dos sectores: Por la Patria, dirigido por Wilson Ferreira Aldunate, y el Movimiento Nacional de Rocha, encabezado

irrupción de nuevas prácticas políticas y nuevos actores colectivos⁽⁴⁾ forjados en un país que atravesaba importantes transformaciones sociales y económicas.

Los Familiares de Detenidos Desaparecidos y otras organizaciones sociales se manifestaron en contra de la ley. La formación de la Comisión Nacional Pro Referéndum (CNPR) fue tan solo el inicio de un largo proceso de recolección de firmas para la habilitación de la iniciativa que permitiría derogar la ley de impunidad. Esto constituyó una práctica democrática novedosa, y la población se sintió identificada con uno u otro bando, por encima de las tradicionales divisiones político partidarias. De esta manera quedaba montado el escenario sociopolítico en el cual habría de disputarse el valor que debía asignar la sociedad uruguaya al olvido.

En un extremo, en el discurso oficial que promovía la amnistía, el olvido se revelaba como un elemento esencial para la reconstrucción de la democracia, ya que permitiría la reconciliación de la sociedad civil con las Fuerzas Armadas. En el extremo opuesto se partía de la necesidad de conciliar la democracia –a partir del libre accionar de la justicia– con el conocimiento de las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura.

Dada la extensión del período a estudiar, hemos optado por trabajar sobre dos grandes apartados. En primera instancia fijaremos la atención sobre los días previos a la aprobación de la ley. En la segunda parte abordaremos lo que sucedió el día después de promulgada la norma constitucional. El artículo se inicia con un primer apartado donde se plantean algunas consideraciones metodológicas en torno a la elección de las fuentes y los criterios que se utilizaron para su análisis.

La importancia de trabajar sobre los días previos a la aprobación de la ley se vincula al hecho de que, si bien la eventual presencia de los militares ante la justicia no era algo nuevo y había sido fuertemente debatido, a fines de 1986 el tema asumió un protagonismo fundamental.⁽⁵⁾ Debe recordarse que el debate parlamentario se hizo en solo tres días, del 17 al 19 de di-

por Carlos Julio Pereyra. Dentro del Partido Colorado solo el diputado Víctor Vaillant votó contra el proyecto de ley y eso lo llevó a escindirse y crear un nuevo sector, el Movimiento de Reafirmación Batllista.

(4) La creación de la Comisión Nacional Pro Referéndum marcó la irrupción de un movimiento social que se abocó a recolectar firmas, sin banderías políticas. Prueba de ello fue la creación de más de 350 comisiones en el país, que funcionaban como espacios neutrales en clubes sociales y deportivos, parroquias o sindicatos.

(5) Hubo varios proyectos al respecto: uno presentado por el senador nacionalista Alberto Zumarán, otro del senador frenteamplista Hugo Batalla, otro planteado por el Partido Colorado en 1986, que proponía la amnistía total al personal militar y policial. Todos ellos fueron “bloqueados” por la acción aunada de los partidos.

ciembre. En esta instancia se pasó de la insistencia del Poder Ejecutivo con su proyecto, pasando por una fórmula presentada el 18 de diciembre por el Frente Amplio, hasta el proyecto del Partido Nacional presentado el día 19, que finalmente sería aprobado –justo a tiempo, según muchos, ya que el lunes 22 los militares debían presentarse a declarar–. Por esto es posible ver, en perspectiva, la importancia y la celeridad de la información de los acontecimientos en ese momento. Tampoco se pueden pasar por alto las derivaciones de la promulgación de la ley, ya que provocó fisuras políticas en los partidos que participaron en la aprobación, indignación o condena de buena parte de la sociedad, e incluso el hecho casi inédito de la expulsión de un senador de su cargo.

El objetivo de este trabajo es analizar el papel de los informativos televisivos en el proceso de debate y aprobación de la ley a fines de diciembre de 1986. Las fuentes disponibles en el presente nos permiten referirnos y concentrarnos en el informativo de Canal 10, *Subrayado*. Nos proponemos analizar cómo fue la cobertura informativa durante esos días, en qué medida se posicionó a favor o en contra del discurso de las dos opciones; y en qué forma se construyó el vínculo informativo con la ciudadanía en torno a un tema que dividiría, en gran medida en forma irreconciliable, hasta el presente a nuestra sociedad. La ley ha permanecido en el centro del debate desde su promulgación.

¿Por qué los informativos y la contienda?

Eliseo Verón (2) analizó de qué modo “los medios informativos son el lugar donde las sociedades industriales producen nuestra realidad”. Y, como ha señalado Luciano Álvarez (18) al estudiar el contexto de los años ochenta, los noticieros gozaban de un alto valor social, sus conductores eran considerados mediadores confiables entre el mundo y los telespectadores.

Los protagonistas del debate político les concedían una posición privilegiada a los medios en general y más aun a los televisivos. Bastan como ejemplo las palabras del senador nacionalista Juan Raúl Ferreira al informativo de Canal 10 la noche del 18 de diciembre de 1986: “El hecho de que ustedes estén transmitiendo acá en directo toda la expectativa que hay, revela que hay un problema muy serio. ¿Si no por qué están todos los periodistas, la prensa, los diarios?”.

La centralidad de los informativos como vehículos del debate con la ciudadanía formaba parte de la lógica política del momento. Puede hablar-

se de cierta ingenuidad por parte de algunos actores políticos del momento en su mirada sobre la “magia de la televisión”. En esa misma nota, que se hacía en directo desde el Palacio Legislativo, se produjo el siguiente diálogo entre el senador y el periodista Omar De Feo,⁽⁶⁾ que estaba en estudios:

De Feo —Senador Ferreira, De Feo le habla...

Ferreira —Omar, ¿cómo le va? [sonriendo con desconcierto], curioso es esto de la tecnología.

De Feo —Sí, es curioso; casi telefónicamente estamos hablando, pero estamos en televisión.

Es precisamente en esta función de mediación que se puede considerar al noticiero como objeto social.

[...] está bajo presiones propias del uso público; donde cada fracción del universo social pugna por participar y/o determinar, si le es posible, la construcción del discurso noticioso. La organización del propio medio y los intereses de los grupos e individuos en la esfera profesional pugnan también en la construcción de la “noticiabilidad” [Álvarez, 22].

Por ello, en un país donde los medios de comunicación masivos han estado históricamente en manos de un marco muy restringido de dueños, es importante analizar qué relaciones mantuvieron con el discurso oficial y con los restantes actores sociales en el marco del debate desatado por esta ley.

El sistema de medios televisivos en Uruguay estuvo, desde su creación hasta el presente, en manos de un conjunto de grupos económicos que lograron prácticamente un monopolio de la televisión privada nacional. Además, durante el período estudiado no existía en el país la televisión para abonados. Vale mencionar que la instalación de la televisión por cable no solo no modificó el posicionamiento de los tres grandes grupos sino que, por el contrario, lo consolidó.

El acceso a los archivos: entre la buena voluntad y la incertidumbre

En Uruguay, así como en otros países,⁽⁷⁾ la conservación de archivos ha sido escasa, poco profesional, parcial e incompleta, en particular en lo que refiere a medios audiovisuales. Por eso cuando nos planteamos hacer una investigación cuya fuente principal eran los noticieros de televisión de

(6) De Feo comenzó su carrera profesional en radio Carve, en 1942. En 1956 se vinculó a Canal 10. Desde 1971 contribuyó con *Subrayado*, noticiero que dirigió desde 1972 hasta 1989. Fue el principal conductor y la cara visible del informativo de Canal 10.

(7) Para comparar con Argentina puede consultarse a Romano, S., y para contrastar con la realidad europea véase Paz Rebollo y Sánchez Alarcón.

los ochenta, la interrogante fue qué podíamos encontrar y a qué material podríamos acceder. Llegar a los archivos de televisión fue una tarea ardua, especialmente por tratarse de noticieros, ya que éstos funcionan como entidades independientes, con sus propios sistemas de archivos, criterios de selección y de accesibilidad. Pudimos acceder a ciertos materiales gracias principalmente a la buena voluntad y la colaboración de los responsables de los noticieros y de autoridades de los canales.

La realidad en los canales privados (4, 10 y 12) y en el estatal (Canal 5) fue bastante similar. Tal vez pueda considerarse una excepción a Canal 10, donde se aplica una política de archivo más articulada y hay una mayor preocupación por la conservación de los registros.

Es por esa mayor disponibilidad de fuentes que este trabajo se concentra en los informativos de Canal 10, en el período que va del 18 al 23 de diciembre de 1986, seis días en que ocurre una serie de hechos cruciales para la vida del país, que finalizaran no solo con la aprobación de la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado sino también con la creación de la Comisión Nacional Pro Referéndum.

Por último, es necesario no perder de vista que la posibilidad de conservar y acceder a un archivo refleja en buena medida el grado de conciencia alcanzado por la sociedad con respecto a su valor social y cultural (Romano, 2). Como se ha dicho, en Uruguay hubo una escasa conciencia acerca de la importancia de la conservación, lo que tuvo como consecuencia que buena parte del material se perdiera, se borrara, o fuera “guillotinado” por criterios poco claros de selección.

¿Lucha por la institucionalidad o mero asunto de derechos humanos? Enfrentando el debate

“Aquí no es meramente un problema de derechos humanos, aquí es un problema institucional”, declaraba en *Subrayado* el senador colorado Manuel Flores Silva durante el debate parlamentario el 18 de diciembre de 1986.

Los días previos a la sanción de la ley fueron de gran efervescencia política y, por ende, periodística. Las transmisiones, principalmente con cobertura desde el Parlamento, daban cuenta de un debate en torno a cuál era el eje del problema: el riesgo de un quiebre institucional o la defensa de los derechos humanos. Esto definió las posturas, alineándose unos y otros detrás de cada opción. El Frente Amplio rechazó unánimemente cualquier

iniciativa que significara una renuncia a juzgar a los militares acusados de violaciones a los derechos humanos. Por su lado, los partidos Nacional y Colorado plantearon que una eventual negativa de los militares a declarar llevaría al país a una crisis institucional que pondría en peligro al gobierno democrático.

Los dos partidos tradicionales hicieron análisis diferentes en torno a por qué se había llegado a esa situación, y por ende propusieron estrategias y acciones distintas ante el posible desacato de los militares.

Con un pie en el estudio y con la cámara en el Parlamento

Durante las jornadas del 18 y el 19 de diciembre el debate se hizo más fuerte. El 18 de diciembre *Subrayado* abrió su edición con un breve estado de situación planteado por Omar De Feo, que fue en directo al móvil en el Parlamento con una extensa entrevista al senador Juan Raúl Ferreira, del Partido Nacional.

Es interesante ver cómo, ante las preguntas del periodista Ricardo Artola, Ferreira dio a entender que desconocía el motivo de tanto “alboroto” en el Parlamento, ya que el partido de gobierno no lo explicitaba:

Nosotros debemos solicitar el verdadero motivo de la convocatoria a esta sesión: si el tema a consideración es el de los derechos humanos, el Partido Nacional ya ha dicho lo que tenía que decir cuando se discutieron la ley de amnistía del Partido Colorado y la de reafirmación democrática del Partido Nacional.

A partir de esta “ignorancia”, el Partido Nacional comenzó a construir su discurso en torno a la dicotomía entre derechos humanos e institucionalidad, y planteó la necesidad de explicitar claramente los motivos para llevar adelante la discusión. Sigue Ferreira:

[...] si se nos dice que el problema es el de los derechos humanos se votará el proyecto, saldrá negativo y se levantará la sesión. Si se nos dice que lo que hay es un problema institucional, vamos a pedir que vengan los ministros, tengo entendido que algunos están en la casa [por el Parlamento], y analizar con serenidad, con tranquilidad, cuál es el problema institucional que tiene el país, y en ese caso, naturalmente que sobre el problema institucional el Partido Nacional se abocará a la búsqueda de soluciones

De ahí en adelante se hizo recurrente en las notas periodísticas la confrontación en base a estas lecturas de la situación. En la misma entrevista, cuando De Feo pidió que lo pusieran en contacto con el dirigente blanco, le preguntó: “¿Si los ministros presentan ‘problemas de institucionalidad’,

es decir desacato de los altos mandos ante la justicia, ¿al problema institucional hay que encontrarle una solución?”.

La cuestión de la institucionalidad fue trascendente durante todo el debate, y rápidamente los comunicadores se hicieron partícipes de ella. Por ejemplo, en esa misma jornada, promediando el informativo, se hizo una nota con el senador del Frente Amplio Hugo Batalla.⁽⁸⁾ Fue iniciada por Artola desde el Parlamento, indagando cuál sería la posición del Frente Amplio ante el desacato de los militares. Al oír los cuestionamientos del senador al proyecto de ley del Ejecutivo, el periodista afirmó: “Se establece que, ante el desacato, de esta forma se defienden las instituciones”. Esto provocó la respuesta enérgica de Batalla:

Las Fuerzas Armadas han declarado que no van a declarar, no asistirán a las citaciones de la justicia penal ordinaria. Yo digo que los que han tomado la decisión son las Fuerzas Armadas. El comandante supremo de las Fuerzas Armadas es el presidente de la República. El presidente puede admitir, tolerar o consentir que las Fuerzas Armadas puedan no concurrir a declarar. Entonces el problema es un problema de responsabilidad política del Poder Ejecutivo ante el Parlamento [...]. El presidente determina que los militares concurren a declarar, y los militares no lo hacen. Y el presidente declara que carece de fuerza institucional o política o fáctica, digamos, para hacer que los militares concurren a declarar, ese es un problema de institucionalidad todo [...]. Yo me resisto a creerlo, pero si el hecho se da creo que es un riesgo que hay que correrlo, porque de otra manera solamente salvaremos la cáscara [de las instituciones].

Si el problema no era, efectivamente, el de los derechos humanos, los periodistas se preguntaban, tanto en el Parlamento como en estudios, cómo se solucionaría para el Frente Amplio. Hugo Batalla respondió que la última palabra debería tenerla “el soberano”. Ante esto intervino De Feo para preguntar: “Cuando usted dice el pronunciamiento del soberano, ¿a qué se refiere? ¿A plebiscitar algo, a llamar a elecciones de carácter nacional? ¿Usted cree que solamente ese recurso de carácter formal, por así decir, puede dar la solución?”.

Estas palabras provocaron un “estallido” de Batalla, quien respondió que a su entender una elección no es un recurso formal sino que es la base de la democracia. Mientras el senador daba su respuesta, De Feo intentó intervenir por sobre la voz del entrevistado, relativizando su propia afirmación, dando a entender su intención de rectificarse y argumentando a favor de las elecciones, planteando que el voto es esencial, pero que en última

(8) Batalla fue legislador en varias oportunidades, a partir de 1963. Se alejó del Partido Colorado y formó junto a Zelmar Michelini un nuevo grupo que luego se integró al Frente Amplio. En 1989 el Frente Amplio se dividió y Batalla integró el Nuevo Espacio junto con el Partido Demócrata Cristiano y la Unión Cívica. En 1994, luego de una división del Nuevo Espacio, Batalla volvió al Partido Colorado.

instancia ya había habido una elección. En este momento el senador le responde que esas elecciones se habían hecho en determinadas condiciones, y que si había una interpretación de un acuerdo que no todos vieron de la misma forma, “entonces vayamos a elecciones en las que el pueblo sea el soberano y que se pronuncie sin partidos proscriptos [...] y allí quedará definida y determinada la palabra final sobre este asunto”. De Feo interrumpió la respuesta con un “Muy bien, senador”, con la intención de cerrar la nota, pero Batalla siguió hablando por encima de la voz del periodista:

Si se quiere plebiscitar la solución, también estamos dispuestos. Creemos que el pueblo es siempre en estos temas, donde todo el sistema político no tiene una solución, [...] nosotros estamos dispuestos a conversar, a dialogar [...]. Pero si esa solución no es posible, en definitiva la última palabra le corresponde al soberano.

De Feo zanjó la discusión con un “Muy bien, he entendido perfectamente su declaración, ahora”. Es interesante el “ahora” del conductor, ya que la respuesta del senador Batalla no tuvo variaciones sustanciales durante la entrevista. La nota se cerró con los mutuos agradecimientos de rigor y en un tono más distendido.

En las notas periodísticas de esos días nunca los entrevistadores tuvieron en cuenta la necesidad de esclarecer las violaciones de los derechos humanos. Si bien esto podría obedecer a que estaban preocupados por otros temas, puede plantearse también una interrogante: ¿qué importancia se le daba al tortuoso legado de la dictadura?

Del material relevado en este período de fermental debate, la impresión que se recoge es que, para buena parte de la clase política, el problema de los derechos humanos era menor o ya se había discutido y resuelto. Las palabras de Juan Raúl Ferreira son claras al respecto: “si el problema es el de los derechos humanos, acá no hay más nada que discutir” (*Subrayado*, 18-12-86), en tanto el senador colorado Manuel Flores Silva⁽⁹⁾ manifestaba en la misma pieza informativa: “Aquí no es meramente un problema de derechos humanos”.

Es posible identificar dos líneas de confrontación que subyacen en el debate entre institucionalidad y derechos humanos: la primera es si la amnistía a los militares se había o no pactado en el Club Naval y la segunda tiene que ver con lo apremiante de los tiempos para encontrar una solución.

(9) Flores Silva comenzó su militancia durante la dictadura oponiéndose en 1980 al proyecto de reforma constitucional de los militares. En 1983 fundó el semanario *Jaque*, legendario y decisivo opositor a la dictadura. En las elecciones de 1984, apoyando al candidato Julio María Sanguinetti, presentó la lista 89 y fue electo senador.

¿Carrera contra el tiempo o apuro político?

Según varios políticos, la situación había llegado a un punto crítico; el tiempo pasó a ser un factor clave. Los militares debían presentarse ante la justicia el lunes 22 de diciembre de 1986. En esas condiciones el espectro político se dividió en torno al tiempo en que debían tomarse las decisiones.

Quienes sostenían que el problema principal era el riesgo de un quiebre institucional consideraban que los tiempos apremiaban y que se necesitaba una solución urgente. El senador Flores Silva, en nombre del partido de gobierno, manifestó que era imprescindible una respuesta inmediata, aunque más no fuera “una solución transitoria, dada la gravedad del momento en que vivimos” (*Subrayado*, 18-12-86). El Partido Nacional se mostró alineado con la prontitud, con la salvedad de que las “urgencias” debían manejarse sin apresuramientos, a fin de lograr los mayores consensos (Wilson Ferreira Aldunate en *Subrayado*, 19-12-86). Por parte de los periodistas que hicieron las entrevistas hay un interesante tono de comprensión expresado en sentidos “claro, claro” de aprobación cada vez que se hablaba de la urgencia de los tiempos.

Los legisladores del Frente Amplio planteaban la necesidad de respetar los “tiempos legislativos” para la aprobación de una ley. El senador Rodríguez Camusso⁽¹⁰⁾ fue terminante al ser consultado el 19 de diciembre sobre la posibilidad del ingreso a sala de un proyecto del Partido Nacional. Dijo que el mismo pasaría a comisión para ser estudiado y recién a partir de entonces se le podría dar trámite parlamentario (*Subrayado*, 19-12-86). Preguntado sobre la posibilidad de que se lo aprobara como grave y urgente esa misma noche, dijo que no lo creía posible. El día anterior el senador Batalla había catalogado de inconducentes a las urgencias planteadas y advertía sobre sus efectos en la vida futura del país:

[se] señala que el lunes se va a producir el desacato a las primeras citaciones. Entonces hay que trabajar a tambor batiente, urgentemente, incluso violando lo que ha sido la tradición parlamentaria de pasar el proyecto a comisión, como siempre se ha hecho, no creo que haya un solo proyecto que no haya pasado a comisión en toda esta legislatura. Creo que es en definitiva una solución de estas características a un problema que naturalmente todos tenemos que sentir que es importante y trascendente para el futuro del país. No para el futuro del Partido Colorado, del Partido Nacional, o el Frente Amplio, no para el futuro del país, para el futuro de la institucionalidad toda [*Subrayado*, 18-12-86].

(10) Rodríguez Camusso había iniciado su actividad política en el Partido Nacional, pero en 1971 fue uno de los fundadores del Frente Amplio. Luego de la dictadura fue electo senador por la lista 1001, y en 1989 diputado. En 1994 se alejó del Frente Amplio.

Estas urgencias fueron el telón de fondo del debate legislativo y tuvieron como resultado la elaboración y la promulgación de la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado.

El Club Naval: ¿amnistía por pacto, omisión, o error de interpretación?

Durante toda la discusión sobre la aprobación de la ley subyacía, en las declaraciones de los protagonistas, el tema del pacto del Club Naval⁽¹¹⁾ y si allí se había acordado una amnistía para los militares. En tanto el Partido Colorado daba a entender que en esa instancia el tema había sido asumido por las partes,⁽¹²⁾ el Frente Amplio afirmaba que nada se había pactado sobre la amnistía a los militares. Según el senador Rodríguez Camusso:

Si algunos oficiales de las Fuerzas Armadas se equivocaron en la interpretación del acuerdo del Club Naval al comienzo, no es válida esa equivocación posteriormente. Nada de lo que ahora ocurre tiene nada que ver con lo que se actuó en el Club Naval. Nadie podrá decir nunca con un átomo de verdad que en el Club Naval se pactó la impunidad.

Ante la posibilidad de que la amnistía se hubiese pactado por omisión, contesta enfáticamente: “¿Qué omisión? ¿De qué omisión se puede hablar? El tema no fue aceptado nunca. La impunidad no fue pactada para nada” (*Subrayado*, 19-12-86).

En franca oposición se manifiesta el Partido Nacional, que no participó en las negociaciones por encontrarse en prisión su principal referente, Wilson Ferreira Aldunate,⁽¹³⁾ quien expresó:

(11) En julio de 1984 comenzaron las negociaciones entre militares y dirigentes de los partidos políticos en busca de una salida negociada a la dictadura militar. Participaron los comandantes del Ejército, Hugo Medina, de la Fuerza Aérea, Manuel Boadas, y de la Armada, Rodolfo Invidio. Por los partidos políticos intervinieron los colorados Julio María Sanguinetti, Enrique Tarigo y José Luis Batlle, los frenteamplistas José Pedro Cardoso y Juan Young y los cívicos Juan Vicente Chiarino y Humberto Ciganda. El acuerdo se concretó el 3 de agosto y se expresó en el acta institucional n° 19, última del gobierno militar, que preveía normas transitorias que serían plebiscitadas en 1985. Se ratificaba además la convocatoria a elecciones para el 25 de noviembre.

(12) Sanguinetti dijo en entrevista con Diego Achard: “No hubo ningún acuerdo especial al respecto. Nosotros no prometíamos nada y ellos tampoco reclamaron nada. En conversaciones informales se puede decir que había un cierto consenso en ‘vamos a ver cómo logramos conducir esto para que no termine en un Núremberg’”. Achard, D., *La transición en Uruguay*, Montevideo: IWFA, 1992, pp. 219-220.

(13) Wilson Ferreira Aldunate fue líder del Partido Nacional y candidato a la presidencia en las elecciones de 1971, en que los blancos perdieron frente al Partido Colorado por 12.802 votos. El Partido Nacional hizo acusaciones de fraude. Luego del golpe de Estado Ferreira se exilió en Argentina hasta 1976. Durante su permanencia fuera del país dio un duro combate

[...] en este país existe un pacto de impunidad. El tan denunciado pacto de impunidad existe, lo que hay es diferencias en cuanto a la cronología. Quiero ser muy claro: nosotros no estamos diciendo que de las omisiones padecidas en el Club Naval surja como conclusión la no responsabilidad por violación de derechos humanos. No, estamos diciendo que surge directamente que la impunidad fue pactada en el Club Naval. No sabemos si fue pactada por omisión o fue pactada expresamente, pero del pacto surge que [la impunidad] es un integrante esencial de los mecanismos del pacto [*Subrayado*, 19-12-86].

Esta nota fue realizada por Ricardo Artola a la salida del Palacio Legislativo, una vez finalizada la reunión del Directorio del Partido Nacional en la mañana del 19 de diciembre. Precisamente en esta reunión se formó una comisión de trabajo cuyo objetivo era redactar un proyecto de ley para dar solución al problema que se entendía como institucional. En esa nota –según el cronista, en exclusividad– se hace pública por primera vez la posición del Partido Nacional con respecto al pacto del Club Naval.

Durante todo el debate no aparece una sola nota periodística con integrantes de la Unión Cívica, partido que, aunque minoritario en ese momento, fue uno de los tres partidos necesarios para lograr el acuerdo. Incluso uno de sus dirigentes, Humberto Ciganda,⁽¹⁴⁾ admitió que en el Club Naval el tema de la amnistía a los militares había “sobrevolado” las conversaciones. La Unión Cívica contaba en ese momento no solo con representación parlamentaria (sus dos diputados finalmente votarían en contra de la iniciativa de la ley de caducidad), sino que incluso el ministro de Defensa era Juan Vicente Chiarino, principal referente del partido. Aun así, la Unión Cívica es un actor político ausente en el informativo a lo largo del debate.

A partir de estas declaraciones, el informativo de Canal 10 asumió rápidamente una postura comprometida con el proyecto que sería presentado por la mayoría del Partido Nacional. Esto puede verse a través de dos claves. Primero, la edición de *Subrayado* del 19 de diciembre abrió con un editorial de Omar De Feo, de más de cinco minutos de duración, en el que dijo que la jornada había sido de singular expectativa y que lo más destacable era la “iniciativa del Partido Nacional para dar solución a una serie de temas que son conexos entre sí, tal como ha indicado el presidente del Directorio del Partido Nacional, señor Wilson Ferreira Aldunate”.

Asimismo, en entrevistas posteriores son frecuentes las preguntas y pre preguntas como: “Claro, pero usted ya conocía la intención del Partido

contra el régimen militar. En 1984 regresó a Uruguay y fue detenido, lo que le impidió participar en las elecciones. Después del acto eleccionario fue liberado y reasumió el liderazgo del Partido Nacional.

(14) Ciganda fue diputado en el período 1963-1967 y reelecto en el siguiente período. En 1980 militó por el No en el plebiscito constitucional. En 1984 participó de las negociaciones del Club Naval junto a Juan Vicente Chiarino.

Nacional de tratar globalmente todo y no solamente el aspecto ése, relacionado con el mal llamado problema de los derechos humanos”,⁽¹⁵⁾ asumiendo que el país está viviendo un problema institucional y que hay un proyecto que puede saldar la situación.

En segundo lugar, hubo una preocupación constante por dejar en claro la diferencia entre el proyecto del Partido Nacional y los de otros partidos. Incluso se llegó al extremo de justificar y rechazar las manifestaciones públicas de repudio a los posibles acuerdos de cúpula de los partidos tradicionales. Esto llevó a situaciones inusuales como lo que ocurrió en el informativo del 19 de diciembre. En esa ocasión, luego del editorial, De Feo dio paso a Barret Puig⁽¹⁶⁾ (el otro periodista en estudio), quien presentó una nota con el senador nacionalista Carlos Julio Pereyra⁽¹⁷⁾ en la que éste explicó el porqué del pedido de un nuevo cuarto intermedio en una nota que duró unos 50 segundos. Lo inusual vino después, cuando se volvió al estudio y un notoriamente nervioso De Feo da una explicación de casi un minuto y medio:

[...] La aclaración del senador Juan... ¡eh!, Carlos Julio Pereyra, tuvo importancia en ese momento porque significaba un mentís rotundo a lo que interpretaban los cánticos y los gritos de la barra presente, que señalaba que, eh... se pedía un intermedio para establecer un acuerdo con el partido de gobierno. No fue así, se reunió el Directorio del Partido Nacional, volvió a reunirse en el día de hoy durante cinco horas consecutivas y, según se dijo después, habrá una iniciativa del Partido Nacional para resolver el problema institucional. Tal fue lo que declaró el presidente del Directorio... Wilson...

De Feo continuó informando, con una precisión asombrosa, que los integrantes de la bancada habían estado reunidos hasta la hora 0.46. Esto nos da pie para tratar una última cuestión con respecto a quiénes fueron validados por los medios en esta instancia de debate en torno a la ley de caducidad. Durante estos intensos tres días no se hizo una sola nota con la organización Familiares de Detenidos Desaparecidos, ni con las organizaciones o personas que patrocinaban los juicios contra los militares. Las únicas referencias a estos actores fueron, como se ha visto, cuando se enfatizaba sobre lo equivocado de sus apreciaciones, o al hacer referencia al desalojo de las barras. Barret Puig dijo, después de verse las imágenes del desalojo de las barras ocurrido el día anterior, que “eran

(15) Entrevista al senador colorado Paz Aguirre, preguntado sobre si conocía la propuesta del Partido Nacional.

(16) Barret Puig inició su trayectoria como locutor en radio Centenario y luego en radio Carve. Se inició en televisión en 1961, en Canal 10. Integró el plantel informativo de *Subrayado*.

(17) Senador y dirigente del Partido Nacional, Pereyra fue fundador del Movimiento Nacional de Rocha y candidato a vicepresidente en 1971. Tras el golpe de Estado integró el triunvirato que dirigió clandestinamente al Partido Nacional entre 1976 y 1983.

unas 300 personas, en gran parte familiares de desaparecidos durante... [hizo un silencio, se frotó las manos como buscando las palabras, con nerviosismo] el período militar”. La ausencia de Familiares en la pantalla se hizo muy notoria.

Reflexionando sobre el debate

Dadas las dificultades para acceder a las fuentes, debimos trabajar con lo que hemos obtenido, por eso hemos tomado principalmente a Canal 10 como referencia.

La observación y el análisis de este proceso deja en claro algunos elementos que aparecen en la cobertura que hacen los informativos: la validación de actores y la toma de posición en torno al debate. En cuanto a la duración de las notas, no hay una gran diferencia: unos 25 minutos para los que estaban a favor y algo más de 22 minutos para sus adversarios.⁽¹⁸⁾ Si bien los representantes de una y otra posición aparecieron ante cámaras y se los presentó como interlocutores válidos, hubo situaciones poco equánimes. Por ejemplo, durante dos días en el informativo se entrevistó a tres políticos del Frente Amplio: Hugo Batalla, Rodríguez Camusso y brevemente al dirigente Helios Sarthou. Entre quienes defendían la otra posición aparecieron, en varias oportunidades, los nacionalistas Juan Raúl Ferreira, Wilson Ferreira Aldunate, Carlos Julio Pereyra, y los colorados Paz Aguirre y Manuel Flores Silva. Las aperturas y los cierres de los informativos en general fueron dedicados a dirigentes colorados, en tanto los blancos quedaron ubicados en el medio de los noticieros. Por otra parte, las preguntas no siempre se presentaron de la misma manera. A los representantes del Frente Amplio se los interrogaba sobre su eventual posición ante un hecho que todavía no había ocurrido. Por ejemplo, la periodista Graciela Baccino, de Canal 10, entrevista a Helios Sarthou y le pregunta: “¿Y con el desacato qué dice, profesor? Porque ya se sabe que los militares [...] no concurrirán a declarar. Eso produciría un desacato al Poder Ejecutivo y al Poder Judicial, en consecuencia. ¿Qué comentario le merece?”. Baccino daba por sentado que el desacato se produciría. El representante respondió: “[...] uno tiene que plantearse no la hipótesis del incumplimiento sino la hipótesis del cumplimiento, y enfrentar después las situaciones” (*Subrayado*, 19-12-86).

Las notas con quienes enfatizaban el problema de la crisis institucional transcurrieron con preguntas más abiertas, en las que los periodistas “apun-

(18) El cálculo está hecho en base a las notas de *Subrayado*.

taban” con tono comprensivo y con cuestionamientos escasos. En entrevista con el senador Paz Aguirre desde estudios, Omar De Feo pregunta:

Usted no tiene conocimiento, pero nosotros emitimos, al inicio de este noticioso, una extensa declaración del presidente del Directorio donde se hacía referencia a que el Partido Nacional haría frente y ocuparía su lugar en este momento histórico y presentaría un proyecto de ley [...] iniciativa que abarcaría distintos aspectos, no solamente el que se refiere, por parte [...] conocido popularmente como violación de [...] derechos humanos durante el régimen militar, abarcaría todo lo otro, de tal forma que Wilson Ferreira Aldunate, [...] que las instituciones salgan lo más enteras posibles de esta coyuntura [*Subrayado*, 19-12-86].

Ante esto, al representante del Partido Colorado solo le quedó responder que sí, que la información era correcta, y luego articuló una escasa argumentación en torno al estudio del proyecto del Partido Nacional, que dejaba abierta la posibilidad de que: “[...] si hay acuerdo se aprueba [hoy] y se pasa mañana a la Cámara de Diputados” (*Subrayado*, 19-12-86).

Es importante aclarar que si bien no hay una confrontación con los representantes del Frente Amplio, se percibe que la propuesta no convence y que las preguntas son menos condescendientes.

Otro elemento, de no poca importancia, es que además de las notas referidas específicamente al debate parlamentario, los informativos seguían la agenda presidencial. En varias notas aparecían, por tanto, el presidente y algunos funcionarios del gobierno que hacían referencias laterales, o incluso directas, a la discusión sobre los derechos humanos. Por ejemplo, en la cobertura de Canal 10 del acto realizado el Día del Policía, Sanguinetti planteó en su discurso su confianza con respecto a que el país superaría la situación a partir de una reconciliación nacional en base a una convocatoria a la paz.⁽¹⁹⁾ Esta nota se acompañó de un fragmento del discurso del ministro del Interior, Antonio Marchesano, que planteó el retorno de la Policía a la “línea más pura de la democracia”. La nota se cerró con imágenes del ministro entregando medallas a los familiares de los policías caídos en el “cumplimiento del deber”.

El día después

El proceso de discusión y aprobación de la ley de caducidad fue muy complejo y al mismo tiempo excepcionalmente veloz. Por eso la jornada posterior a la aprobación de la norma adquiere particular importancia.

(19) Nota sobre el discurso del presidente Julio María Sanguinetti. *Subrayado*, 18-12-86.

Durante la apertura de *Subrayado* del 22 de diciembre se ofrece un largo editorial de De Feo:

Ya está promulgada la ley que establece la caducidad de la acción punitiva del Estado, en materia de [hace una breve pausa] procesamientos, como ustedes conocen. A raíz de los graves hechos de ayer, además, ante el Parlamento y dentro de la Cámara de Representantes, el Senado de la República por dos tercios de votos de sus miembros, blancos y colorados, 25 votos en total contra seis, 25 en 31, estaría dispuesto a remover de su cargo al senador José Germán Araújo por actos de conducta que lo hacen indigno de su cargo. Esta versión que, claro, aún no está confirmada, en los hechos circula con insistencia en este momento en el Palacio Legislativo. La versión surgió después de que el presidente de la República, doctor Sanguinetti, promulgó la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, cuya votación parlamentaria se completó en el día de hoy.

Posteriormente tomó un ejemplar de la Constitución y manifestó:

Nos vamos a ayudar con la Constitución de la República a los efectos de establecer cuál es el artículo, el precepto, la norma, que se invoca para la posible remoción del senador José Germán Araújo. Es el artículo 115, que establece: “cada cámara puede corregir a cualquiera de sus miembros por desorden de conducta en el desempeño de funciones, y hasta suspenderlo en el ejercicio de las mismas por dos tercios de votos del total de sus componentes. Por igual número de votos podrá removerlo por incapacidad física o incapacidad mental superviniente a su nominación, o por actos de conducta [hace una pausa y agrega: “esto sería lo aplicable en el caso”] que le hicieren indigno de su cargo después de su proclamación”. Agreguemos que está sesionando ya después de dos intermedios el Senado de la República y que al empezar haciendo uso de la palabra el doctor Alberto Zumarán, figura principal del Senado de la República en cuanto al Partido Nacional se refiere, comenzó diciendo [lee textualmente el guión]: “Tenemos que tomar una decisión drástica con este caballo de Troya que tenemos dentro del Senado”.

El eje de la noticia se había modificado; ya no se estaba discutiendo sobre la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, sino que el núcleo de la información era la posible remoción del senador frenteamplista Germán Araújo. De los 2,48 minutos que duró este editorial inicial, solamente se utilizaron 27 segundos para hacer mención a la aprobación de la ley, en tanto los 2,21 minutos restantes se ocuparon de la confrontación parlamentaria.

El eje se trasladó a los disturbios ocurridos dentro y fuera del Palacio Legislativo en la noche del 21 al 22 de diciembre de 1986, y las derivaciones políticas que culminaron con el desafuero de Araújo el 23 de diciembre de 1986.

La noche de la aprobación de la ley: “graves y violentos desmanes” o “comprensibles manifestaciones de rechazo”

En el informativo de Canal 10 la noticia de los disturbios ante el Palacio Legislativo se presentó como la continuación de los enfrentamientos que se produjeron dentro de sala durante la aprobación de la ley, asociando rápidamente a quienes estaban en las barras durante la sesión con quienes participaron afuera en enfrentamientos que incluyeron ataques a algunos legisladores y sus vehículos. Inmediatamente después del editorial de De Feo se le dio paso al periodista Barret Puig, que reseñó la aprobación de la ley:

Después de cuatro días y medio con sus correspondientes pausas, el Parlamento aprobó la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado en materia de violación de los derechos humanos durante el régimen de facto. Tras las acaloradas sesiones del Senado durante jueves, viernes y sábado, donde quedó concertada la mayoría de votos entre sectores de prácticamente todo el Partido Colorado y la gran mayoría del Partido Nacional, siguió la actividad de la Cámara de Representantes.

Mientras hablaba, se mostraban en pantalla algunas imágenes tomadas en los alrededores del Palacio Legislativo, donde se vio un número considerable de manifestantes contrarios a la aprobación de la ley. Continuó diciendo el presentador:

[...] desde el sábado de tarde hasta hoy a las 13.20, cuando también quedó definida la posición de la rama baja del Parlamento en relación con la cuestión de fueros planteada por el diputado colorado Asiaín, que fue agredido por enfurecidos manifestantes cuando ingresaba al Palacio al atardecer de ayer, al igual que el diputado Guillermo Stirling, ambos colorados batllistas, y el nacionalista Edgar Bonilla, internado en IMPASA en observación por dolencia precordial.

Desde estudios, la nota se cerró con: “Eran las 10.25 cuando la cámara votó por mayoría el proyecto de la ley de caducidad” (*Subrayado*, 22-12-86).

Esta nota sirvió como presentación de lo que sucedió en la Cámara de Diputados en la votación. Volvió entonces a tomar la palabra Omar De Feo, quien mientras se mostraban imágenes de Diputados dijo:

La votación por mayoría fue consagrada por 53 votos en 73. Vale decir que se obtuvieron tres votos más de los necesarios para la mayoría absoluta que se requería. Culminaban así, fuera del episodio parlamentario posterior relacionado con los sucesos anormales de anoche y la presunta intervención del senador Araújo, cuatro jornadas de media de intensa, agitada y agresiva labor parlamentaria; especialmente en la Cámara de Diputados los hechos comenzaron dentro de sala a las 19.10 de la víspera.

En las imágenes se observa que los incidentes entre diputados no pasaron de una serie de empujones e insultos, en los que la mayor parte de los participantes estaban más abocados a separar que a golpearse entre sí. A partir de ese momento se comienza a enfocar a las barras, en las que el público cantaba, aplaudía y señalaba con desaprobación a los diputados al grito de “no nos vamos, no nos vamos”. Finalmente sonó el timbre avisando el desalojo, y la mayor parte de los diputados no levantaron la vista hacia las barras. Pero a medida que el desalojo se hacía efectivo comenzaron los gritos de “traidores, traidores”. Ante esto los legisladores miraron hacia las barras y algunos comenzaron a hacer gestos de invitar a pelear a los manifestantes. Es interesante constatar que esta actitud de varios integrantes de la Cámara no fue nunca reprobada ni al menos cuestionada por los informativistas.

Las imágenes de las barras permiten observar un grupo de personas heterogéneo en cuanto a género y edad. Buena parte de ellos eran familiares de detenidos desaparecidos. El grupo expulsado de las barras, si bien mostraba claramente su indignación, no parecía tener las características de personas dispuestas a generar violentos disturbios o a actuar como una “fuerza de choque” contra las instituciones. Esto hay que destacarlo, ya que inmediatamente el informativo dio paso a imágenes de los disturbios fuera del Palacio Legislativo. En tanto esas imágenes eran emitidas, se escuchaba la voz en *off* de Omar De Feo:

Toda la crudeza de imágenes ha mostrado lo que aconteció anoche dentro de la sala de Diputados entre la barra y los integrantes de la rama baja del Parlamento nacional. Fuera del Palacio la concentración convocada por el Frente Amplio la emprendía en forma enardecida contra vehículos de diputados estacionados frente el Palacio y también contra algunos diputados que ingresaban en ese momento, como el representante batllista Roberto Asiaín.

En este momento del informativo se puede ver una disociación entre lo que informa el periodista y lo que las imágenes revelan. Si bien se ven cientos de manifestantes, solamente se puede individualizar a no más de diez personas tirando piedras y/o causando desorden. También se puede apreciar que, ante la actitud de lanzar piedras de algunos, hay varios manifestantes que intentan impedirlo. De Feo siguió relatando: “aquí están los desmanes, pedradas, destrozos de autos, y lo que ustedes acaban de ver”. Sea por problemas de edición y/o por simple inexistencia de los mencionados destrozos, no es posible observarlos tal como lo plantea el presentador. Finalizaron las imágenes con el comentario: “culminando lo que sucedía en el interior, dentro de la sala, pedradas, reacción de parte de agentes policiales. Al día de hoy hubo comparecencia de Granaderos y casi dos

decenas de civiles ante la justicia penal. Fueron absueltos todos ellos”. Al tiempo que pronunciaba estas palabras en *off*, lo que se veía en imágenes era un buen número de manifestantes haciendo un cordón humano para evitar que los exaltados continuaran tirando piedras. Se ven manifestantes caceroleando en el entorno del edificio e incluso varias personas, a los lados de las escalinatas, con los brazos en alto pidiendo calma. Hay una gran distancia entre el comentario del periodista y las imágenes. Una toma muestra a cuatro granaderos parados ante la puerta del Palacio Legislativo sin demostrar alarma alguna por la situación, incluso alguno de ellos no levanta el escudo para protegerse de la supuesta pedrea. En la misma secuencia se ve a los fotógrafos haciendo su trabajo frente a los manifestantes sin correr riesgos.

El clima de la manifestación, de acuerdo a lo que se ve, difiere bastante del dramático relato presentado. La manifestación convocada por el Frente Amplio fue multitudinaria, y aunque no puede omitirse que hubo disturbios, es difícil aceptar la construcción noticiosa de un clima de hostilidad o de notoria violencia. En una manifestación en la que participaron miles de persona, no hubo más de veinte detenidos, que fueron liberados al día siguiente, como el propio presentador lo explica al final de su nota.

Cabe preguntarse qué se pretendía con esta criminalización de la protesta de quienes se manifestaban en contra de la nueva norma. Si bien no se puede atribuir al noticiero y sus periodistas una aversión manifiesta hacia los sectores que luchaban por los derechos humanos en nuestro país, es claro que se alinearon fuertemente con el discurso de los partidos tradicionales en torno a la aprobación de una norma de “pacificación nacional”, al decir de Barret Puig.⁽²⁰⁾ Se mostraba una “realidad” casi ficcionada de la confrontación en torno a la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado.

La destitución de Germán Araújo. Hugo Batalla versus Alberto Zumarán: ¿una lucha desigual?

Como se ha visto, la aprobación de la ley tuvo una derivación que fue el centro noticioso durante los días siguientes. Acusado desde filas de los partidos tradicionales como el “instigador” de los desmanes ocurridos

(20) “En la mañana de hoy quedaron de manifiesto los destrozos causados por los exaltados en automóviles de los diputados blancos y colorados, incluso de algunos que no habían votado la ley de pacificación nacional, como Víctor Vaillant” (*Subrayado*, 22-12-1986).

en el proceso de aprobación de la ley, el senador del Frente Amplio José Germán Araújo⁽²¹⁾ fue destituido. Entre otros argumentos, se planteaba que la “arenga” realizada por el senador del Partido Comunista en su audición de radio en cx 30 había provocado ataques a algunos diputados, el más comentado de los cuales fue contra Roberto Asiaín,⁽²²⁾ del Partido Colorado. Al decir de este último:

Porque esto no es un agravio a un legislador sino que es un agravio a la institución, al Parlamento. Y en la convocatoria que se ha hecho hoy, que tiene nombre y apellido, que ha salido reiteradamente por cx 30 La Radio y que ha tenido al senador Araújo presente en esta casa arengando a la gente en la calle. Así que esto tiene nombre y apellido [aparece un sobreimpreso que dice: “Acusó al Frente Amplio de la agresión”]: el Frente Amplio ha convocado a esta caceroleada, ¿contra quién? ¿Contra la institución parlamentaria? La verdad, además de eso, no solo a la cacerolada sino a la agresión física contra el legislador Bonilla y contra mí (*Subrayado*, 22-12-86).

La responsabilidad de los episodios y de la violencia recaía en el Frente Amplio y en su senador Araújo. Estas acusaciones se reiteraron desde filas de los partidos tradicionales, y llevaron a poner en el tapete la remoción de un senador, un hecho poco frecuente en la vida política nacional.

Si bien las acusaciones y descargos entre los representantes de los partidos tradicionales y los de la izquierda se suceden en los informativos, hay dos legisladores que se convirtieron en los abanderados mediáticos en esta confrontación, Alberto Zumarán,⁽²³⁾ del Partido Nacional, y Hugo Batalla, del Frente Amplio.

El 23 de diciembre, una vez concretada la remoción de Araújo, el informativo central de Canal 10 se abrió con un comentario de De Feo haciendo referencia a las “resonancias” de la ley de caducidad y la remoción del senador José Germán Araújo:

Hoy vamos a presentar dos entrevistas sobre el tema a otras tantas figuras destacadas del espectro político nacional. Figuras antagónicas que fueron en campos opuestos en estos dos casos. Los senadores Alberto Zumarán, nacionalista, y Hugo Batalla, del Frente Amplio. En primer término el legislador Hugo Batalla.

En la entrevista realizada por el periodista Ricardo Artola se observa a Batalla que, con tono pausado, incluso algo cansado, a lo largo de la nota hace referencia a la “presurosa” destitución de su ahora ex compañero de bancada. Y agrega algunas consideraciones sobre la falta de motivos fundados para tomar tal decisión. El entrevistador no hace ninguna pregunta

(21) Araújo dirigió durante años la emisora cx 30 La Radio, desde donde se opuso a la dictadura militar. En las elecciones de 1984 fue electo senador por la lista 1001.

(22) Asiaín fue electo diputado por el Partido Colorado en 1984.

(23) Dirigente del Partido Nacional, en 1984 fue candidato a presidente por el Movimiento Por la Patria. Fue senador desde 1985 hasta 1995.

ni comentario sobre lo que dijo el representante del Frente Amplio. La duración de la nota es de 3,49 minutos.

Al volver a estudios, Omar De Feo dijo: “Estos planteamientos hechos por el senador Hugo Batalla, líder de la lista 99, Por el Gobierno del Pueblo, Frente Amplio, serán rebatidos”. En ese momento, y tal vez tomando conciencia de su pérdida de objetividad, hizo una pausa y, gesticulando, intentó recomponer su actitud con un: “ustedes serán los jueces en este caso, por el senador Alberto Zumarán, que tendrá lugar su inclusión, la inclusión de esta nota más adelante en este noticioso” (*Subrayado*, 23-12-86).

El informativo continuó, y tomó la palabra el otro periodista presente en el estudio, Barret Puig: “Damos vuelta la página y vamos a otro tema también de gran repercusión popular: la contaminación de las playas”. Recién en el último bloque del informativo aparece la respuesta de Zumarán, presentada así por De Feo:

El doctor Alberto Zumarán fue una de las principales figuras del Partido Nacional en las recientes [hace una pausa] polémicas parlamentarias que finalizaron con la sanción de la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado y con la remoción del ex senador frenteamplista José Germán Araújo. Lo entrevistamos esta tarde al doctor Alberto Zumarán.

A diferencia de la entrevista con el legislador frenteamplista, hecha por un notero, ésta estuvo a cargo del presentador y figura principal del informativo. Además, la entrevista se hizo con los protagonistas cómodamente sentados en el living de una residencia privada, que podemos suponer fuera la casa del legislador. La duración de la “respuesta” de Zumarán fue de 12,15 minutos, lo que triplica el tiempo dedicado a su contendiente de turno.

A su vez, la entrevista se produjo en un tono de intercambio ameno de preguntas y respuestas, que denota cierta sintonía entre entrevistador y entrevistado. Se puede apreciar sin dificultad que la entrevista transcurrió en un clima distendido y que el legislador se sentía ciertamente cómodo ante las preguntas. Por ejemplo, en un momento el entrevistador hizo referencia a una expresión del senador Batalla referida a que la actitud del Senado había sido frívola y superficial. Zumarán contestó: “Mire, amigo mío, yo creo que fue una expresión muy desafortunada del doctor Hugo Batalla, y él mismo, cuando se lo señalamos, la rectificó” (*Subrayado*, 23-12-86). De Feo no ocultó una sonrisa cuando formuló la pregunta y, ante la respuesta de su entrevistado, repitió el gesto. La entrevista discurrió en torno a varios temas, siendo el de la ley de caducidad bastante menor, e incluso terminó con una larga reflexión sobre la posibilidad de la coparticipación del Partido Nacional en el gobierno colorado.

Repercusiones de la aprobación de la ley de caducidad. ¿Impunidad de hecho o de derecho?

A la mañana siguiente de su aprobación, la ley dejó de ser el centro de atención del informativo, más allá de una construcción discursiva que la mantenía en el escenario político. En los dos días siguientes, en más de una ocasión se dio cuenta de su importancia pero no se profundizó en el debate, como por ejemplo en el ya mencionado editorial del 22 de diciembre.

Cuando el día 23 de diciembre se habla de las repercusiones de la ley y de la remoción de Araújo, las únicas interrogantes que se plantean son acerca de la pertinencia de la expulsión del senador (*Subrayado*, 23-12-86). El informativo del 22 de diciembre anuncia que se verán, en su segundo bloque, opiniones sobre los hechos ocurridos en las afueras del Palacio Legislativo y sobre la ley sancionada. Puede decirse, en primer lugar, que ya el orden de prioridad que se les da a ambos hechos marca la relevancia otorgada a cada uno. Además de esto, los entrevistados fueron cinco dirigentes políticos en el siguiente orden: Edison Rijo (Partido Colorado), Víctor Vaillant (Partido Colorado), Héctor Sturla (Partido Nacional), Marcos Carámbula (Frente Amplio) y Pablo Millor (Partido Colorado).

La simple confección del “muestreo” ya es claramente favorable a las opiniones de los partidos tradicionales, incluso teniendo en cuenta que Vaillant no votó la ley de caducidad. Pero además de este hecho notorio, solo Carámbula y Sturla hicieron una breve referencia a la aprobación de la ley y su significación para la vida del país. El promedio de duración de las notas es de un minuto y medio, y ninguna de ellas dedica más de veinte segundos al tema de la ley. El tiempo restante es empleado por los entrevistados en repudiar los hechos de violencia. No todos lo hicieron en la misma clave, ya que en tanto Rijo, Sturla y Millor acusaron al Frente Amplio de ser el instigador de los “desmanes”, Carámbula y Vaillant los condenaron pero comprendiendo el sentimiento de impotencia de buena parte de los involucrados. El tema de la ley ha quedado, en el mejor de los casos, en segundo plano.

Hay una sola nota que hace referencia directa a la ley. Se trata de la realizada con el senador nacionalista Gonzalo Aguirre,⁽²⁴⁾ uno de los redactores de la norma, que se dedica a explicar “los alcances de la ley promulgada esta tarde, llamada de caducidad de la pretensión punitiva

(24) Dirigente del Partido Nacional, fue abogado especializado en derecho constitucional. Durante la dictadura fue secretario del triunvirato que dirigió a su partido. Fue senador entre 1985 y 1990 y vicepresidente del gobierno de Luis Alberto Lacalle, electo en 1989.

del Estado” (*Subrayado*, 22-12-86). Apareció casi al final del informativo y su duración fue de más de tres minutos. Aguirre se refirió allí exhaustivamente a uno de los aspectos más debatidos: si la ley fue acordada en el pacto del Club Naval. Planteó también si era posible mantener la institucionalidad al tiempo que se juzgaba a los responsables de cometer violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. El legislador nacionalista planteó:

En el capítulo primero se resuelve el problema polémico, comenzando por una disposición de carácter declarativo y no constitutivo. Voy a explicar esto: normalmente las disposiciones, las normas jurídicas, tienen un efecto dispositivo constitutivo, es decir crean situaciones jurídicas nuevas. Otorgan derechos y crean obligaciones que antes no existían. Las disposiciones declarativas lo que hacen es reconocer una situación jurídica preexistente. El artículo primero de esta ley reconoce que en virtud de las consecuencias explícitas o implícitas de lo que se pactó en agosto de 1984 en el Club Naval, había caducado de hecho la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos de los que se trataba. Los hechos lo demuestran: hacía 22 meses de régimen democrático y nunca un solo militar había pasado por la esquina de los juzgados penales. [En un gráfico sobreimpreso se leía: “Aguirre apunta a la defensa de la institucionalidad”. *Subrayado*, 22-12-86.]

El 23 de diciembre de 1986 un grupo de familiares de desaparecidos y otros actores sociales se reunieron en la Asociación Cristiana de Jóvenes para dar el puntapié inicial a la Comisión Pro Referéndum. Es interesante observar cómo fue tratada la noticia en el informativo. La nota del 23 de diciembre presentada en el informativo de Canal 10 por Barret Puig da cuenta de ello:

Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos realizaron esta tarde una conferencia de prensa en la Asociación Cristiana de Jóvenes. En la misma fijaron posición ante la aprobación de la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado. En tal sentido se dio a conocer una iniciativa de llevar a cabo un referéndum contra la ley aprobada el fin de semana [*Subrayado*, 23-12-86].

Durante la locución se mostraron imágenes de la conferencia de prensa. La nota llama la atención porque dura apenas 23 segundos, incluida la presentación, y porque no hubo un solo testimonio de los integrantes de la Comisión. No se emitió audio de la conferencia de prensa ni apareció nota alguna con los organizadores, ni antes ni después del evento.

Algunas consideraciones sobre los días siguientes

Los informativos se centraron en el desafuero del senador José Germán Araújo y no en la ley misma. A partir de ello es posible hacer un par de

puntualizaciones sobre el tratamiento de estas noticias y sobre el contexto en que se produjeron.

Sobre el caso del senador frenteamplista quedó en evidencia una toma de posición del medio a favor del discurso de los partidos tradicionales. Incluso los minutos que se le dieron al implicado para sus descargos fueron sensiblemente menores a los dedicados a quienes promovieron su remoción. El 22 de diciembre se hizo una entrevista al legislador frenteamplista que duró dos minutos, incluyendo la presentación previa. De inmediato se emitió un fragmento de lo expresado en la Cámara de Senadores por Alberto Zumarán, precedido de una presentación de De Feo en la que decía:

Pero opina algo distinto, muy distinto, el senador Alberto Zumarán, que fue agraviado en su propio domicilio en la noche de ayer, y dijo que había despertado con una ingrata noticia, la de que uno de sus pares, uno de los integrantes del Senado, que él también integra, había incitado a la violencia contra [...] sus colegas. Dijo Zumarán que sin embargo eso que creyó que había sido soñado era una realidad y que tenía la copia grabada de las incitaciones de Araújo, y que solicitaba al Senado que en el momento que lo estimare oportuno y después de la votación correspondiente diera a conocer la versión de la cinta magnetofónica con la voz de Araújo incitando a ir al Palacio Legislativo [*Subrayado*, 22-12-86].

No hay en estos dos días de debate en torno a Germán Araújo una sola nota en vivo con el principal implicado, ni se reprodujeron fragmentos de la conferencia de prensa que brindó en el Parlamento. A su vez, no se puede perder de vista la repercusión que tuvieron los incidentes producidos en la noche del 21 de diciembre. El informativo se hizo eco del discurso que retoman constantemente varios representantes de los partidos tradicionales, según el cual las manifestaciones contrarias a la ley e incluso los reclamos en torno a la necesidad de juzgar a los responsables de los delitos de lesa humanidad atentaban contra las instituciones democráticas.

El proceso posterior a la aprobación de esta controvertida norma implicó un largo debate social y político hasta que fue refrendada en 1989. En este debate los medios de comunicación ocuparon un papel relevante. El periodista José Luis Guntin hace referencia, en su libro *La vida te da sorpresas*, a la censura de una campaña de la Comisión Pro Referéndum en el año 1989:

Dos días antes del referéndum. Esa mañana, temprano, serían las nueve, me llamaron urgente de Presidencia para que concurriera al Edificio Libertad. Fui lo más rápido que pude. Subí al séptimo piso y en el despacho del presidente estaban, sentados alrededor de la mesa, Sanguinetti, Tarigo, Miguel Ángel Semino, secretario de Presidencia, Jorge de Feo, el ingeniero Horacio Scheck, de Canal 12, y Walter Nessi, prosecretario de Presidencia.

Los saludé rápidamente, porque imaginé que el tema era grave y urgente para convocarnos tan temprano en la mañana. Apenas terminé de saludarlos, el presidente

me dijo que estaban deliberando acerca de un aviso, un *tape*, que el día anterior, a última hora, había llegado a los canales proveniente de la Comisión Pro Referéndum. “Queríamos que lo vieras y nos dieras tu opinión”, me dijo Sanguinetti. Le contesté: “bueno”, e inmediatamente salí detrás de Nessi a mirarlo.

Aparecía en la pantalla una señora que inmediatamente reconocí. Era Sara Méndez, y en el *tape* hablaba de su tragedia y la de su hijo, Simón Riquelme, desaparecido años atrás.

Sanguinetti me preguntó qué me habían parecido ambos videos. El silencio y los rostros preocupados aumentaron. Lo rompió De Feo, quien le habló directamente al presidente.

Le dijo que bastaba una palabra suya para que el video no apareciera. Lo miró a Scheck, quien asintió. “Hablamos ahora con Hugo Romay y ninguno de los avisos aparece. Podemos argumentar que llegaron tarde a los canales⁽²⁵⁾ y que ya teníamos las tandas completas”, expresó De Feo entusiasmado.⁽²⁶⁾

El aviso nunca fue emitido por los canales.

Si bien este trabajo deja pendiente el seguimiento del largo y tortuoso camino hacia el referéndum, ejemplos como los planteados ponen en entredicho que los informativos y los canales de televisión se hayan mantenido al margen de la contienda.

(25) Como se ha dicho, no había en esa época en el país televisión para abonados, por lo que solamente emitían los tres canales privados (4, 10 y 12) y el estatal (5).

(26) “Años después. *La vida te da sorpresas*”, nota publicada por el Portal 180 con motivo del libro de José Luis Guntin, 16 de abril de 2010. <http://www.180.com.uy/articulo/Anos-despues-la-vida-te-da-sorpresas?pag=2>

Bibliografía

- AGUIAR, César, “Fórum con Matilde Rodríguez Larreta de Gutiérrez Ruiz”, *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, noviembre de 1988.
- ÁLVAREZ, Luciano, *Los héroes de las siete y media. Los noticieros en la sociedad uruguaya*. Montevideo: CLAEH, colección Argumentos, n° 11, Banda Oriental, 1988.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José, *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al MERCOSUR*. Montevideo: CLAEH-Fin de Siglo, 1994.
- MARCHESI, Aldo, *Imágenes del Nuevo Uruguay. Política cultural de la DINARP. Reflexión sobre un posible imaginario cultural*. Montevideo: Trilce, 2001.
- PAZ REBOLLO, María Antonia y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, “La historia filmada: Los noticieros como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, Vol. IX, n° 1, Barcelona, 1999.
- ROMANO, Silvia, “Accesibilidad y posibilidades de uso de materiales de estudio visuales de televisión con fines académicos y educativos en Argentina”. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, noviembre de 2001.
- RUIZ, Marisa y ZIBECCHI, Raúl, “Aquel país verde”, *Brecha*, suplemento La Lupa, Montevideo, 9 de abril de 1999.
- VERÓN, Eliseo, *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997.

colofón

