



Sombras, suspiros y memorias:

Prácticas culturales y dictaduras en el cono sur

Karina Dappiano / Maria Laura Fabrizio /
Lucia Patiño Mayer / Lorena Verzera
Editoras



Universidad Nacional de Lanús

Rectora

Dra. Ana Jaramillo.

Vicerrector

Dr. Pablo Narvaja

Comité Editorial

Daniel Bozzani

Maria Elena Boschi

Francisco Pestanha

Mariana Ugarte



Red de Editoriales de
Universidades Nacionales



EDUNLA
COOPERATIVA

29 de Septiembre 3901

1826 Remedios de Escalada, Lanús,

Provincia de Buenos Aires, Argentina

Tel (54 11) 5533 5600 int. 5727

publicaciones@unla.edu.ar

www.unla.edu.ar/public

La fotocopia mata al libro y es un delito.

Sombras, suspiros y memorias:

Prácticas culturales y dictaduras en el cono sur

Karina Dappiano / Maria Laura Fabrizio
Lucia Patiño Mayer / Lorena Verzero
Editoras



Universidad Nacional de Lanús
Ediciones de la UNLa
Colección: Instituto de Justicia y Derechos Humanos
Serie: Memoria

Dappiano, Karina

Sombras, suspiros y memorias : practicas culturales y dictaduras en el cono sur / Karina Dappiano ; Maria Fabrizio. - 1a ed. - Remedios de Escalada : De la UNLa - Universidad Nacional de Lanús, 2020.

262 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-4937-70-4

1. Dictadura. 2. Fotografía. I. Fabrizio, Maria. II. Título.
CDD 982.06

Sombras, suspiros y memorias:
prácticas culturales y dictaduras en el cono sur
Karina Dappiano / Maria Laura Fabrizio
Lucia Patiño Mayer / Lorena Verzero

Arte y Diagramación: Rubén Fernández

ISBN 978-987-4937-70-4

Impreso en Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Prohibida la reproducción sin la expresa autorización por escrito.

© Karina Dappiano / Maria Laura Fabrizio
Lucia Patiño Mayer / Lorena Verzero

© Ediciones de la UNLa
29 de Septiembre 3901
1826 Remedios de Escalada, Lanús,
Provincia de Buenos Aires, Argentina
Tel (54 11) 5533 5600 int. 5727
publicaciones@unla.edu.ar www.unla.edu.ar/public

Presentación

Desde hace algunos años, la revisión de la década del setenta aparece para la sociedad argentina como uno de los elementos fundamentales en los procesos de construcción de identidades. A los años de la militancia y de las experiencias revolucionarias como tiempo histórico, han incorporado con vigor tanto los años de la última dictadura (1976- 1983) como los de la transición democrática, en los estudios musicológicos, teatrales, históricos, de sociología de la cultura, etc. La violencia ejercida por los diferentes organismos estatales se manifiesta en las producciones artísticas y culturales, tanto desde un lugar de colaboración o construcción funcional a los regímenes, como desde un lugar de resistencia o clandestinidad.

La conceptualización de este pasado como “historia reciente” nos permite tender lazos hacia el presente, puesto que este pasado aparece como un tiempo cercano que aún interpela a los sujetos en la construcción de identidades individuales y colectivas. Los problemas que evidencian dicha noción, se corresponden con aquellos que nos interesa poner de relieve: la fractura de límites disciplinares y territoriales, y la adopción, en su lugar, de miradas transdisciplinares y regionales, que demandan nuevas reflexiones metodológicas y epistemológicas. La “historia del tiempo presente” es la historia de un pasado – presente (que no ha acabado), que aún sigue allí. En este sentido se enlaza la historia con la memoria y se construyen puentes disciplinares que se ponen en perspectiva en este libro.

En el año 2017 se crea en la Universidad Nacional de Lanús, el Instituto de Justicia y Derechos Humanos “Eduardo Luis Duhalde” que continúa con la labor que desde 1996 llevó adelante el Centro de Derechos Humanos, expresión temprana del compromiso de la UNLa con la vigencia de los derechos fundamentales, incorporando la tarea de articular la producción de conocimiento en ese campo, las publicaciones y la oferta académica.

En el marco de los trabajos del instituto sobre cultura, memoria y territorio se desarrollaron múltiples proyectos de investigación y diversas actividades académicas, entre ellas, en el año 2017, el coloquio *Producciones culturales y dictadura: Dilemas y debates*, del cual participaron investigadores especializados en la temática provenientes de diferentes países del Cono Sur, entre ellos Brasil, Uruguay, Chile y Argentina, dando lugar a discusiones y debates. Se logró de este modo la construcción de una mirada más amplia sobre cultura y dictaduras del Cono Sur. Se exploraron cruces, articulaciones y rasgos distintivos en lo que fue un período histórico con gobiernos autoritarios a nivel regional.

Este libro es el resultado de todo este proceso, poniendo en diálogo, ya no desde el intercambio oral sino desde la palabra escrita, los diferentes trabajos que se presentaron en el coloquio. A esto se agrega la presentación del Dr. Esteban Buch, investigador y docente en l'École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, autor de numerosos libros y referente en estas temáticas cuya perspectiva aporta una mirada articulada sobre los diferentes trabajos aquí incluidos.

Esperamos que esta publicación resulte en un aporte significativo al campo de estudios y a las líneas de investigación sobre historia reciente, memoria, cultura y territorio.

Gustavo Palmieri
Instituto de Justicia y Derechos Humanos
UNLa.

Índice

Esteban Buch Introducción	13
Cora Gamarnik Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina	21
Julia Risler “GANAR LA PAZ” (1977-1978). Propaganda y retórica oficial de la dictadura	61
Eber Pires Marzulo Sobre silencios y suspiros: la dictadura brasileña en la producción cultural	101
Marcos Napolitano El régimen militar brasileño y la memoria de la resistencia	119
Isabel Jara Hinojosa Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista. Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”	133
Sergio Pujol Rock y política en marzo de 1973. Una banda sonora entre la contracultura y la revolución	159
Tânia da Costa García Samba en tiempos de dictadura: tradición como patrimonio de la cultura nacional	171

Lorena Verzero, Maria Laura Fabrizio y Lucia Patiño Mayer Cartografía cultural de Lanús: Vida cotidiana, afectividad e ideología	193
Marcelo Weissel y Ezequiel Serafini Entrar y salir de escena desde el sur. Prácticas de producción cultural y dictadura cívica militar en Lanús – Avellaneda	215
Alicia Salomone Una Figura en las sombras- Salvador Allende en tres filmes chilenos de posdictadura	233
Los autores	255

Introducción

¿Qué fue de las artes y la literatura, qué fue de la cultura durante las dictaduras de América latina de las décadas 1960 a 1980? Las manos cortadas de Víctor Jara en el Estadio Nacional de Santiago de Chile en 1973; el asesinato de Rodolfo Walsh en Buenos Aires en 1976 tras la difusión de su Carta abierta a la Junta militar ; el secuestro en Montevideo en 1977 por los militares uruguayos del pianista Miguel Angel Estrella ; el ingenio de Chico Buarque y Gilberto Gil en 1978 frente a la censura de la dictadura brasileña, haciendo oír en su canción *Calice* la denuncia del autoritario *cale-se, cálese...* son tan sólo algunos ejemplos emblemáticos de la violencia convergente ejercida por los militares contra figuras del campo cultural de aquellos años. Una violencia cuyos efectos fueron graves y duraderos, y que no sin razón ha instalado en la memoria colectiva la idea de una oposición frontal entre la ideología de los militares, esos agentes de la masacre administrativa, y los actores de la creatividad popular que son los artistas, los escritores y los intelectuales.

Sin embargo, hace ya algún tiempo que se sabe que no basta con proclamar, con un tono de indignación, la enemistad visceral de los militares con el pensamiento crítico, con la creación sensible, con todas las formas de alteridad cultural. Las dictaduras también produjeron cultura y difundieron su propia visión de la función política del arte y la literatura, a menudo con la colaboración de artistas y escritores vinculados a grupos e instituciones afines. Alejándose de los esquemas binarios sin por ello renunciar a mostrar el carácter destructor de los regímenes militares, la investigación académica ha ido modificando el conocimiento sobre la vida cotidiana de aquellos años y lugares, sobre el rol de los artistas en la producción de percepciones alternativas y formas de micro-resistencia, pero también sobre la legitimación de esos regímenes y sus políticas culturales. Mucho queda por hacerse en ese campo; la ausencia casi total de mujeres en el repertorio común de

acciones ejemplares, por no citar más que ese aspecto, aún debe ser interrogada sistemáticamente. Por cierto, los mecanismos de invisibilización, en particular de la violencia de género, no se dejan analizar con la sola dicotomía dictadura vs democracia, aun si los gobiernos militares fueron particularmente implacables en ese campo.

Este libro, se inscribe de modo original en esa renovación de los estudios sobre las prácticas culturales de las dictaduras, e invita a profundizar la discusión en varias direcciones complementarias.

La primera de esas direcciones es la comparación entre países en virtud de un enfoque transnacional, que Cora Gamarnik explora en el su artículo, “Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina”. Al hablar de un Plan Cóndor de la propaganda dictatorial, Gamarnik propone un marco global para entender la gestión de las imágenes por los regímenes militares del continente, unidos no sólo por una ideología y una tecnología, sino también por una estética social. También enfatiza la semejanza de actitudes, de un país a otro, de los reporteros gráficos que trabajaron al servicio de la verdad histórica, como un repertorio de acción construido a partir de una común deontología resistente. Así la autora vuelve explícita esa circulación de ideas y actitudes que el libro en su conjunto tiene por programa, al reunir trabajos sobre Argentina, Uruguay, Brasil y Chile.

La propaganda dictatorial es también el objeto de Julia Risler, quien se ha especializado en la “acción psicológica” de la dictadura argentina. Es tal vez en ese campo donde la ideología trabaja del modo más estrecho con la técnica represiva. Su análisis de la campaña publicitaria “Ganar la paz”, desarrollada entre 1977 y 1978 por el gobierno militar con la ayuda de agencias de publicidad, pone en evidencia no sólo la íntima solidaridad entre el terrorismo de Estado y la propaganda oficial, en otras palabras entre lo clandestino y lo público, sino también la colaboración de sus aliados civiles en esa misma alquimia represiva. “Ganar la paz”: acaso no haya expresión que refleje mejor la incapacidad de los militares para pensar la vida en sociedad como otra cosa que una guerra. Tan solo otra campaña oficial de aquellos años, “Los argentinos somos derechos y humanos”, se le compara por su aparente ingenuidad.

dad deconstructiva, que en realidad sintetiza la hostilidad fundamental de la dictadura a los derechos humanos como tales.

El texto de Eber Marzulo, “Sobre silencios y suspiros: la dictadura brasileña en la producción cultural”, se distingue antes que nada por su tono autobiográfico. Eso pone en evidencia el hecho fundamental, y sin embargo raras veces analizado como problema epistemológico, de que el trabajo de los investigadores siempre está enmarcado por su inserción en la memoria colectiva - y desde ya, cuando se tiene la edad correspondiente, en la memoria de la experiencia personal de aquellos años. “Silencios y suspiros”: el título sintetiza los claroscuros que se producen cuando la persistencia de un régimen dictatorial logra instalar como temporalidad normal un estado de excepción. De allí, advierte el autor, la naturalización de la dictadura en los espacios privados de la burguesía, que establece continuidades de sentido común más acá y más allá de los golpes de Estado.

Esa es la pista que profundiza Marcos Napolitano, al describir el espectro que va de “la oposición más o menos aguerrida” a “la adhesión pragmática y pasiva a los militares”. A partir del caso del Brasil, invita así, sumándose a un debate acaso tan antiguo como la resistencia misma, a poner a prueba el concepto de resistencia, y más precisamente lo que llama su “operatividad analítica”. No caben dudas de que en cada país latinoamericano que vivió una experiencia dictatorial puede describirse un espectro semejante, y también un modo particular de refractar ese espectro mismo en la memoria colectiva. Napolitano observa un doble movimiento en el espacio público brasileño contemporáneo, por un lado una reivindicación de la dictadura por algunos actores sociales, por otro cierto revisionismo historiográfico que tiende a subrayar los mecanismos de “acomodación”, más allá del contraste entre colaboracionismo y resistencia. Hay que recordar en todo momento, subraya, la “asimetría clara de poder” entre el Estado dictatorial y esos actores ocasionales de la sociedad civil.

Allí tercia en la discusión el análisis que propone Isabel Jara Hinojosa de la dictadura chilena, al señalar la “ambivalencia de la política artístico-cultural” del régimen de Pinochet. Tomando como ejemplo las

artes visuales, argumenta que el “apagón cultural” es una construcción memorial que, sin ser necesariamente falsa, debe ser revisada y contextualizada. Se trata de comprender tanto su evolución temporal como su carácter selectivo: más que una voluntad de destruir la cultura como tal, argumenta la autora, lo que se dio en llamar “apagón” es más bien el resultado de una máquina de guerra dirigida específicamente contra la “estética de la protesta”. La despolitización del arte, la insistencia en la producción canónica europea, y una serie de acciones patrimonialistas son los rasgos distintivos de la acción de la dictadura en el campo artístico. Y esta fue real más allá de que Pinochet, tanto por convicción liberal como por falta de interés personal, renunciara a toda veleidad de liderazgo estatal en ese rubro.

De por sí, el énfasis oficial en el patrimonio y el canon tenían una consecuencia directa, el protagonismo de los museos y otras instituciones literalmente conservadoras. El artículo de Sergio Pujol permite correr el foco hacia aquellas prácticas culturales que no tenían lugar en los museos, aquellas que de hecho la cúpula militar menos comprendía, tanto por razones ideológicas como por una cuestión de edad: las músicas jóvenes. El rock argentino, en particular, construyó su memoria singular en los años de la postdictadura como una práctica resistente, según un relato heroico que ha dado lugar a intensas discusiones historiográficas. En su artículo para este libro, Pujol se concentra sobre el período previo al golpe de Estado, el año clave 1973, y reduce la escala temporal a un estudio sincrónico – pues para los tiempos históricos un año es apenas un *momento*. Ese prisma de tiempo original le permite poner a dialogar, en torno a la música, a las dos grandes corrientes de la cultura juvenil de aquellos años, el “alma Guevara” y el “alma Lennon”.

Claro que la música popular, aunque sea más difícil de exhibir en un museo que un cuadro de pintura histórica, tampoco está siempre desvinculada del arte oficial y de los tiempos largos de la institucionalización. Es lo que muestra el estudio de Tania Costa sobre la patrimonialización del samba brasileño, que hace remontar a los años veinte. El proceso que allí describe podría compararse al caso del tango argentino, que en 1977 redundó en la declaración del Día Nacional del tango por la dictadura. Y no fue el samba el único género musical que suscitó el

interés de los militares brasileños: también la MPB, a pesar de su legítima aura resistente, fue a veces objeto de las atenciones del régimen, por ejemplo al tomar éste como interlocutora una asociación de investigadores creada en 1975, en virtud de un común nacionalismo cultural.

Los dos artículos siguientes enriquecen el debate mediante un cambio de escala, al concentrarse en la actividad cultural en la ciudad de Lanús durante la dictadura argentina. Ese foco local es muy significativo, pues permite salvar el obstáculo de la excesiva generalidad que a menudo afecta a los estudios sobre la realidad nacional. En ese desplazamiento epistemológico aparece claramente lo que se gana al incorporar la geografía a la caja de herramientas del investigador, sin por ello perder de vista el enfoque histórico. Lucía Patiño Mayer, María Laura Fabrizio y Lorena Verzero se sitúan a un nivel aún más micro que el nivel municipal propiamente dicho, al tomar como objeto dos pequeñas instituciones: el cuartel de Bomberos Voluntarios de Lanús Este, donde tuvieron lugar en aquellos años muchas fiestas y conciertos de artistas populares, y donde también funcionaba una biblioteca; y el Centro Cultural Israelita Isaac León Peretz, conocido como “El Peretz”, donde pudo mantenerse cierta actividad crítica o resistente. La descripción de esos dos lugares, además de su pertinencia para una historia de los poderes locales en régimen dictatorial, reviste un interés suplementario, al proponer una polaridad teórica entre formas abiertas y cerradas de convocatoria a la comunidad.

En una línea parecida se sitúa el ensayo de Marcelo Weissel y Ezequiel Serafini. Explorando la historia de distintas localidades de la zona Sur del Gran Buenos Aires, observan el declinante rol social de los cines en la ciudad de Lanús durante la dictadura, contrapuesto a la vigencia del cercano Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, que los autores describen como “una isla de discusión y reflexión”, y también con las actividades “de resistencia” de una biblioteca de la localidad de Piñeyro –la BVEDT, o biblioteca “Veladas”-, evocadas a partir de los recuerdos de un actor de esos años.

En el último ensayo del libro, Alicia Salomone vuelve a Chile para presentar tres visiones retrospectivas de esa “figura en sombras” que

fue, desde su muerte y especialmente a partir del final de la dictadura, el presidente Salvador Allende. Para ello analiza tres películas —*Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán; *Allende en su laberinto* (2014), de Miguel Littín; y *Allende mi abuelo Allende* (2015), de Marcia Tambutti Allende—, diferentes entre ellas por su manera de situarse ante la distinción documental / ficción, diferentes también por sus posiciones subjetivas ante el momento histórico único que fue, para toda América latina, el gobierno de la Unidad Popular. El libro se cierra así sobre una exploración original del tema que más cerca está de la experiencia de los investigadores de hoy, y de la gente en general: el tema de la memoria de esos años oscuros, en los que paradójicamente, y a menudo sin demasiada consciencia, las naciones latinoamericanas más cerca se hallaron unas de otras en el sufrimiento, en la esperanza y en la lucha.

Esteban Buch

Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina¹

Cora Gamarnik²

Escribir sobre la historia de la fotografía como instrumento político es escribir sobre la historia de la fotografía en sí misma, ya que desde sus inicios demostró ser una herramienta eficaz, útil y potente en ese sentido, tanto en la construcción de políticas oficiales de imágenes³ como en instrumento de denuncia social⁴.

En este artículo, me propongo realizar un análisis comparativo de algunos de los usos de la fotografía de prensa en las dictaduras de Chile, Uruguay y Argentina. La hipótesis que trataremos de demostrar aquí es que las tres dictaduras compartieron una misma estrategia comunicacional, una especie de “Plan Cóndor”⁵ de la propaganda dictatorial

1 Este artículo es una versión ampliada de un texto que salió antes publicado en: Gamarnik, Cora: “Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos Nro 12*, Images, mémoires et sons, 2012, [En línea], Puesto en línea el 10 junio 2012. URL: <http://nuevomundo.revues.org/63127>.

2 Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Moreno

3 En su texto “Poder y protesta”, Peter Burke se remonta al estudio de Grecia y Roma antigua y analiza regímenes políticos tan disímiles entre sí como la Revolución Francesa y la Alemania nazi. Estudia cómo se utilizaron los monumentos, las esculturas y la pintura, serie a la que se suma, cuando emerge, la fotografía, con el objetivo de construir imágenes oficiales. Ver Burke, Peter, “Poder y protesta” en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

4 Ver Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

5 El “Plan Cóndor” fue un instrumento de coordinación de operaciones represivas entre las dictaduras militares del Cono Sur de América Latina (Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Paraguay y Bolivia) que funcionó durante la década de los 70 con el apoyo de la CIA (Central Intelligence Agency) de EE.UU. Estas dictaduras constituyeron una organización clandestina internacional para fomentar el terrorismo de Estado y entre sus principales acciones incluían secuestros, torturas, desapariciones y asesinatos de opositores políticos.

guiada por actores civiles y militares expertos en lo que ellos denominaban “acción psicológica”.

Pero al mismo tiempo, vemos cómo en los tres países surgieron reporteros gráficos que, aun bajo riesgo, utilizaron la fotografía como herramienta para enfrentar ese discurso visual dominante.

Un “Plan Cóndor” de la comunicación

Las últimas dictaduras militares en Chile, Uruguay y Argentina desarrollaron una amplia política oficial en imágenes que incluyó el uso del cine, la televisión, la publicidad y la fotografía de prensa⁶. En este trabajo analizaremos sólo esta última, la menos estudiada en el ámbito académico. Con el material disponible hasta el momento, hemos observado similitudes y coincidencias que nos permiten inferir que al menos estas tres dictaduras del Cono Sur compartieron, en algunos aspectos, una misma estrategia comunicacional.

En los tres casos se utilizaron a los grandes diarios y a las revistas ilustradas como punta de lanza para campañas mediáticas que silenciaron, ocultaron y, al mismo tiempo, buscaron imponer una visión positiva de los gobiernos de facto mientras se intentaba instalar una visión de la historia previa de cada uno de los países que justificaba la represión que desencadenaron⁷. Estos medios no sólo fueron claves a la hora de instalar un nuevo discurso que justificara los golpes militares, sino que también habían sido centrales en las campañas a favor de los respectivos golpes en los meses previos. Uno de los principales recursos que utilizaron para diseñar estas campañas fueron las fotografías de prensa que los diarios aportaron desde sus archivos.

6 Para la realización de este artículo agradezco especialmente el envío de materiales y la colaboración a Lorena Berríos, de Chile; Andrea Brazuna Manes y Magdalena Broquetas; de Uruguay, y a Julia Risler, María Laura Guembe y Silvia Pérez Fernández, de Argentina, sin cuyos aportes no hubiera sido posible este texto.

7 Los principales apoyos a las dictaduras en la prensa fueron en Chile: *El Mercurio*, *La Tercera* y la revista *Ercilla*, en Uruguay, los diarios *El País* y *La Mañana*, y en Argentina *La Nación*, *Clarín*, *La Prensa* y *La Razón*, más las revistas de la editorial Atlántida.

Esto se hizo en los tres países después de que se clausuraran, expropiaran e intervinieran medios, luego de que se censurara, persiguiera y encarcelara a periodistas, y en el caso de Chile y Argentina, luego de secuestros y asesinatos a decenas de miembros de la prensa, que incluyeron, en el caso de Argentina, el secuestro y la desaparición de más de una decena de periodistas uruguayos⁸. Estos medios cumplieron la función de desarrollar una campaña que los militares denominaban de “acción psicológica” y que seguía los lineamientos de documentos secretos de las juntas militares.

Julia Risler⁹ investigó diversas campañas de “acción psicológica” llevadas a cabo por la dictadura militar argentina y halló que uno de los personajes clave en dichos diseños fue el coronel Jorge Heriberto Poli, quien se desempeñó en la Secretaría de Información Pública (SIP) según consta en el Boletín Oficial del 22 de junio de 1981¹⁰. En sus textos, este coronel definía la “acción psicológica” como “el recurso de conducción que regula el empleo planeado de todos los medios que influyen sobre determinadas mentes sociales, a través de los más variados

8 La información está disponible en <<http://www.utpba.net/article169048.html>>. En Argentina la UTPBA (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires) relevó un total de 112 periodistas desaparecidos. En Chile, el Informe Valech menciona a 230 periodistas que sufrieron prisión política, más 70 casos de personas, entre ellos fotógrafos, camarógrafos, locutores, gente de la industria del cine y afines del sector comunicaciones en igual situación. La Comisión Rettig relevó la desaparición o ejecución de 23 periodistas chilenos. Información disponible en: <<http://www.comisionvalech.gov.cl/InformeValech.html>>.

9 Julia Risler. “Propaganda y acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): Construcción de estrategias discursivas para el consenso hegemónico”, Mimeo, 2010. Disponible en: <https://uba.academia.edu/JuliaRisler>

10 Poli escribió libros y reseñas bibliográficas en torno al uso militar de técnicas psicométricas, al conductismo aplicado al comportamiento en combate y al problema del “comunismo internacional”. También fue uno de los primeros en escribir un manual sobre la “acción psicológica” (Mario Ranalletti. “Una aproximación a los fundamentos del terrorismo de Estado en la Argentina: la recepción de la noción de ‘guerra revolucionaria’ en el ámbito castrense local (1954-1962)”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*, Córdoba (Argentina), 2011, año 11, N° 11, págs. 261-278). Entre otros materiales Poli publicó: *Acción psicológica. Arma de paz y guerra* (1958), *Comunicación social* (1974) y *Estrategia psicosocial* (1979), todos editados por el Círculo Militar Argentino.

métodos y procedimientos, coadyuvando con los esfuerzos físicos en el logro de los objetivos establecidos”¹¹.

La idea de “influir en las mentes sociales” –característica de la teoría de la comunicación denominada de la “aguja hipodérmica”¹²– y el planteo de que estos “métodos y procedimientos” coadyudaban con “los esfuerzos físicos” y con “el logro de objetivos” fue el que guió la acción de los medios de comunicación en el apoyo a la “guerra contra la subversión”. Los secuestros, ejecuciones, torturas y asesinatos (“esfuerzos físicos” en la terminología de Poli) iban acompañados de campañas de “acción psicológica” que los justificaban, ocultaban y/o celebraban.

La editorial Atlántida en Argentina fue un pilar en el desarrollo de estas campañas a lo largo de toda la dictadura militar¹³.

11 Poli, citado en Julia Risler. *Op. cit.*

12 Esta teoría surgida a fines de los años 20 en EE. UU. se proponía estudiar los efectos de la propaganda masiva en la opinión pública bajo experiencias totalitarias. Su desarrollo coincide con el período de entreguerras mundiales y con la difusión a gran escala de las comunicaciones de masas. El principal postulado, apoyado en la psicología conductista, sostenía que los medios de comunicación “inyectan” (de ahí la idea de aguja) una información en las masas receptoras que lo dan por cierto y verídico. Esto se sostenía en la suposición de que cada individuo es un átomo aislado que reacciona por separado a los mensajes de los medios de comunicación de masas. La debilidad de esa audiencia, indefensa y pasiva, deriva en la disolución y fragmentación de la misma. Las primeras conclusiones de esta teoría fueron sistematizadas por Harold Lasswell en su libro *Propaganda Techniques in the World War (Técnicas de propaganda en la guerra mundial)*, 1927. Allí afirmaba el autor que la propaganda permite conseguir la adhesión de los ciudadanos a unos planes políticos determinados sin recurrir a la violencia sino mediante la manipulación de la información mediática. Para más datos ver, entre otros, Mauro Wolf. *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós, 1991.

13 Dos casos que hoy se encuentran investigados por la justicia argentina son una prueba de ello: Alejandrina Barry, una niña de dos años en 1977 cuyos padres habían sido secuestrados y asesinados, fue presentada y exhibida con gran despliegue fotográfico en diciembre del 77 en la revista *Somos* y en enero del 78 en las revistas *Gente* y *Para Ti* –todas pertenecientes a la editorial Atlántida–, como una niña abandonada por sus padres “terroristas”. Por su parte, Thelma Jara de Cabezas, mientras estaba secuestrada en la ESMA y tenía a su hijo desaparecido, fue obligada a dar un reportaje titulado “Habla la madre de un subversivo muerto”, que se publicó en la revista *Para Ti* el 10 de septiembre de 1979 como parte de una campaña destinada a contrarrestar las denuncias que habían realizado los familiares de detenidos-desaparecidos durante la visita de la CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos).

Como señala Risler, Poli caracterizó la propaganda como uno de los “elementos técnicos” al servicio de la “acción psicológica” y a los medios de comunicación como uno de los “medios de acción psicológica”¹⁴. En estos últimos la propaganda actúa como “el combustible o elemento catalizador que aumenta la velocidad de propalación de un determinado medio”¹⁵. Los medios y la propaganda se entrelazan en esta concepción hasta hacerse indistintos y ambos se ponen al servicio de la “acción psicológica”.

En Chile se han hallado los llamados “Documentos del Miedo”¹⁶, caratulados como “Secretos”, “Confidenciales” y “Reservados”, cruciales para entender los objetivos y métodos con los cuales esa dictadura diagramó, diseñó y difundió materiales, especialmente editados alrededor de fotografías, con el objetivo de generar un consenso en la población de apoyo a los golpes de Estado. El objetivo explícito en los documentos era “diseñar un plan de penetración psicológico masivo para destruir la doctrina marxista”¹⁷.

Estos documentos fueron escritos entre octubre de 1973 y marzo de 1974 y sus autores pertenecían al Departamento de Psicología de la Dirección de Relaciones Humanas, dependiente de la Secretaría General de Gobierno, y actuaban bajo la dirección del psicólogo Hernán Tuane Escaff, un asesor civil de la junta militar chilena. Las directivas que emanaban de dichos documentos eran asociar la idea de marxismo a las de “violencia, escasez, escándalo, angustia y peligro de muerte”, mientras que la junta militar sería asociada a “las ideas de factor terapéutico, bienestar, solución a los problemas, progreso y patria”.

14 Julia Risler. *Op. cit.*

15 Julia Risler. *Op. cit.*

16 Los documentos chilenos fueron encontrados en un subsuelo de la Casa de La Moneda y fueron difundidos por el diario *La Nación*, Santiago de Chile, el 19 de septiembre de 2004. Se pueden consultar en:

<<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20040824/pags/20040824214855.html>>.

17 *Campaña de Penetración Psicológica Masiva*, Dirección de Relaciones Humanas. Secretaría General de Gobierno. Octubre de 1973 a marzo de 1974. Citado en *La Nación*. Santiago, lunes 30 de agosto de 2004 (citado en Berríos, 2007).

En el documento fechado el 19 de noviembre de 1973, titulado *Preparación psicológica de la población para contrarrestar la acción marxista*, bajo el ítem de “sugerencias metodológicas” se plantea utilizar formas sencillas, lenguaje directo que “fácilmente llegue a la masa”, “frases cortas e ideas claras”, e imágenes simples y repetidas. En sus “Bases psicológicas”, el documento reitera: “La masa está capacitada sólo para comprender imágenes simples”.

¿En qué consistían estas “imágenes simples” que “destruirían” la acción marxista? Uno de los materiales más significativos para analizar es el caso de la publicación de un libro de fotografías titulado *Chile: Ayer y Hoy*¹⁸, realizada por una editorial expropiada por la dictadura. (Imagen 1) El libro está diseñado de tal forma que en el lado izquierdo quedan las imágenes del “Ayer” y en el lado derecho, las del “Hoy”. Del lado del “Ayer” se ven fotos de manifestaciones, negocios vacíos, escenas de represión, muros pintados, escenas de violencia, banderas rojas, calles sucias, fogatas, armamentos. Del lado del “Hoy”: gente caminando tranquila por la calle, mirando vidrieras, haciendo compras en negocios llenos, leyendo en los parques, dándole de comer a las palomas. Alumnos tomando notas en una clase, muros limpios, obreros trabajando, la bandera chilena flameando, entre otras. (Imagen 2)

En un artículo anterior¹⁹ analizábamos las imágenes que se publicaron en Argentina en la prensa los días previos y posteriores al golpe de Estado, y entre muchas estrategias mencionábamos la que apuntaba a comparar el Ayer y el Hoy. Decíamos entonces: “Esta división responde a una estrategia didáctica, simplificadora y muy efectiva para marcar el final de una etapa y el inicio de lo que se muestra como etapa fundacional de un nuevo país. En todos los casos aparece representado el ayer como violencia, caos, malestar, y al mismo tiempo como un pasado lejano que va quedando en el olvido, mientras el hoy se representa como

18 La publicación *Chile: Ayer y Hoy* no tiene fecha, sólo figura el nombre de la editorial Gabriela Mistral. Según el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, la fecha es 1975.

19 Gamarnik, Cora, “La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976”, en Fernández Pérez, Silvia; Gamarnik, Cora, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011.

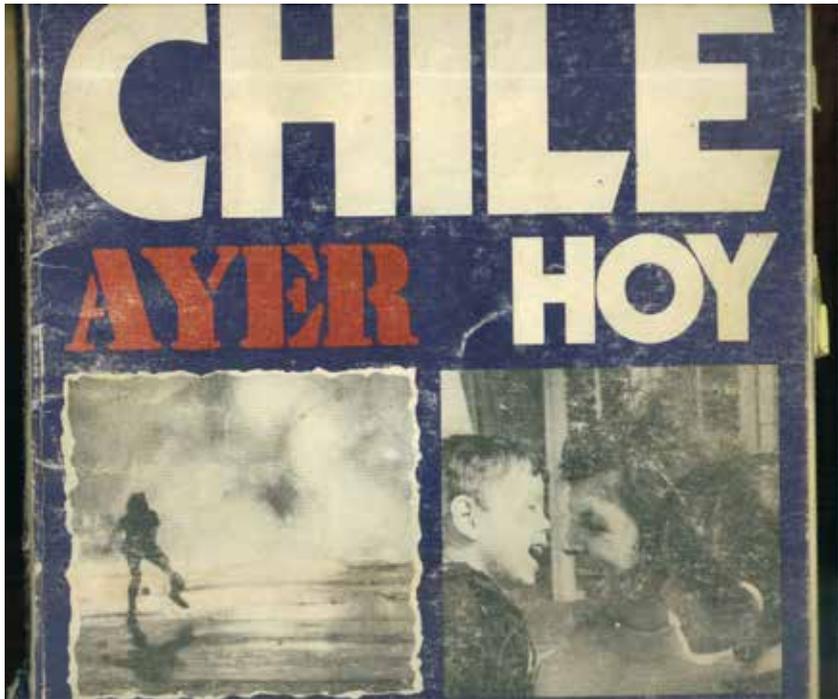


Imagen 1

Chile: Ayer y Hoy: un libro fotográfico realizado por una editorial expropiada por la dictadura de A. Pinochet en 1975.



Imagen 2

Detalle del libro *Chile: Ayer y Hoy*

una gesta heroica y refundadora. Son los soldados los que traen la paz” (Gamarnik, 2011). Aún no conocíamos estos otros materiales que hacen de esta estrategia una operación asumida por al menos estas tres dictaduras. Tampoco sabíamos que seguían específicamente lineamientos de documentos secretos que delineaban operaciones llamadas de “acción psicológica”. Ahora, además, podemos demostrar que en Uruguay y en Argentina fueron los diarios y revistas masivos que apoyaban a la dictadura los que se hicieron cargo de estas campañas bajo órdenes militares, con materiales diseñados exactamente de la misma manera en los tres países.

En Uruguay, el diario *El País* publicó el 26 de octubre de 1975²⁰ un suplemento especial de 12 páginas titulado *Uruguay: Ayer y Hoy* (Imagen 3). Salvo por las fotografías que corresponden a cada uno de los países, este material está ideado y diseñado de la misma manera que el realizado en Chile. Veamos algunos ejemplos: en el caso de *Chile: Ayer y Hoy*, el *Ayer* está escrito en letras en rojo, como si fueran hechas con estencil. En el caso uruguayo, el *Ayer* queda en tonos rosados con las letras partidas. En los dos casos quedan del lado del *Ayer* escenas confusas, de violencia, y en el *Hoy*, escenas con niños, claras y a la luz del día. En ambos casos se usan marcos negros para el *Ayer* y marcos blancos para el *Hoy*. El texto publicado en Uruguay por el diario *El País* reafirma la imagen: “El mismo país, la misma gente. Dos instantes que sólo separan escasos tres años. AYER: miedo, pánico, destrucción, locura, demagogia, mentira, odio, intriga, terror, conflictos, confusión, negativismo, incertidumbre. HOY: paz, seguridad, desarrollo, un pueblo que camina seguro hacia una era de prosperidad” (Tapa, suplemento diario *El País*, 25 de octubre de 1975, Uruguay). El texto del diario pareciera seguir al pie de la letra los lineamientos de los documentos secretos hallados en Chile. (Imagen 4)

En referencia a las fotos, el diario indica: “No se refieren a un día o un acontecimiento en particular. Es el fiel reflejo de un instante cualquiera de una jornada cualquiera de esos cinco largos años...” (*El País*, op. cit.).

20 Este material me fue facilitado por la investigadora uruguaya Andrea Brazuna Manes, a quien le agradezco enormemente su colaboración y su atenta lectura, que enriquecieron y mejoraron este texto.

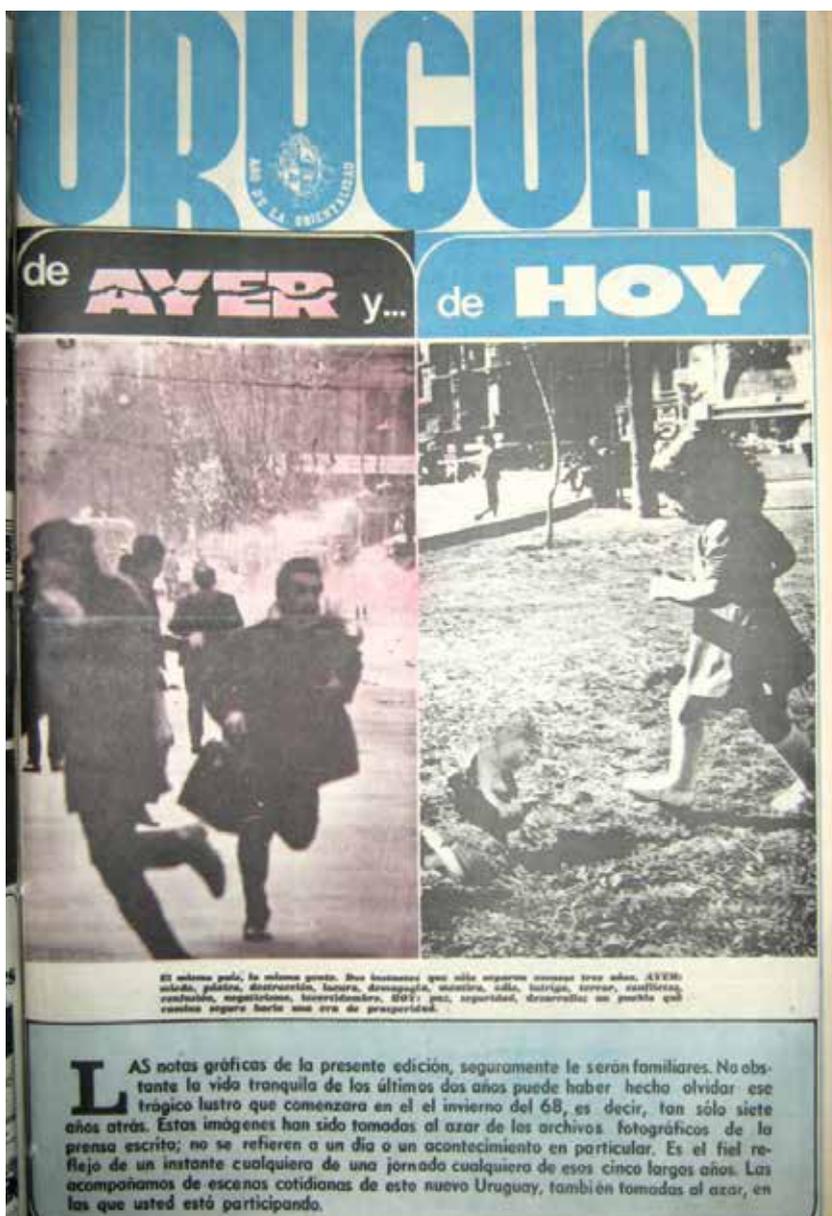


Imagen 3:

Uruguay: Ayer y Hoy, “AYER: miedo, pánico, destrucción, locura, demagogia, mentira, odio, intriga, terror, conflictos, confusión, negativismo, incertidumbre. HOY: paz, seguridad, desarrollo, un pueblo que camina seguro hacia una era de prosperidad”. Tapa, suplemento diario El País, 25 de octubre de 1975, Uruguay.



Imagen 4
Detalle de Uruguay: Ayer y Hoy, suplemento publicado por el diario El País el 26 de octubre de 1975

Hasta el más mínimo proceso básico del periodismo está violado. No se dan fechas, ni datos, ni contextos. Sólo imágenes sin explicación. El fascículo se arma bajo subtítulos: en la primera página se lee: “De la violencia callejera a la seguridad de la vida urbana”. Las fotos uruguayas, al igual que en el caso de *Chile Ayer y Hoy*, tocan los mismos temas y salvo en algunos aspectos de diseño, de la misma manera. Del lado del Ayer, una foto con marco negro de la avenida 18 de Julio vacía, con el epígrafe: “La gente se refugia: ni un alma en las calles”. Del lado del Hoy, en una foto con marco blanco, la misma avenida con autos que circulan y el epígrafe que dice: “La vida ciudadana transcurre sin alteraciones”. Ayer: “Los comercios destrozados. Por las noches los propietarios vaciaban sus escaparates”. Del lado del Hoy: “Las vidrieras vuelven a ser motivo de atracción”.

En el libro de Chile, del lado del Ayer, también con fondo negro dice: “El comercio, obligado a cerrar porque nada había para vender”. Del lado del Hoy con fondo blanco, “Gran surtido de las cosas más curiosas”.

Los ejemplos se suceden de la misma manera: estudiantes, escenas de violencia, gente comprando, abuelos en plazas, los dos materiales con idénticos tópicos.

En Argentina por su parte, la revista *Gente* también publicó reiteradamente este mecanismo: el 19 de abril de 1976 bajo el título “El país después del 24”, del lado izquierdo aparece una fotografía que muestra un cargamento de armas, del lado derecho, en una foto que ocupa toda la página, se ve a un joven soldado, al aire libre, con su boina ladeada, en gesto dulce, jugando y dándole de comer a las palomas. Se suceden en distintos ejemplares los temas de desabastecimiento, violencia estudiantil, etc. (Imagen 5)

En todos los casos parecen seguirse los lineamientos de los documentos hallados en Chile: imágenes simples y repetidas, frases cortas y claras, lenguaje directo y sencillo. Así vemos que se reitera el mismo recurso: sobre la base de pares dicotómicos se usan símbolos cuyo significado está extendido y establecido socialmente: armas vs. palomas, oscuridad vs. luz, soldados a cara descubierta vs. civiles encapuchados.

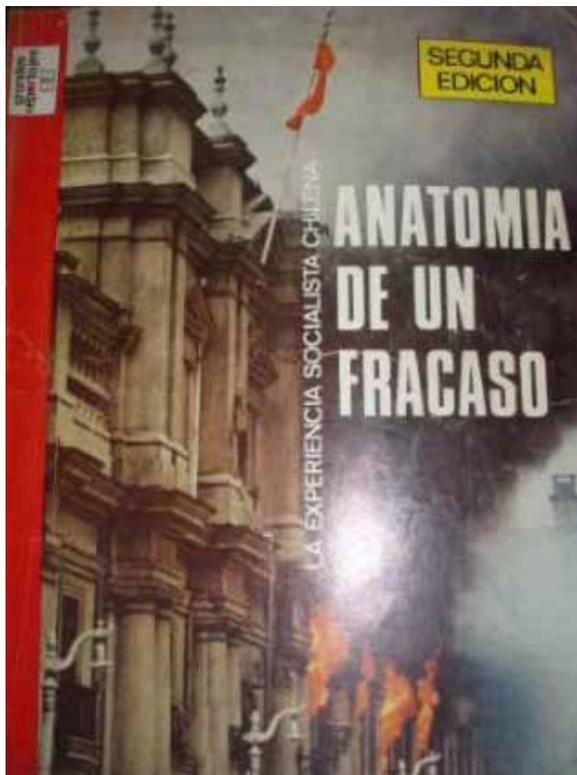


Imagen 5
Revista Gente, Bs
As, 19 de abril de
1976.

Imagen 6
Materiales de apoyo
a las dictaduras:
"La experiencia
socialista chilena.
Anatomía de un
fracaso". Editorial
ZZ, 1973.

En otro de los documentos hallados en los sótanos chilenos, esta vez fechado el 7 de junio de 1974, se sostiene que “... se hace clara la necesidad de desconcientizar –destruir la campaña marxista– y concientizar en un sentido positivo [...] al gobierno de Chile”.

El investigador uruguayo Aldo Marchesi señala respecto del uso de noticieros cinematográficos realizados por la DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas): “A través de variados productos culturales, la dictadura intentó construir un nuevo inventario de imágenes en el que los uruguayos nos pudiéramos representar”. Según Marchesi, el objetivo de la DINARP “fue testimoniar el ‘nuevo’ país que creían estar creando” (Marchesi, 2001). Lo que se podría agregar es que ese nuevo inventario y ese “nuevo país” se hacían bajo directivas expresas que se encuentran en documentos chilenos.

Estas no son las únicas coincidencias. En Chile, Lorena Berríos señala que se publican además del ya mencionado *Chile: Ayer y Hoy*, el *Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile* y se editan también *La experiencia socialista chilena. Anatomía de un fracaso* y el folleto *Tres años de destrucción*, que hace referencia al gobierno de la Unión Popular²¹. (Imagen 6)

En estos materiales se trata de cumplir el otro objetivo señalado explícitamente en los documentos secretos hallados en Chile: arrasar con la historia anterior dando una versión que equipare el gobierno de Allende con el terror, la violencia, la escasez, la angustia y el peligro de muerte. En el folleto *Tres años de destrucción* se señala: “... ante la distorsionada imagen, que interesadamente se ha difundido en la prensa mundial sobre nuestro país, ha querido con el presente folleto ilustrar en forma gráfica la realidad que vivió Chile durante los tres años de Gobierno Marxista de Allende” (citado por Berríos, 2007). Por su parte, en Argentina, la revista *Gente* publica a un mes y unos días del golpe, con idéntico objetivo, un número especial de 240 páginas titulado: *25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976. Fotos-Hechos. Testimonios de 1035 Dramáticos días*. Los “dramáticos días” comenzaban con la asun-

21 Los tres textos fueron publicados en 1973, inmediatamente después del golpe de Estado del 11 de septiembre de ese año.

ción de Hector Cámpora en elecciones democráticas y finalizaban con el derrocamiento por parte de los militares de la viuda de J. D. Perón, María Estela Martínez, quien había asumido la presidencia tras el fallecimiento de su marido. (Imagen 7)

En la primera hoja, el material producido por la editorial Atlántida en Argentina señalaba en grandes letras el “Por qué este libro”: “En el medio de ese período está encerrado uno de los capítulos más negros de la historia argentina. Desenfrenada carrera inflacionaria, violencia, vacío de poder, descomposición social, corrupción. Este libro es una crónica cruda, seca de lo que pasó. [...] Quiere ser un testimonio que viva cuando en la memoria se borren las tristes imágenes. Cuando las heridas estén cicatrizadas. Por eso este libro”²². En su página 230, bajo el título “El porqué de un fracaso”, el fascículo explica su versión de los acontecimientos. No usan como en el material chileno el término *anatomía*, comparten el de *fracaso*.

Ambos documentos expresan la idea de refundación de la Nación acompañados de fotos de gran tamaño que hacen referencia a los años pasados identificándolos con el terror, el caos y la destrucción. En ambos materiales, compuestos en su mayoría por fotografías de archivo de dichos medios, se edifica el discurso del régimen enseñando cómo deben leerse los hechos del pasado.

Las campañas “antinacionales”

Las tres dictaduras coincidieron también en el diseño de campañas que tenían por objetivo “mejorar” su imagen. Se suma en estos casos un nuevo elemento, la intención explícita de contrarrestar las campañas de denuncia que los exiliados desarrollaban en el exterior.

22 El fascículo *La experiencia socialista chilena. Anatomía de un fracaso* fue escrito por dos periodistas, Emilio Filippi y Hernán Millás, que actualmente están en actividad en Chile al igual que el director periodístico de la revista *Gente y la Actualidad* durante la dictadura en Argentina, Samuel “Chiche” Gelblung, que hoy conduce el programa de televisión “Chiche en vivo” por el canal C5N y el programa de radio “Hola Chiche” en Radio 10.



Imagen 7

Suplemento 25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976. *Fotos-Hechos. Testimonios de 1035 Dramáticos días*, Revista *Gente y la actualidad*, Editorial Atlántida, 3 de mayo de 1976, Buenos Aires, Argentina.

En los tres países empezaron a producirse materiales que incluían traducciones a distintos idiomas. Marchesi señala que en Uruguay “... progresivamente la DINARP amplificó y tecnificó su potencial propagandístico en una infinidad de áreas que fueron desde las publicaciones gráficas, los productos cinematográficos, la propaganda televisiva, radial y gráfica (en inglés, francés, alemán, español) hasta muestras, exposiciones y festivales artísticos. La actividad no se remitió únicamente a lo interno, también la DINARP produjo materiales para el exterior buscando combatir la campaña contra la dictadura que se desarrollaba desde el exilio” (Marchesi, 2001). Argentina y Uruguay compartieron además las organizaciones de mundiales de fútbol con este mismo objetivo²³.

En Argentina, a partir de 1978, también con motivo de contrarrestar la “campaña antiargentina” que se desarrollaba en el exterior, se comenzaron a producir materiales específicos en al menos tres idiomas (inglés, francés y castellano) que difundían imágenes de la “verdadera” Argentina²⁴. Se trataba en realidad de una campaña –cuyo soporte y construcción discursiva central volvieron a ser los medios de comunicación que respondían a la dictadura militar–, en la que se intentaban generar mecanismos de identificación colectivos, llamando a un involucramiento activo de los lectores. El caso paradigmático es el de la revista *Para Ti*, una revista femenina de editorial Atlántida, que publicó una serie de postales con fotografías que debían ser enviadas al exterior por las lectoras. La revista entregaba además la dirección de las instituciones a las que debían enviarse dichas postales: figuraban por ejemplo

23 A fines de 1980 la Asociación Uruguaya de Fútbol organizó con el aval de los militares, junto con la FIFA, el llamado “Mundialito”. Fue un evento creado para festejar el cincuentenario del primer campeonato mundial de fútbol realizado en Montevideo en 1930. La idea era que jugaran el torneo las selecciones ganadoras de la copa. Tomando como antecedente el caso argentino durante el Mundial de Fútbol de 1978, el gobierno militar lo utilizaría para mejorar su imagen en el exterior y realizar una consulta popular para modificar la Constitución. Sin embargo, la dictadura uruguaya, en un hecho inédito, fue derrotada en la consulta popular. Para más datos ver el documental de Sebastián Bednarik y Andrés Varela, *Mundialito*, 2010.

24 Para conocer más a fondo este tema ver Franco, Marina, “La ‘campaña antiargentina’: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso” en *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*, de Judith Casali de Babot y María Victoria Grillo (eds.), Universidad de Tucumán, 2002. Disponible en: <www.elortiba.org/pdf/Franco_Campana_antiargentina.pdf>.

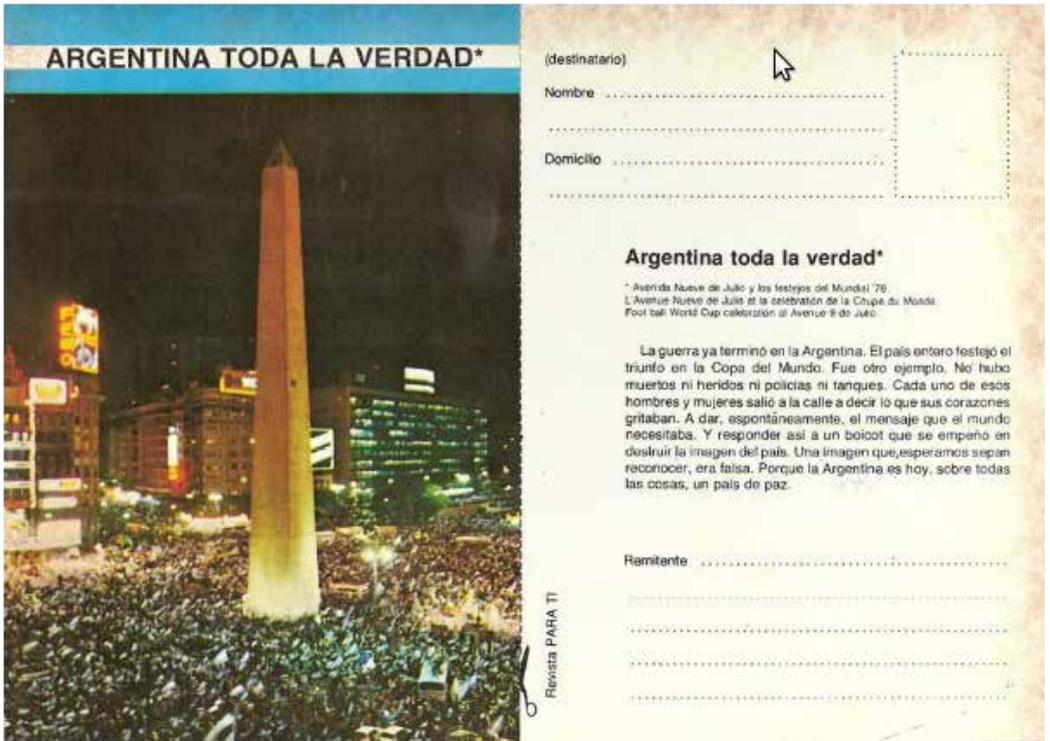


Imagen 8

Una de las postales de la revista *Para Ti*. El Mundial de Fútbol de 1978 en Argentina usado como propaganda de la dictadura.

Amnesty International, la BBC, la revista *Paris Match*, el diario *Le Monde*, entre otras. Las fotos que podían verse bajo el título “Argentina: toda la verdad” eran de un festejo durante el Mundial de Fútbol de 1978 en el Obelisco, una nena en andas llevando la bandera argentina, gente comprando en un supermercado, entre otras. (Imagen 8)

En Argentina también existieron documentos secretos vinculados con la llamada ‘Acción Psicológica’. Uno de estos documentos fue escrito en 1979 por miembros civiles y militares del Ejército, cuyo máximo responsable era entonces Roberto Viola como Comandante en Jefe. Estas directivas se produjeron en el marco de una nueva ofensiva de la dictadura frente a las denuncias internacionales por violaciones a los derechos humanos en el país y a la inminente visita de la CIDH (Comisión Inte-

americana de Derechos Humanos). Uno de estos documentos se titula “Plan de Acción Psicológica” y está catalogado como “secreto”²⁵.

El documento es un cuadro a trece columnas en las que se incluyen ítems como: Blanco psicológico (sic), Objetivos, Temas a desarrollar, Responsable de la Ejecución, Oportunidad, Método a emplear y Procedimientos. Este último dividido en: Designación, Ejecución mediante, Medios y Técnicas. Por último se agrega una columna de Observaciones.

El documento compuesto por tres hojas tamaño oficio apaisadas señala como objetivo Nro 1 “Crear un estado de conciencia contra la subversión, caracterizar ideológicamente al oponente y presentarlo como enemigo de la comunidad a fin de facilitar la aceptación del accionar antisubversivo”²⁶. Este objetivo tenía un alcance nacional, lo ejecutaría el Comando General del Ejército en forma secreta, se proponía como una “acción sugestiva” y para ello se designaría personal de relaciones públicas y de propaganda. Se proponían ejecutarlo mediante mesas redondas, declaraciones, “explotación de prensa” (sic) y difusión. Estas acciones estarían desarrolladas por sociólogos, políticos, funcionarios y empresarios entre otros posibles. Los temas tentativos propuestos en el documento para cumplir este objetivo eran: el “carácter elitista de los grupos subversivos” y la “experiencia histórica Argentina sobre la actuación del terrorismo contra procesos populares”, entre otros. Señalaban asimismo que para estas acciones era “conveniente emplear las técnicas particulares de la propaganda gris y/o negra”.

En los manuales militares de ‘Acción Psicológica’ se clasifica a la propaganda de acuerdo a la fuente que origina la información. La clasificación más usual es ‘blanca’, ‘gris’ y ‘negra’. La ‘propaganda

25 Una copia de este documento fue entregada en el año 1985 por Ricardo Yofre, quien había sido Subsecretario General de la Presidencia durante el gobierno de facto de R. Videla, al periodista Enrique Vázquez en un intento de Yofre por establecer vínculos con sectores dirigentes de la recién recuperada democracia. Vázquez lo publicó junto con otros documentos muy valiosos en su libro “*La última. Origen, apogeo y caída de la dictadura militar*”, Eudeba, Buenos Aires, 1985. Págs. 164 a 269.

26 Todas las comillas corresponden al “Plan de Acción Psicológica” publicado en Vázquez, E, 1985.

blanca' es aquella en la cual se conoce el origen de la fuente. En la gris, la fuente no está identificada con lo cual se la deja librada a la imaginación del público a la cual se dirige su procedencia y en la 'propaganda negra' la información pretende aparecer como originaria en una fuente que no es la verdadera²⁷.

Según el documento, las declaraciones “en apoyo a la lucha antisubversiva” se realizarían mediante entrevistas a “personas representativas, políticos, sindicalistas, periodistas, etc”.

La “explotación de prensa” buscaba obtener “la mayor repercusión posible de la Acción Psicológica que se desarrolla, mediante la utilización indirecta de elementos de prensa no oficiales”. Es en ese punto en donde se observa el rol clave que le otorgaban a los diarios y revistas privadas que funcionaron como un pilar de la aplicación de las políticas de Acción Psicológica implementadas por la dictadura. Con el objetivo de hacer conocer en el país “la intervención del Ejército (...) a fin de provocar en la población una reacción favorable a dicha intervención” el documento señala la necesidad de emplear métodos de “acción sugestiva” en todos los medios masivos de comunicación, “empleando la propaganda gris y/o negra”.

En otro documento secreto publicado en el mismo libro se describen una serie de campañas a realizar implementadas por el Comando en Jefe del Ejército²⁸. Ahí se mencionan entre otras la campaña “Azul y Blanco” destinada a lograr la “adhesión a las celebraciones patrias” y la campaña “El ejército en la lucha contra la subversión”. Para esta última campaña se dan pautas específicas para el tratamiento del tema: “Difundir una imagen de victoria por parte del Ejército Argentino en la LCS (Lucha contra la Subversión)”; “Esclarecer a la población sobre la necesidad de continuar la lucha hasta el total aniquilamiento de los elementos residuales”; “Señalar la particularidad de la LCS consistente en el mantenimiento de una aparente vigencia por parte de las bandas

27 Reglamento RC5-1 “Operaciones psicológicas” del Ejército Argentino en Revista de Estudios sobre Genocidio, Año 4, Volumen 6, Eduntref, Noviembre 2011. Edición, selección y comentario de Pamela Verónica Morales.

28 “Secreto Cdo J. Ej. (EMGE – Jef. III – Op) Zuy – 97” en Vazquez, 1985:294.

de delincuentes subversivos (BDS), aún derrocadas, mediante acciones espectaculares.” Explícitamente se menciona, como vemos, la idea de mostrar una “aparente vigencia” de las organizaciones revolucionarias que en Argentina ya en 1979 habían sido absolutamente diezmadas y cuyos militantes habían sido en su amplia mayoría secuestrados y asesinados. Otra de las campañas mencionadas se denomina “Fiestas” y sus objetivos son: “Humanizar la imagen de la Institución ante la población en general”; “Mantener la presencia de la Fuerza a través de un mensaje (...) con motivo de las Fiestas de Fin de Año”; “Desacreditar a las BDS explotando su sentir ateo, en contraposición con la formación católica del pueblo argentino” (Vazquez, 1985: 295)

Más allá de otros análisis que se podrían hacer a partir de estos documentos la idea de difundir una “imagen de victoria” y de “humanizar la imagen” del Ejército fue algo que compartieron las distintas dictaduras y para lo cuál emplearon la fotografía en la prensa como recurso central.

La prensa masiva de estas tres dictaduras cumplió con la misión de difundir, sostener y justificar la represión y el terrorismo de Estado, ocultando, tergiversando y/o confundiendo hechos deliberadamente. Construyeron versiones positivas y humanitarias de estos regímenes y de sus principales referentes militares y civiles mientras su política represiva dejaba un saldo de miles de muertos y desaparecidos. Fueron a su vez factores centrales en la búsqueda de consenso hacia las tres dictaduras. Al mismo tiempo como pudimos observar también actuaron directamente siguiendo órdenes de documentos secretos que delineaban “campañas psicológicas” para “destruir al enemigo”. Creemos asimismo que para cumplir esta función, se valieron además de un funcionamiento combinado, una especie de “Plan Cóndor” comunicacional del que aún queda mucho por investigar²⁹.

29 Una investigación profunda de la historia comparada de la prensa en dictaduras está aún pendiente. Su realización nos permitiría comparar operaciones y estrategias conjuntas y similares realizadas por los distintos medios, uno de cuyos ejemplos es el hecho difundido en el documental *El diario de Agustín* (Dir. Ignacio Agüero, 2008), acerca de una operación combinada entre medios de Argentina, Brasil y Chile llamada “Operación Colombo”, cuyo objetivo fue encubrir la desaparición de 119 militantes del MIR chileno.

La fotografía como arma de contrapoder

Pero así como la fotografía se utilizó como un arma política desde el poder, también fue sostenida, a partir de la acción de algunos reporteros, como un arma de contrapoder. Estudiamos específicamente el caso de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes)³⁰ en Chile y de lo que se llamó el Grupo de Reporteros Gráficos (GRG) en Argentina³¹.

La primera coincidencia³² que hallamos es que, gracias al trabajo de algunos fotógrafos pertenecientes a medios militantes, contamos tanto en Chile como en Uruguay y en Argentina con imágenes del mismo día del golpe y de los días siguientes. En los tres países, estas fotos tuvieron que ser escondidas y defendidas a riesgo de la propia vida. Es el caso de las fotos del archivo del diario *El Popular*, diario oficial del Partido Comunista uruguayo, escondidas por Aurelio González: “Estos rollos, en su mayoría sin revelar, siguieron un itinerario tan extraordinario como la historia de vida de su custodia. Resguardados en un escondite dentro de un taller mecánico [...] los rollos permanecieron sin ser capturados hasta setiembre de 1976, fecha en que Aurelio los llevó consigo a la

30 Para una historia de la AFI ver el documental de Sebastián Moreno, *La ciudad de los fotógrafos* (2006).

31 El CMDF (Centro Municipal de Fotografía de Montevideo) ha publicado fotos del grupo “Camaratres”, que funcionó entre 1983 y 1985, pero según señalan: “En Uruguay, son escasas las imágenes que circulan públicamente sobre el pasado reciente. Marcado por la crisis de la democracia en los años 60 y por la última dictadura cívico-militar (1973-1985), este fragmento de la historia del país ha quedado borrado del imaginario visual de nuestra sociedad. El contexto de supresión de las libertades, de censura de muchos medios de prensa y de violación de los derechos humanos limitó las condiciones para la producción fotográfica que no fuera condescendiente o propagandística del régimen. Como consecuencia de ello, muchas imágenes se encuentran dispersas y el acceso a las mismas para la investigación y la difusión es limitado. Por otra parte, las fotografías tomadas desde el régimen dictatorial se encuentran en archivos que hoy no están a disposición del público, fenómeno que también dificulta el conocimiento de las imágenes de este período”. Ver: <http://www.montevideo.gub.uy/fotografia/archivo/pasado_rec/pasado.html>.

32 En este trabajo estamos analizando comparativamente las similitudes entre Chile, Uruguay y Argentina. Sería interesante también, en una investigación futura, analizar las diferencias y especificidades que tuvo el trabajo de los reporteros y el uso de la fotografía por parte de las dictaduras en los tres países.

Imagen 9
Fotógrafo: Aurelio Gonzalez. Las calles de Montevideo en los días posteriores al golpe de estado en Uruguay. Junio 1973.



Imagen 10
Fotógrafo: Orlando “Chico” Lagos
Los últimos momentos con vida del presidente Allende, Palacio de la Modena, Chile, septiembre de 1973. Premio “Foto del Año 1973” de la Internacional World Press, otorgado a autor anónimo.



ciudad de México. Durante el exilio de González en México y su estancia en España y Holanda, estas fotografías circularon ampliamente por diversos ámbitos de denuncia de la dictadura uruguaya³³. (Imagen 9)

En Chile hay fotos de los últimos momentos con vida del presidente Allende. Una de esas fotos, inclusive, recibió el premio a “La Foto del Año 1973” de la Internacional World Press, otorgado a autor anónimo. (Imagen 10) El autor era Orlando “Chico” Lagos, el fotógrafo personal de Allende durante sus cuatro campañas presidenciales. Durante el gobierno de la Unión Popular fue el fotógrafo oficial en La Moneda. Según señala el periodista Camilo Taufic, luego de fotografiar las últimas horas con vida de Allende, Lagos logró salir de allí junto con las hijas del presidente, Beatriz e Isabel, entre otros, en una breve tregua concedida por los militares, que avanzaban con tanques e infantería hacia todas las salidas. Cuando salió, llevaba oculto entre su ropa el rollo con los negativos de esos últimos momentos.

Las fotos de Chico Lagos se publicaron tres semanas más tarde en Estados Unidos. Lagos las había podido vender a través de un intermediario al *New York Times* con la condición de que no se revelase, por cuestiones de su seguridad, el nombre del autor. Luego del golpe, su casa fue allanada tres veces y destruyeron todos sus archivos y aparatos fotográficos. Escondido y perseguido, nunca llegó a cobrar la venta de las imágenes que habían empezado a rodar por el mundo, en miles y miles de copias sin atribución de autor³⁴.

33 Citado en <http://www.montevideo.gub.uy/fotografia/archivo/aurelio_info/aure_info.html>. Las imágenes que Aurelio González logró llevarse al exterior eran testimonios de los días posteriores al golpe de Estado, especialmente de la huelga general, decretada por la Convención Nacional de Trabajadores el 27 de junio de 1973 en respuesta a la ruptura institucional. Para conocer la historia del resto del archivo fotográfico del diario *El Popular* recuperado en enero de 2006, con las imágenes tomadas por más de 15 años en dicho medio ver *Al pie del árbol blanco*, Uruguay, 2007. Para una reconstrucción de la historia de A. González, ver Wschebor, Isabel; Broquetas, Magdalena, “Imágenes de un pasado reciente”, en *Revista Nuestra Mirada*, 2009. Disponible en: <<http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/imagenes-de-un-pasado-reciente>>.

34 Ver Taufic, Camilo, “La historia secreta de Chico Lagos”, publicada en diario *La Nación* de Chile, 4 de febrero de 2007. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070204/pags/20070204005336.html> Taufic cuenta: “*The New York Times*, considerado por muchos el principal diario del



Imagen 11

Fotógrafo: Hector “Puchi” Vázquez.

Plaza de Mayo, Bs As. Madrugada del 24 de marzo de 1976, día del Golpe de Estado en Argentina.

En la foto puede verse a Allende y sus acompañantes (un miembro del GAP –Grupo de Amigos Personales–, a la derecha; el médico Danilo Bartulin, al centro, y a su izquierda, el capitán de Carabineros José Muñoz). Todos reflejan en sus rostros la inquietud por la amenaza del

orbe, compró en Santiago, a comienzos de octubre de 1973, por 12.000 dólares –por aquel entonces, una cifra soñada–, un set de seis de las fotografías de Orlando Lagos, con el compromiso de no revelar su nombre hasta el día de su muerte. Pero cuando ésta ocurrió –la tarde del 7 de enero pasado, en el Hogar de Ancianos La Reina, del Consejo Nacional de Protección a la Ancianidad–, los editores neoyorquinos ya se habían olvidado del compromiso, y ni siquiera registraron el deceso en sus columnas. Lo peor es que tal vez el Chico Lagos no llegó a recibir el dinero pagado por sus crudas instantáneas. La operación con el *NYT* pudo haberse hecho a través de un intermediario, del cual nunca más se supo. Lagos jamás estuvo disponible para negociar las miles de ‘exclusivas’ que su posición le permitía tomar día a día” (Taufic, 2007).

inminente bombardeo aéreo. Los dos guardaespaldas que se ven en la imagen fueron detenidos y están desaparecidos.

Según le contó la hija de Lagos al periodista Camilo Taufic³⁵, su padre permaneció en el país pasando grandes penurias económicas, hasta que pudo viajar a Venezuela, recién en 1975. Lagos murió el 7 de enero de 2007, en un hogar de ancianos en Chile, sin que nunca se le haya hecho en vida un homenaje por esas últimas fotos. Finalmente, luego de su muerte, en el año 2007, en Holanda, la World Press Photo le otorgó un reconocimiento oficial a la autoría que fue recibido por los familiares de Lagos.

En Argentina, el fotógrafo Hector “Puchi” Vázquez, miembro del *staff* de las revistas *El Descamisado* y *La Causa Peronista*, ambas vinculadas a la agrupación Montoneros, también tomó fotografías durante la madrugada y los primeros días posteriores al golpe de Estado en 1976. (Imagen 11) Escondió luego estas imágenes en un bolso y se lo dio a un amigo que trabajaba en el ferrocarril, quien a su vez las escondió en el vagón postal de un tren que unía las ciudades de Buenos Aires y Tucumán. Así sobrevivieron esas fotos a la dictadura, viajando a Tucumán ida y vuelta durante años³⁶.

En los tres casos se trató de fotógrafos militantes, que como último acto antes de esconderse y/o exiliarse y abandonar su trabajo como reporteros, tomaron imágenes de acontecimientos vividos en los días previos y posteriores a los respectivos golpes de Estado y resguardaron como pudieron ese material. En los tres casos también los fotógrafos respondían a una estructura política que los apoyaba e impulsaba a actuar. No sólo eran profesionales de la cámara, fundamentalmente eran militantes políticos.

35 Taufic señala: “El autor de esta nota estaba al tanto de ello desde 1974, en el exilio, pero nunca antes pudo publicarlo, incluso cuando revelar el secreto ya no dañaría a nadie salvo, quizás, a los que cobraron los 12.000 dólares a nombre del Chico Lagos. Pero eso tampoco se sabía públicamente hasta hoy, domingo 4 de febrero de 2007” (Op. cit.).

36 Para más información ver el sitio web de Memoria Abierta:
<http://www.memoriaabierta.org.ar/preservamos_coleccion_hector_puchi.php>.

La imagen de la desaparición

También gracias a la acción de algunos reporteros, contamos con imágenes de las primeras búsquedas de los desaparecidos tanto en Chile como en Argentina. Es el caso de las fotos de Luis Navarro, fotógrafo de la Vicaría de la Solidaridad de Chile, quien tomó las fotos en los hornos de Lonquén en 1978³⁷, (Imagen 12 13) y de las fotos de numerosos reporteros que documentaron las acciones de las Madres de Plaza de Mayo y otros familiares en Argentina, desde sus primeros años de búsqueda. (Imagen 14)

Fueron también los fotógrafos de prensa quienes durante 1982 y 1983, en Chile y en Argentina, comienzan a fotografiar las escenas de represión que se sucedían en las calles, en las primeras manifestaciones públicas masivas contra ambas dictaduras. Los fotógrafos lograron mostrar y visibilizar en cada una de ellas tanto la movilización popular como la represión. Es el caso por ejemplo de la marcha por “Paz, Pan y Trabajo”, del 30 de marzo de 1982, y la marcha de la Multipartidaria del 16 de diciembre de 1982, en Argentina. En cada una de esas jornadas, los fotógrafos registraron imágenes que tuvieron una altísima repercusión y siguen siendo íconos hasta hoy: las imágenes de las grandes manifestaciones, de las escenas de represión en las calles, las fotos de los familiares reclamando por sus desaparecidos. Son íconos que quedaron como registro histórico y como parte de la memoria colectiva de ambos países.

Esas fotos que hacían visible lo que las dictaduras habían ocultado llegaban de múltiples maneras al exterior³⁸, donde los grupos de exiliados

37 Luis Navarro, como fotógrafo de la Vicaría de la Solidaridad en Chile, actuó durante cuatro días en los hornos de Lonquén en diciembre de 1978, donde se encontraron restos de 15 desaparecidos que habían sido detenidos en octubre de 1973 en la comunidad rural de Isla de Maipo y de quienes no se sabía nada. Estas imágenes fueron las primeras que lograron rebatir la versión oficial de la dictadura chilena que negaba la existencia de desaparecidos. Para más datos ver: <<http://www.casosvicaria.udp.cl/columna-luis-navarro/>>.

38 En Uruguay, uno de los que cumplió este rol es José Luis Sosa, quien tenía un laboratorio de impresión ubicado en su propia casa en el barrio Punta Carretas, durante la segunda mitad de la década de los 70. Según se señala en el sitio web del CMDF (Centro Municipal de Fotografía de Montevideo): “En el contexto de su actividad



Imagen 12

Fotógrafo: Luis Navarro, fotógrafo de la Vicaría de la Solidaridad de Chile.
Hallazgo de desaparecidos en los Hornos de Lonquén, 1978.



Imagen 13

Fotógrafo: Luis Navarro.
Familiares de desaparecidos encontrados en los Hornos de Lonquén.
1978. Chile.

Imagen 14
Fotógrafo: Mario Manusia
Una de las primeras
marchas de las Madres
de Plaza de Mayo y otros
familiares en Argentina,
durante sus primeros años
de búsqueda. Año 1978



Imagen 15
Fotógrafo Mario Manusia
Bs As, 1982.

militante, Sosa revelaba en forma clandestina fotografías que le aportaban personas anónimas con el objetivo de enviar imágenes al exterior para las campañas contra la dictadura en Uruguay”. Información disponible en: <<http://www.montevideo.gub.uy/fotografia/salas/salacmdf/camaratres/camaratres.html>>.

las utilizaban para sus actividades de denuncia. Agencias y revistas extranjeras también compraban y difundían el material de estos fotógrafos, lo que fortalecía las acciones de los grupos de exiliados, por un lado, e impulsaba a los fotógrafos a continuar esta búsqueda su trabajo a pesar de las dificultades que les implicaba en sus respectivos países, por otro.

Desde entonces, tanto en Chile como en Argentina, se inició una represión pública dirigida especialmente a los fotógrafos. Comenzaron a ser detenidos, golpeados, algunos de ellos necesitaron ser internados y varios fueron heridos con balas de goma. Innumerables veces les rompieron o robaron las cámaras y/o les velaron los rollos. Este accionar policial sistemático nos permite inferir la existencia de órdenes específicas de represión hacia estos grupos profesionales en particular³⁹. A pesar de ello en todos esos acontecimientos los fotógrafos lograron tomar imágenes memorables que se transformaron en íconos contra la represión dictatorial. En ambos países también se dio el caso de grupos parapoliciales que fotografiaban y atacaban a los reporteros gráficos. La primera reacción espontánea que tuvieron los fotógrafos frente a esto fue usar sus cámaras y su oficio como estrategia de defensa. Cada vez que veían que le estaba pasando algo a un compañero, corrían a sacar fotos de lo que estaba sucediendo. Algunas de las imágenes memorables de aquella época son las que los reporteros sacaban de sus propios colegas siendo perseguidos o golpeados por la policía. Son especialmente recordadas las fotos en las que los policías corren y no logran alcanzar a los fotógrafos o cuando el fotógrafo está resistiendo un ataque. (Imagen 15) Varios comentan que activaban los *flashes* y disparaban aunque no tuvieran rollo para que la policía se sintiera intimidada. Hay casos de cadenas de fotos de este tipo: un fotógrafo tomando la imagen de un policía golpeando a un fotógrafo, él mismo a su vez es golpeado y otro fotógrafo capta esa imagen⁴⁰. (Imagen 16)

39 El caso más terrible es el del fotógrafo chileno Rodrigo Rojas, quien fue quemado vivo junto a Carmen Quintana (quien logró sobrevivir), por carabineros el 6 de julio de 1986 mientras cubría una protesta contra la dictadura de A. Pinochet.

40 Para el caso chileno son muy elocuentes las escenas que pueden verse en el documental *La ciudad de los fotógrafos*, dirección de Sebastián Montero, Santiago, 2006. Para el caso argentino, testimonios recabados por Cora Gamarnik en entrevistas a fotógrafos para su tesis de doctorado: *Historia del fotoperiodismo en Argentina (1967-1987)*.

Para la recuperación inmediata y conjunta del gobierno con un programa de emergencia

CGT-Brasil reclama crear la multisectorial

Tras una reunión de emergencia, el consejo directivo de la CGT-Brasil, que lidera Saúl Ubaldini, produjo un documento en el que exhorta a la Multipartidaria a crear la Multisectorial, que amplie sus bases y condene la represión policial contra los manifestantes, el jueves.



Información página 8

Mientras Sassián admite que el Falcon pertenece a la policía

Llegarían a tres los muertos

El grupo argentino encabezado por el doctor de medicina que determinará la intensidad del fuego de ametralladora. En el momento de la explosión, se escuchó un grito de dolor y se oyó el sonido de la explosión. Los muertos llegarían a tres, según el coronel de la Policía Federal, general Saúl Ubaldini, quien dijo que el Falcon pertenece a la policía.



Información en página 2 y 8.

Bignone dio la orden de reprimir

Información en página 2 y 8.

Del dicho al hecho

Los miembros de la policía... del dicho al hecho... información en página 2 y 8.

Imagen 16
Tapa del diario La Voz, Bs As, 18 de diciembre de 1982.
Fotógrafo de la imagen de tapa: Aldo Amura



Imagen 17
Tapa del diario Crónica, Bs As, 17 de diciembre de 1982.

Si hasta entonces las dictaduras habían confiado en la censura y autocensura de los propios medios, ahora esto resultaba insuficiente⁴¹. Había que impedir la publicación de las imágenes, pero también su propia producción. (Imagen 17)

Los fotógrafos en ambos países, con las muestras y exposiciones que habían logrado hacer⁴², habían demostrado que era posible vencer la censura de las redacciones. El rechazo que les provocaban las Fuerzas Armadas y la cercanía que su práctica profesional les implicaba con los personeros del poder abrieron un resquicio, para aquellos que se animaron, que les permitía saltar lo que tenían prohibido mostrar de manera directa. Esta actitud requería decisión pero también habilidad, pericia profesional y práctica. Mientras muchos actores políticos, culturales, intelectuales y artísticos debieron replegarse, los fotógrafos pudieron sacar partido de trabajar a la luz del día, delante de los represores, en sus actos públicos.

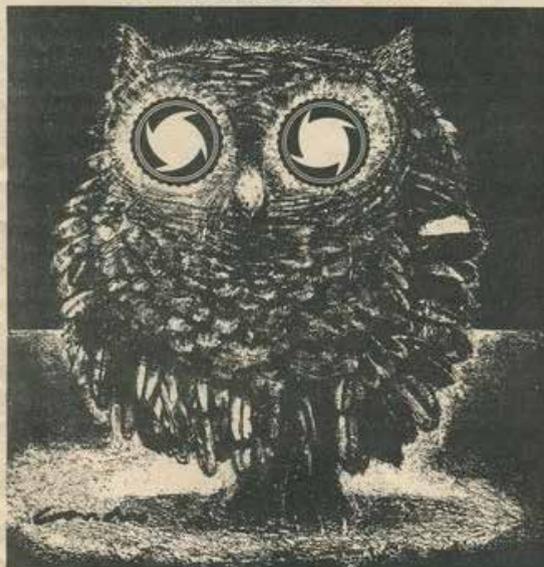
En ambos países también los fotógrafos buscaron nuevos lenguajes visuales que dieran cuenta de lo que veían y vivían. Si bien encontramos ejemplos de múltiples estrategias en los dos países, en Argentina

41 En Chile se dio un increíble caso de censura por el cual algunos medios sólo podían publicar textos pero no fotografías. El 8 de septiembre de 1984, mediante el llamado “Bando 19”, se decretó que las revistas *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y el periódico *Fortín Mapocho* únicamente podrían publicar textos sin imágenes. Las revistas dejaban espacios en blanco literalmente en su diagramación. Bando N° 19, Ministerio de Defensa Nacional, de la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Región Metropolitana y Prov. San Antonio. Santiago, 8 de septiembre de 1984. Citado en Berrios, 2007; Errazuriz, 2009.

42 En Argentina, en octubre de 1981, un grupo de reporteros se reunió y organizó lo que sería la primera muestra de Periodismo Gráfico Argentino, con el objetivo de exponer las fotos que habían sacado durante esos años y que no habían sido publicadas o habían sido directamente censuradas por los grandes medios. Para una descripción y análisis de este suceso ver Cora Gamarnik. “Imágenes contra la dictadura. La historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino”, en Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (eds.), *Instantáneas de la Memoria. Fotografía y Dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Librería, 2013. En Chile, como puede verse en el documental *La ciudad de los fotógrafos* antes mencionado, los fotógrafos llegaron hasta portar las fotos sobre su propio cuerpo y caminar con ellas como exposición viviente. (Imagen 18 y 19) También la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) produjo en 1984 un afiche con las fotos censuradas al que titularon “Fotos Des-Censuradas”. (Imagen 20) Agradezco este dato y la imagen a Havelio Perez Arancibia.

EL PERIODISMO GRAFICO ARGENTINO

Grupo de Reporteros Gráficos



3 al 16 de octubre de 1981

Galería CRABA Balcarce 717

Imagen 18
Folleto de la Primera Muestra de Periodismo Gráfico
en Argentina, diciembre de 1981



Imagen 19
 Acción de reporteros gráficos chilenos en el marco de la acción “Chile Crea”.
 Santiago, 1988.

FOTOS DESCENSURADAS

¡EN DEFENSA DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN!



COORDINADOR CULTURAL - ASOC. de FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES
REVISTAS: ANALISIS - APSI - CAUCE - FORTIN MAPOCHO

Imagen 20
 “Fotos Des-Censuradas”. Chile, 1984. Afiche diseñado por la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ).

surgieron especialmente imágenes que recurrían al humor y la ironía, mientras que en Chile hubo una fuerte búsqueda de metáforas visuales. Las fotos pasaron a tener una dimensión atemporal y simbólica que denunciaba la represión, por un lado, y mostraban la movilización y la lucha en las calles, por otro. Las fotografías enfrentaban con sarcasmo, doble sentido y poesía a la brutalidad represiva.

Los fotógrafos exhibieron las fisuras, metaforizaron la represión y mostraron a veces directamente, a veces oblicuamente, lo que el poder trató de ocultar o naturalizar. Fueron capaces de poner en duda la visión que los medios imponían como única mirada posible. Al golpear en el centro mismo del modelo visual que querían transmitir los represores sobre sí mismos, tomar estas imágenes y mostrarlas se transformó en un imaginario visual desafiante al poder, legado de estos reporteros.

De lo individual a lo colectivo

El espacio que conformaron tanto la AFI en Chile como el Grupo de Reporteros Gráficos en Argentina logró romper con el aislamiento y el individualismo en una práctica que se construye especialmente en forma aislada, competitiva e individual como es la fotografía de prensa, y logró componer una actitud vital capaz de expresar el conflicto y la diversidad de sociedades a las que se había intentado disciplinar, amedrentar y homogeneizar.

La organización que se dieron y las imágenes que obtuvieron contribuyeron a formar un espacio público diferente, contrario al régimen. En los márgenes entre lo prohibido y lo permitido, estos reporteros lograron crear y formar parte de un campo opositor que generó nuevos entrelazamientos. La dictadura había intentado a través de una represión feroz atomizar a la población, cortar toda posibilidad de organización social y/o política e imponer un modelo cultural de aislamiento.

Al construir una identidad grupal que a su vez posibilitó jerarquizar una profesión subestimada en las propias redacciones, al participar junto con otros sectores de la cultura en redes de espacios colectivos, al mostrar imágenes diferentes a las permitidas por los parámetros oficiales, al haber posibilitado además que eso lo pudiesen ver miles de

personas y que quedasen guardadas en la memoria colectiva, los reporteros gráficos aportaron su trabajo para contener el embate brutal que las dictaduras habían acometido sobre la sociedad civil y apuntaron a debilitar el consenso, el terror, la indiferencia y el escepticismo que las mismas habían logrado instalar.

Las imágenes que nos legaron demuestran también que la creatividad y la innovación en la fotografía no estaban muertas, por el contrario, que resurgían después del terrorismo de Estado con más fuerza, vitalidad e imaginación que antes.

Bibliografía

Berrios, Lorena, *La resistencia de los espejos: Fotógrafos en la dictadura y su influencia en la memoria de Chile* (tesis de licenciatura), Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, 2007.

Burke, Peter, “Poder y protesta” en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

Errázuriz, Luis Hernán, “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”, *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2, 2009. Pp. 136-157.

Franco, Marina, “La ‘campaña antiargentina’: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso” en *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*, de Judith Casali de Babot y María Victoria Grillo (eds.), Universidad de Tucumán, 2002. Disponible en: <www.elortiba.org/pdf/Franco_Campana_antiargentina.pdf>. Consultado el 15 de noviembre de 2010.

Gamarnik, Cora, “La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976”, en Fernández Pérez Silvia; Gamarnik, Cora, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Ediciones CMDF, Montevideo, 2011, ISBN: 978-9974-600-68-3.

Gamarnik, Cora, “Imágenes contra la dictadura. La historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino”, en Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (eds.), *Instantáneas de la Me-*

moria. Fotografía y Dictadura en Argentina y América Latina. Buenos Aires, Librería, 2013.

Marchesi, Aldo, *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura reflexiones sobre su imaginario*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2011. ISBN 9974-32-280-4.

Risler, Julia, “La propaganda como mecanismo de acción psicológica impulsado por la última dictadura cívico militar (1976-1983)”, en *IX Jornadas de Sociología de la UBA. Capitalismo del Siglo XXI, Crisis y Reconfiguraciones. Luces y Sombras en América Latina*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2011.

Taufic, Camilo, “La historia secreta de Chico Lagos”, en *La Nación de Chile*, 4 de febrero de 2007. Disponible en: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070204/pags/20070204005336.html, consultado el 16 de noviembre de 2010.

Vázquez, Enrique, *La última. Origen, apogeo y caída de la dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires, 1985.

Wschebor, Isabel y Broquetas, Magdalena, “Imágenes de un pasado reciente en *Revista Nuestra Mirada*, Sueño de la Razón, número octubre 2009. Disponible en: <http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/imagenes-de-un-pasado-reciente>, consultado el 22 de noviembre de 2010.

Sitios Web

“Documentos del Miedo” en: *La Nación*. Santiago, 18 de septiembre de 2004 o

<http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/documentos/archivos_miedo/secreto3/3sicologica2.html>. Consultado el 15 de septiembre de 2010.

“Listado completo de periodistas detenidos-desaparecidos en Argentina”, Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA). Actualizado a marzo 2011. Disponible en: <<http://www.utpba.net/articulo169048.html>>. Consultado el 22 de noviembre de 2011.

Documentales

Mundialito, dirección de Sebastián Bednarik y Andrés Varela, Montevideo, 2010.

El diario de Agustín, dirección de Ignacio Agüero, Santiago, 2008.

La ciudad de los fotógrafos, dirección de Sebastián Montero, Santiago, 2006.

Al pie del árbol blanco, dirección de Juan Álvarez, producción del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2007.

Otros materiales

Reglamento RC5-1 “Operaciones psicológicas” del Ejército Argentino en *Revista de Estudios sobre Genocidio*, Año 4, Volumen 6, Edunترف, Noviembre 2011. Edición, selección y comentario de Pamela Verónica Morales.

Secretaría General de Gobierno, *Libro Blanco. Del cambio de gobierno en Chile*, Lord Cochrane, Santiago, 1973.

Reglamento RC5-1 “Operaciones psicológicas” del Ejército Argentino en *Revista de Estudios sobre Genocidio*, Año 4, Volumen 6, Edunترف, Noviembre 2011. Edición, selección y comentario de Pamela Verónica Morales.

Filippi, Emilio, Millás, Hernán, *Anatomía de un fracaso. La experiencia socialista chilena*, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1973.

Tres años de destrucción, ASIMPRES, Santiago, 1973.

Chile: Ayer y hoy, Editorial Nacional Gabriela Mistral, Santiago, 1975.

Uruguay: de Ayer y de Hoy, suplemento diario *El País*, 26 de octubre de 1975.

Suplemento 25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976. *Fotos-Hechos. Testimonios de 1035 Dramáticos días*, *Revista Gente y la actualidad*, Editorial Atlántida, 3 de mayo de 1976, Buenos Aires, Argentina.

Viau, Susana, Asesor de Videla en funciones, *Página 12*, 15 de octubre de 2000. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-1>

“Ganar la paz” (1977-1978). Propaganda y retórica oficial de la dictadura

Julia Risler¹

Todo poder, y antes que nada el poder político, se rodea de representaciones colectivas y para él, el ámbito de lo imaginario y de lo simbólico es un punto estratégico de importancia capital. (Baczko, 1999:12)

Todo poder trata de ganarse el consenso para que se le reconozca como legítimo, transformando la obediencia en adhesión. (Philp, 2009: 25)

La última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) proclamó entre sus objetivos “terminar con el desorden”, “erradicar los vicios” y “transformar las bases de la sociedad argentina”. Para lograrlo no sólo recurrió a la represión sistemática, a la censura y a la prohibición de las actividades políticas, sociales y culturales, sino que también desplegó dos estrategias nodales. Por un lado, la “lucha contra la subversión”, evidenciada en el terrorismo de Estado y en el accionar de los centros clandestinos de detención, desaparición y exterminio —sin duda su modalidad de actuación más reconocible, pero no su único frente de batalla. Por el otro, implementó de forma igualmente sistemática y coordinada una estrategia de acción psicológica que buscó incidir en la opinión pública y en el comportamiento social para eliminar cualquier amenaza de alteración del *statu quo*, generando formas de consenso y amedrentamiento sobre el conjunto de la sociedad.

1 Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Docente en la carrera de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Miembro del grupo de estudios sobre “Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente” dirigido por Ana Longoni, con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani.

La estrategia psicosocial consistió en un plan aplicado a nivel nacional que funcionó durante todo el período, que incluyó la recopilación de información para lograr el control de los medios de comunicación y orientar el comportamiento de la población. Su principal técnica fue la propaganda, a través de la cual buscó profundizar el consenso sobre los actos, discursos y procedimientos del gobierno militar. Siguiendo a Vázquez Liñán, definiremos a la propaganda a partir del marco de los denominados estudios culturales, como un producto cultural, es decir, como una técnica de construcción simbólica de la realidad a través de “narrativas y mensajes que seleccionan, de la realidad, valores, actitudes, comportamientos e ideas y las disponen de forma que dicha jerarquía pudiera parecer ‘natural’” (2012: 4).² Según Rodero Antón, la propaganda es “la acción sistemática reiterada, ejercida por medios orales, escritos o icónicos, sobre la opinión pública, con una finalidad persuasiva, principalmente mediante la sugestión y técnicas psicológicas similares, para imbuir una ideología/doctrina o incitar a la acción mediante la canalización de actitudes y opiniones (...)” (2000: 3). A diferencia de la publicidad, que sólo busca la venta de productos y servicios, la propaganda tiene como objetivo la difusión de ideas, mensajes o valores.

2 La propaganda posee una enorme capacidad de persuasión y movilización, y se maneja conforme a determinados principios que se han ido complejizando a lo largo del siglo pasado. Las técnicas y principios de la propaganda quedaron formulados teóricamente en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Hitler tomó esos principios y los plasmó teóricamente en *Mein Kampf* (1925). Luego, sus colaboradores, entre los cuales el ministro de propaganda Paul Joseph Goebbels fue uno de los más destacados, los llevaron a la práctica durante el régimen nazi.

En el ámbito académico, varios trabajos fueron editados en el período de entreguerras, como *La opinión pública* (1922) de Walter Lippman, *Propaganda* (1928) de Edward Louis Bernays, *Propaganda Technique in World War I* (1927) de Harold Lasswell (para más información, véase Vazquez Liñán, 2012, y Rodero Antón, 2000). En 1943, Paul Quentin recopiló los principios de la propaganda científica, pero fue Jean-Marie Domenach quien los difundió en su libro *La Propaganda Política* (1950). Los principales referentes que orientaron la publicidad mundial en la década de 1970 fueron también extranjeros: Bill Bernbach (publicitario norteamericano que introdujo la “publicidad emocional”) y David Ogilvy (publicitario inglés radicado en Estados Unidos, promotor de una “publicidad racional” basada en la información del producto y la investigación de mercado).

Durante la dictadura, la propaganda no sólo se ocupó de difundir las políticas públicas y los “logros”³ del gobierno militar, sino también los valores morales y aquello que se esperaba de la población en el combate contra las “ideologías extremistas apátridas”, las “ideas subversivas” y todo aquello que vulnerara el “ser nacional” u ofendiera la “civilización occidental y cristiana”. Para ello, contó con la colaboración de diversos sectores civiles, entre ellos las principales agencias de publicidad que elaboraron campañas a tono con la retórica oficial.

Podríamos afirmar, siguiendo a Williams, que a través de la elaboración de diversas narrativas propagandísticas el gobierno militar buscó potenciar una “efectiva autoidentificación con las formas hegemónicas” (Williams, 2009:163), es decir, con todo “un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida, (...) un sistema vívido de significados y valores, (...) un sentido de la realidad, (...) una cultura” (Williams, 2009:151). En ese sentido, el objetivo de este artículo es mostrar cómo la propaganda elaborada por las agencias publicitarias más importantes de la época operó como refuerzo y amplificación de la retórica oficial de la última dictadura, contribuyendo al propósito de lograr que la sociedad civil adhiriera, apoyase y participase en las políticas del régimen.

Para profundizar en este punto, focalizaremos en la campaña “Ganar la Paz” propuesta por la revista *Mercado*, para la cual elaboraron avisos distintas agencias publicitarias incluidas en la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad (AAAP), que nucleaba al 95% de las mismas. El resto de los documentos utilizados -reglamentos, directivas y órdenes secretas elaboradas por el Ejército Argentino- proceden de los archivos de las Fuerzas Armadas, de Memoria Abierta, del Instituto Espacio Memoria (IEM) y del Archivo Nacional de la Memoria, donde accedimos al llamado archivo Banade⁴.

3 El uso de comillas indica los términos utilizados por el régimen militar.

4 Este archivo consta de manuscritos, documentos oficiales y fotocopias, que fueron encontrados en el año 2000 en el sótano del edificio del ex Banco Nacional de Desarrollo (de allí su nombre).

Algunas de las preguntas que guiarán este trabajo son: si la propaganda colaboró en la construcción de legitimidad y consenso, ¿qué rol específico le cupo a las narrativas difundidas a través del slogan “Ganar la Paz”? En el momento del golpe de Estado los militares gozaban del apoyo de los medios de comunicación y de buena parte de la población, que se encolumnó bajo la demanda de “restitución del orden” y de “vuelta a la normalidad”. En ese sentido: ¿cuáles eran las características específicas de la coyuntura 1977-1978 en la cual se enmarcó dicha campaña? ¿Existía un vínculo orgánico o sistemático entre las principales instituciones del campo publicitario y el régimen militar? ¿Cómo es que este tipo de campañas operaba reforzando la búsqueda de disciplinamiento social o de producción de nuevas subjetividades más acordes a la Argentina que se estaba (re)fundando, según el proyecto del golpe de Estado de 1976?

El vínculo entre el régimen militar y las agencias publicitarias

Videla inaugura en Buenos Aires el “Congreso Mundial de Publicidad”

Durante los primeros años de la década de 1970 se profundizaba la crisis y el estancamiento del negocio publicitario. El impulso que había adquirido la actividad publicitaria durante la década anterior comenzó a frenarse por diversas medidas oficiales (Aprile y otros, 2009: 52). Durante la presidencia de facto de Agustín Lanusse fue creada TELAM Publicidad, todas las cuentas de las empresas del Estado fueron asignadas al nuevo organismo, y en 1972 comenzó a funcionar el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). En mayo de 1973, Héctor Cámpora asumió la presidencia del país, mandato que duraría 49 días. Una medida de su gobierno, adoptada a través de la Secretaría de Comercio, fue la prohibición de trasladar los costos de los anuncios publicitarios a los precios de los productos. Esto llevó al negocio publicitario a la crisis ya que los anunciantes, ante la imposibilidad de imputar la publicidad a las ganancias, reaccionaron recortando drásticamente sus presupuestos. Esta restricción se mantuvo durante dos años, hasta que a fines de 1975 se levantó la medida, luego de innumerables apelaciones de representantes del sector.

Esta tendencia a la baja recién comenzó a revertirse en marzo de 1976, con la política económica impuesta por el Ministerio de Economía conducido por José Alfredo Martínez de Hoz.⁵ Las opiniones y reportes elaborados por el sector publicitario dan cuenta de la recuperación de la actividad impulsada por las medidas de liberalización de la economía y el ingreso de importaciones y capitales extranjeros, entre otros. Los responsables de las principales agencias publicitarias subrayaron en diversas oportunidades la retracción que la actividad del sector había padecido durante los tres años de gobierno peronista (1973-1976), y destacaron su repunte a partir de marzo de 1976.⁶

Dos meses después del golpe de Estado, en mayo de 1976, tuvo lugar en Buenos Aires uno de los eventos internacionales más importantes

5 A estos cambios se sumaron otros de índole tecnológica: el ingreso de la microcomputadora en 1977, la incorporación de los códigos de barra y el comienzo de las transmisiones de televisión en color en 1980, y el lanzamiento del primer sistema de televisión por cable (VCC) en 1982. El sector también se reactivó con el surgimiento de los *advertorials* (proveniente de las palabras *advertising* —publicidad— y *editorial* —editorial periodístico) en 1979, que ampliaron el campo de producción de anuncios vinculándolos a una línea más periodística. En resumen, la inversión publicitaria creció a partir de 1976, comenzó a declinar desde 1980, y alcanzó su nivel mínimo durante el conflicto de Malvinas en 1982.

6 El 21 de octubre de 1976, la sección P&N de la revista *Gente* le dedicó prácticamente toda su página a reponer, a través de las voces legitimadas de algunos de los más reconocidos publicitarios, cuáles serían las perspectivas para el “futuro publicitario”. En esa oportunidad, se consultó a Horacio O’Donnell de Diálogo Publicidad, Antonio Barreiro de Casares, Grey y Asoc., Alberto A. Scopessi de Ortiz, Scopessi y Cía., Javier Capalbo de Pragma Publicidad, Héctor G. Solanas de Solanas S.A. de Publicidad. Si bien todos coincidieron en resaltar este repunte anteriormente mencionado, se destacó lo afirmado por Héctor Solanas, hermano del reconocido militante, cineasta y político Fernando “Pino” Solanas, quien resumió buena parte de la opinión del sector: “Durante el desgobierno vivido la publicidad no escapó a las consecuencias del caos. ¿Quién podría pensar en invertir, si ‘rentabilidad’ era una mala palabra? La publicidad es una inversión, un componente insustituible de la comercialización del producto. Pero un día alguien resolvió que no y se prohibió transferir su costo al precio del producto. Largo sería enumerar los problemas sufridos por el quehacer publicitario, pero seamos optimistas. Con el orden y la sensatez, el país ha entrado ahora en el desarrollo y la publicidad es su combustible. Nuestra profesión ya muestra signos positivos de recuperación. Tengo fe en la gente que nos está gobernando y creo por sobre todo en su filosofía económica. En su manera moderna de vivir el país, de encarar sus problemas. Nuestra publicidad estará a la altura de ese desafío y capacitada para cumplir con su misión de acercar el progreso ayudando a producir más y mejor (...).”

dentro del quehacer publicitario: el Congreso Mundial de Publicidad.⁷ Jorge Rafael Videla, en su rol de presidente de facto, no sólo pronunció el discurso inaugural, sino que unos días después recibió a representantes de las principales agencias publicitarias en la Casa de Gobierno.⁸

El evento fue profusamente cubierto por los medios de comunicación,⁹ y una semana antes de la inauguración la sección P&N (Publicidad y Negocios) de la revista *Gente* utilizó toda la página para difundir un comunicado del publicista Ricardo de Luca, que no sólo remarcaba el impacto que el Congreso tendría sobre el ámbito publicitario local, sino también sobre el internacional: “Exhibimos ante el mundo la capacidad organizativa y el alto nivel profesional de los argentinos y de Latinoamérica, y responderemos a la confianza que nos han deposita-

7 El Congreso se realizó en el Hotel Sheraton de Retiro, Buenos Aires, entre el 18 y el 21 de mayo de 1976. Los responsables, integrantes del Capítulo Argentino de la *International Advertising Association* (IAA), fueron Ricardo de Luca –que ofició de presidente- y su colega Federico Ortiz, elegido vicepresidente del Capítulo Argentino de la IAA y responsable del área temática del Congreso. Contó también con la participación de Roberto Bissone (vicepresidente de la IAA) y de miembros de la comisión directiva y directores del área (Arturo Ulled, Agustín Jacobs, Orlando Terranova, Horacio O’Donnell, Pedro Simoncini, Enzo Pellizari y Jaime Fernández). El evento se estructuró a través de paneles, talleres y seminarios que acogieron a casi dos mil delegados de la actividad, muchos de ellos provenientes del exterior. Entre los panelistas argentinos disertaron: Pedro Simoncini, Julio Pico, Hugo Casares, Roberto Bissone, Hugo Zuliani, Oscar Magdalena y Alejandro Orfila (Secretario General de la OEA). Para su realización, el Congreso contó con el apoyo económico del Banco de Intercambio Regional (BIR), cuyo dueño y presidente era el doctor José Rafael Trozzo.

8 Cinco meses más tarde, Videla contrató a la agencia norteamericana Burson Marsteller para “mejorar la imagen internacional” del país (Feitlowitz, 2015: 92).

9 También el diario *Clarín* le dedicó varias tapas al Congreso, notas internas con coberturas y un suplemento especial. El 18 de mayo publicó en tapa: “El general Videla inaugura hoy el Congreso de la Publicidad”, un artículo sin foto y conteniendo un breve resumen. Al día siguiente, el evento volvió a figurar en tapa: “Habló Videla ante los publicitarios”, y esta vez incluyó una foto. El 22 de mayo, un día después del cierre del Congreso, *Clarín* tituló en tapa: “Concluyó el XXV Congreso de Publicidad”, y en un copete aclaró “Con la aprobación de la ‘Declaración de Buenos Aires’ finalizó anoche el 25 Congreso Mundial de la Publicidad, que deliberó durante toda la semana con la participación de mil doscientos delegados de cuarenta países”. El 26 de mayo, el diario dio cuenta de la reunión del presidente de facto con los directivos del Congreso. Bajo el título “Videla recibe a directivos de empresas”, difundió la reunión a la cual asistieron el publicista Ricardo de Luca y el empresario Pedro Simoncini.

do”. Estas expresiones coincidían con el objetivo del gobierno militar: convertir este tipo de eventos en una vidriera internacional que mostrara a la Argentina como una nación en desarrollo, que iniciaba una nueva etapa de prosperidad, y que era un lugar seguro para recibir a empresas e inversiones extranjeras. De Luca planteaba que la finalidad del Congreso era “demostrar que la publicidad es socialmente útil, económicamente necesaria y que contribuye positivamente al bien común” y “dejar claramente evidenciado el sentido de la responsabilidad cultural, social y económica de los publicitarios”.

El Congreso concluyó el 21 de mayo, pero las repercusiones y coberturas de los medios continuaron un tiempo más. El 27 del mismo mes, la sección P&N volvió a dedicarle una página entera y publicó fotografías de algunas de las personalidades destacadas del ambiente publicitario. En el centro de la nota incluyó un recuadro con una foto de Videla bajo el título: “Sin responsabilidad no hay nada”, y reprodujo parte del discurso que había brindado en la inauguración del Congreso:

La publicidad cumple, en el mundo contemporáneo, un señalado papel, tanto como actividad creativa cuanto como nexo de comunicación social. A su servicio se brindan, dinámicamente, lúcidas mentalidades con el apoyo de expertos en las distintas ramas del saber. Dada, pues, la relevancia de esta actividad, resulta un verdadero honor para nuestro país ser la sede del 25º Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Publicidad, constituyendo de ese modo la primera nación latinoamericana que organiza una reunión de este nivel (...). La publicidad, nadie debe ignorarlo, es un arte y una técnica hechas de sutilezas. Su poder puede ser —y es, en más de un caso— ilimitado. Ejerce influencia directa, liminal y subliminal, sobre gruesos sectores de la población. Actúa sobre el individuo y abarca el ámbito social sobre el cual éste se desenvuelve. De allí su importancia y su riesgo, importancia por el notorio poder social de la actividad. Riesgo porque todo exceso, error de conducción o, lo que es más grave, utilización ideológica redundará en perjuicio de la comunidad (...). Es evidente que simétricamente al gran poder de la publicidad se alza de la responsabilidad social de quienes asumen su manejo. Esa responsabilidad es la llamada a

actuar frente a todo uso tendencioso del mensaje publicitario (...). Libertad y responsabilidad son también, precisamente dos pautas esenciales en la gestión de nuestro gobierno. Concebimos la libertad como el ámbito natural para la realización del hombre argentino. Sin libertad no hay democracia. Pero sin responsabilidad no hay nada, solo desorden y caos. (Revista *Gente*, mayo de 1976)

Videla no sólo reconoció el rol que cumple la publicidad en la sociedad, a la que describe como una “técnica hecha de sutilezas” con el poder de “ejercer influencia, liminal y subliminal en la población”, sino que advirtió acerca de los riesgos de su uso (su utilización ideológica), destacando la “responsabilidad social” que deben asumir quienes la producen. Homologó dos principios del quehacer publicitario, “libertad y responsabilidad”, a las “pautas esenciales” presentes en su gobierno.

El 3 de junio, la sección P&N dedicó media página a difundir las conclusiones, objetivos y opiniones sobre el futuro de la actividad, e incluyó algunos párrafos de la “Declaración de Buenos Aires” elaborada como síntesis del Congreso y leída por el publicista Federico Ortiz: “(...) conscientes de la importancia de la publicidad como vehículo de comunicación, expresamos nuestro convencimiento de que, para que cumpla eficazmente sus fines, nuestra actividad debe desarrollarse en libertad y realizarse con responsabilidad”. La inclusión de la palabra “libertad” expresaba un reclamo que se hizo extensivo durante todo el período: la demanda del sector publicitario por regular su propia actividad sin intervención del gobierno militar. La justificación del sector, incluida en la declaración mencionada, enunciaba: “La falta de libertad imposibilita el ejercicio de la publicidad, así como la falta de responsabilidad conduce inexorablemente a la pérdida de libertad”.

Así es como una de las decisiones tomadas durante el Congreso fue la constitución de una Comisión de Autorregulación Publicitaria (CIAP). Anunciada oficialmente el 30 de setiembre, estuvo a cargo de Oscar Magdalena,¹⁰ quien expresó que la creación de la comisión sinte-

¹⁰ Magdalena fue presidente de la Cámara Argentina de Anunciantes y uno de los principales impulsores de la CIAP. En 1982 fue Secretario de la Secretaría de Información

tizaba la madurez profesional y el respeto a la comunidad de agencias y anunciantes, lo cual consideró “una conducta propia de cualquier profesional responsable”. El empresario manifestó que los integrantes de la CIAP no eran “partidarios de la censura” y reconoció que “si el Estado tiene la obligación de vigilar muchos procesos en todo el país, ¿cómo no va a vigilar lo que se le muestra a lectores y se le ofrece a oyentes y televidentes? Aunque suene paradójico, la autorregulación es una forma de mostrar que la publicidad no necesita censura”.

Si la realización del Congreso Internacional constituía un símbolo del “renacimiento” de la actividad, ubicando a las agencias argentinas en una vidriera al mundo, la sanción del Código de Autorregulación fue el intento impulsado desde el sector para definir y establecer las reglas y límites de actuación, a fin de no alterar ni saltar los lineamientos difundidos por el gobierno militar y, a su vez, de evitar la intervención del mismo en la actividad. Dos años después de la creación de la CIAP, la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad aprobó reformas al Código de Ética Profesional y una declaración de principios sobre las relaciones de las agencias con los anunciantes, los medios de comunicación y los proveedores. La autorregulación y el Código Ético fueron dos puntas de lanza con las cuales los sectores empresarial y publicitario buscaron mantener su “libertad” en un contexto de “responsabilidad” empresarial y cívica que no alterara los lineamientos dispuestos por el gobierno militar.

De los contactos iniciales a los vínculos orgánicos: la relación entre la Secretaría de Información Pública y la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad

Este temprano vínculo y alineamiento con el gobierno militar se profundizó con el tiempo, adquiriendo rasgos más orgánicos. En un

Pública (SIP) desde donde impartió órdenes de censura a programas de televisión (*El derecho de nacer* y sketches del comediante Alberto Olmedo) y a publicidades (*Hitachi, qué bien se TV*). Desde la SIP también informó a los directores de noticias que estaba prohibido informar o comentar hechos considerados subversivos (como los reclamos de las Madres de Plaza de Mayo, por ejemplo). Véase Ferreira, 2000: 258.

organigrama hallado en el archivo Banade pudimos comprobar que la institución publicitaria que mantuvo un contacto más frecuente con la Secretaría de Información Pública (SIP) fue la AAAP.

La SIP tuvo a cargo conducir el ciclo de Información Pública en todas sus fases: “dirección, inteligencia-planeamiento-ejecución, fiscalización y evaluación de resultados” (Poder Ejecutivo Nacional, Decreto N°642, 1976). Cumplió así con una doble función: por un lado, la de órgano controlador de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión y cine) a través de la aplicación de instrumentos legales por organismos oficiales como el COMFER. Por el otro, se encargó de producir y difundir información y propaganda a través de sus propios medios (la agencia de noticias TELAM y los canales de televisión, expropiados durante el gobierno anterior, y repartidos luego del golpe de Estado entre las tres fuerzas armadas), así como de los medios de comunicación en manos privadas.¹¹

La SIP estaba formada por tres subsecretarías: de Planeamiento, de Enlace y Operativa.¹² Dentro de ésta última funcionaba la Dirección General de Contralor Operativo, que debía controlar las “manifestaciones” (producciones) cinematográficas, fonográficas y publicitarias, así como realizar un “control esporádico” sobre libros, teatros y espectáculos públicos. El COMFER tenía a su cargo el control de los medios de radio y televisión tanto estatales como privados en todo el ámbito nacional, y también debía regular la publicidad comercial. Sin embargo, en tanto no existía legislación previa sobre la actividad publicitaria, el régimen estableció que el control debía darse mediante “acuerdos y conversaciones” entre la Secretaría de Contralor Operativo y la AAAP.

11 Hay que recordar que tras el golpe de Estado, el gobierno pasó a controlar los medios de comunicación que se repartieron entre las tres Fuerzas: Canal 7 –que luego fue Argentina Televisora Color- tuvo una dirección cívico-militar; Canal 11 estuvo bajo el control de Aeronáutica; Canal 13 fue manejado por la Marina y Canal 9, por el Ejército. De las radios: Radio Argentina, Radio Belgrano y Radio del Pueblo quedaron bajo la órbita del Ejército; Antártida, El Mundo y Mitre de la Marina; y Excelsior y Splendid, de la Aeronáutica. Un acercamiento a las distintas áreas que compusieron la SIP puede verse en el temprano trabajo realizado por Harvey, 1977: 84-86.

12 En el *Informe especial N° 10* hallado en el archivo Banade y emitido con carácter secreto por el Comando en Jefe del Ejército en octubre de 1977, se analizó a lo largo de

Como ya mencionamos, la AAAP había creado el Código Ético de Autorregulación Publicitaria en mayo de 1976, que, según consignaba el informe, debía ser respetado por todos los agentes publicitarios. En caso de incumplimiento, sería la asociación quien sancionara y hasta expulsara a la agencia publicitaria en cuestión. Es decir, el régimen militar otorgó a la AAAP el poder de decidir en “libertad” y con “responsabilidad” las sanciones que se aplicarían a las agencias publicitarias de acuerdo a un criterio establecido por ella misma. Esta situación se vio reforzada por el hecho de que los referentes y creativos de las agencias más importantes¹³ fueron rotando en las presidencias y comisiones directivas de las principales instituciones del campo publicitario: AAAP; Cámara de Anunciantes; Consejo Publicitario Argentino (CPA); Comité de Autorregulación Publicitaria y Federación Argentina de Asociaciones de Agencias de Publicidad.

Campaña de propaganda "Ganar la paz" (1977-1978)

El 24 de marzo de 1977 la Junta Militar conmemoró el primer aniversario del golpe de Estado declarando que había cumplido los objetivos fijados en marzo de 1976 y que se iniciaba una “nueva etapa”

trece páginas y diecinueve anexos la “subversión en los medios culturales” apuntándose como problema la necesidad de “estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los MCS (medios de comunicación social), el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional” (Ejército Argentino, 1977: 60). El informe expuso una visión crítica acerca de la falta de personal “idóneo” para la realización de tareas concernientes al control de los medios de comunicación, la falta de legislación sobre el tema y la “superposición” de funciones. Asimismo detalló las funciones de las tres subsecretarías que conformaron la secretaría.

13 Las principales agencias publicitarias eran Casares, Grey & Asociados; Colonnese y Asociados; De Luca; Gómez Ferrán Interamericana; Lautrec; Ortiz, Scopesi y cia.; Cícero; Ratto y Solanas. Se destacaban los responsables creativos David Ratto y Hugo Casares, quienes junto a Ricardo de Luca, Mario Castignani, Julio Picco, Héctor Solanas y Carlos Méndez Mosquera, provenían de una vieja estirpe de creativos. También había agencias extranjeras trabajando en el país, un proceso que se acrecentó a partir de fines de la década de 1960 y principios de 1970, cuando los anunciantes internacionales presionaron a sus agencias para que tuvieran sucursales o socios en los países donde comercializaban sus productos.

(Águila, 2016). Si durante el primer año del régimen de facto, la “lucha antisubversiva” había funcionado como un recurso de cohesión interna en las Fuerzas Armadas y como un criterio de legitimación social para conseguir el apoyo de la sociedad y lograr la unidad institucional (Canelo, 2008), a principios de 1977 los altos mandos militares ya planteaban que la “subversión” estaba en vías de ser aniquilada —algo que confirmaron a fines de ese mismo año— y que, por lo tanto, comenzaba una nueva fase de gobierno.

En las primeras semanas de marzo, a poco de cumplirse el primer año del golpe de Estado, el régimen militar difundió a través de medios audiovisuales el corto documental “Ganamos la Paz” donde seleccionaba testimonios e imágenes de archivo para poner en circulación un relato oficial que justificaba la interrupción democrática por las Fuerzas Armadas, para cumplir con el objetivo de “recuperar el orden” perdido por el accionar violento de la llamada “infiltración marxista” y de los grupos guerrilleros.¹⁴

Pero no era la primera vez que se enunciaba la consigna “ganar la paz”. Había sido utilizada el 9 de noviembre de 1976 en un titular del diario *Clarín*: “‘Todos juntos debemos ganar la paz’, manifestó Videla”. Dicha declaración había sido emitida durante una gira por las provincias de San Luis, San Juan y Mendoza, que culminó en el vecino país de Chile. Al mes siguiente, el 20 de abril de 1977, Videla declaraba: “Le hemos prometido a la Nación combatir la subversión hasta su aniquilamiento y hemos dicho que estamos muy próximos a acariciar con la mano la victoria militar. Le hemos prometido a la Nación ganar la paz, que no es negociarla y (...) esa paz será, palabra de militar, la que hemos de obtener” (citado en Águila, 2016: 77). Ese mismo mes, el Ejército emitió la Directiva Secreta del Comandante en Jefe del Ejército N° 504/77 donde se afirmaba la necesidad de “ganar la paz” como una medida estratégica para el posicionamiento y la legitimación del régimen en el concierto nacional, pero sobre todo mundial:

14 Corto documental de 26 minutos de duración, producido por JHC y Asociados y emitido el 09/03/1977.

En consecuencia, la acción militar, realizada dentro del contexto del PRN¹⁵, debe satisfacer exigencias y condicionamientos presentes y futuros que es imprescindible tener muy en cuenta, entre los que se destacan: la necesidad de “ganar la paz” y la situación de nuestro país en el concierto mundial, con sus consecuencias favorables o desfavorables que las variaciones positivas o negativas de ambos aspectos pueden tener para el éxito del PRN.

¿Qué significaba “ganar la paz” en ese contexto? Pues bien, el régimen militar afirmaba que ya se había ganado la “guerra contra la subversión” y ahora planteaba el inicio de un nuevo ciclo que también estaría comandado por las Fuerzas Armadas, “último bastión de reserva moral”, como les gustaba definirse.

Hay que recordar que las denuncias y presiones internacionales por violaciones de los derechos humanos se habían intensificado durante los primeros meses de 1977. Éstas incluyeron recortes de la ayuda militar por parte del gobierno del presidente estadounidense Jimmy Carter, presentaciones en la Organización de Estados Americanos y en la Organización de las Naciones Unidas, así como los informes realizados por Amnesty International en noviembre de 1976 (Águila, 2016: 81). Además, el 30 de abril de 1977 comenzaron las “rondas de los jueves” de las Madres de Plaza de Mayo, reclamando por la aparición de sus hijos.¹⁶

15 PRN son las iniciales de “Proceso de Reorganización Nacional”, nombre con el que se autodenominó la dictadura militar que gobernó de facto la Argentina entre 1976 y 1983.

16 En la primera ronda, Azucena Villaflor junto a otras 13 madres se encontraron en Plaza de Mayo para reclamar por la aparición de sus hijos e hijas desaparecidos por la dictadura. La plaza de Mayo, ubicada en un lugar estratégico de poder, entre la Casa Rosada y el Cabildo municipal, y sitio turístico privilegiado, fue el ámbito donde comenzaron a juntarse madres y familiares de personas desaparecidas. Volvían cada semana, primero los viernes y luego todos los jueves. La policía comenzó a desconfiar de ese grupo de mujeres y las aleccionó a moverse, “circulen, caminen, no pueden quedarse acá”. Así surgieron las rondas alrededor del monumento a Belgrano, en el centro de la plaza. Las mismas se mantuvieron sin interrupciones y continúan activas hasta el día de hoy, 40 años después.

La consigna “ganar la paz” continuó difundiéndose con fuerza durante todos esos meses, cristalizándose en diversos soportes y a través de diferentes voceros. El 22 de setiembre de 1977, la revista *7 Días* publicó en su primera página una editorial del programa “Panorama informativo del Ejército” que se emitía todos los domingos por radio. La nota estaba titulada con un enorme “Ganar la Paz” y reproducía parte de la alocución:

Hoy la República está empeñada en ganar la paz, que es tarea de todos y también para todos. Paz es concordia. No implica la inexistencia de conflictos, sino estar en capacidad de asumirlos y tornarlos manejables. Es, asimismo, tranquilidad de espíritu. Es desenvolvimiento en libertad. Es ausencia de excesos. Es equilibrio. Es descanso de la inquietud creada por la crisis.

Otros sectores civiles también se sumaron a la campaña, reproduciendo la consigna. En octubre de 1977, la sección P&N de la revista *Gente* rescataba la campaña iniciada por la compañía Federal Química, que repartía calcomanías con la leyenda “Ganemos la Paz” y con la siguiente consigna: “Adhiera a esta campaña. Cuando le entreguen esta calcomanía, péguela en su coche”. La misma revista consignaba que la campaña se alejaba “de las pautas comerciales tradicionales” y reconocía que la misma “colabora con una premisa del gobierno”.

Ese mismo mes, el día 20, el periódico *ABC* de España, de línea conservadora, monárquica y católica, reproducía las declaraciones de Videla en el almuerzo ofrecido en Buenos Aires con motivo de los 25 años de la Asociación Cristiana de Dirigentes de Empresa: “Queremos ganar la paz y la ganaremos. Una paz abierta generosamente a todas las personas de buena voluntad que quieran incorporarse a la aventura colectiva de reconstruir nuestra Argentina en el marco de la Unión Nacional”.

El sector publicitario también participó de esta campaña a través de la realización de diversos avisos de propaganda (Vázquez Liñán, 2012). Como veremos en el siguiente apartado, la campaña elaborada por las principales agencias publicitarias en el marco de la premisa “Ganar la paz” funcionó como una usina propaladora de información, significados y normas.

La campaña en la revista *Mercado* (1978)

En los párrafos que siguen mostraremos que “ganar la paz” operó como un núcleo de sentido compuesto por narrativas que buscaron aleccionar a los ciudadanos acerca de cuáles eran los comportamientos, las responsabilidades y las actitudes que se esperaban de ellos.

En noviembre de 1977, la revista *Mercado*, orientada al sector de la publicidad y del marketing y al empresariado en general, convocó a las agencias de publicidad a crear avisos de propaganda bajo el lema: “Ganar la Paz”, algo que, según sus editores, constituía “un sentido anhelo de todos los argentinos”. La revista convocaba desde 1970 a las agencias a participar de campañas “en favor de una causa de interés público”. La operatoria consistía en que las agencias cedían un aviso para la campaña y *Mercado* se comprometía a brindarles a cambio un espacio gratuito para su publicación. El intercambio era beneficioso para ambas partes: las agencias ocupaban un espacio en una publicación orientada a un público empresarial especializado, posible cliente a futuro, y la revista instalaba temáticas y expresaba públicamente un supuesto compromiso con el bien común.

En enero de 1978, *Mercado* volvió a publicar la convocatoria en un momento donde, según consta en dicha invitación, el semanario consideraba que el país se encontraba “empeñado” en ganar la paz. En el anuncio se reproducía parte del discurso de Videla, reforzando el sentido de la campaña: “(...) queremos ganar la paz y la ganaremos. Pero, lo repetimos una vez más, una paz digna de ser vivida”. Para la revista, “vivir en paz” era un anhelo de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia, de los empresarios y de los trabajadores. Y en la campaña se insistía con que “la paz es el mensaje (...) [y] los publicitarios tienen la palabra”.

El resultado de la convocatoria fue la publicación, entre febrero y julio de 1978, de una veintena de postales diseñadas por las principales agencias publicitarias del país. Del análisis de los avisos de propaganda, se desprende que ellos funcionaron como un entramado discursivo que brindó claves a la ciudadanía acerca de qué era considerado “paz”, quiénes debían lograrla (“ganarla”), dónde se debían alcanzar estos resultados, y a

través de qué medios y herramientas. Para desarrollar estos rasgos, hemos trazado cuatro trayectorias que cruzan temporalmente la campaña.

En el aviso de Gómez Ferrán Inter Americana, un padre le cuenta a su hijo que “la paz es como el pan, la necesitamos junto a nosotros todos los días”. Según el anuncio, la paz es un elemento cotidiano y de nutrición. El padre la compara con el aire, pues sin ella nada “crece” ni se “desarrolla”, y termina confiándole al niño: “si quieres saber dónde está la paz, mira a tu familia” (Febrero de 1978). El uso de la familia en los avisos reforzaba el rol que el régimen militar le había adjudicado como promotora y defensora de los valores de la sociedad occidental y cristiana.

En otros avisos se encuentra una apelación a un sentido fraternal, como en el de la agencia Cromo Publicidad, que hace un llamamiento a que la paz “nos gane” y se “manifieste en nosotros mismos” para que nos “encuentre como hermanos” y nos haga “cumplir” (Junio de 1978). De esta manera, se conminaba a los ciudadanos a realizar todas las tareas necesarias para lograrla y sostenerla. En esa misma línea, Sarno Publicidad afirmaba: “la paz es un compromiso” (Febrero de 1978), es decir que, una vez ganada, mantenerla sería una obligación. Los “beneficios” de lograr esa paz “ansiosa” por toda la ciudadanía expresaban en realidad el anhelo del régimen militar. El aviso de J. Walter Thompson incluyó imágenes de la ciudadanía festejando la copa ganada en la Copa Mundial de Fútbol: “si esto no es paz, qué es”, se pregunta, y afirma que con esto se le da al mundo “una lección” (Julio de 1978).¹⁷ “Ganar la paz” era también proteger la imagen internacional y contrarrestar la creciente ola de denuncias por violación de los derechos humanos por parte de exiliados y de organismos internacionales.¹⁸

En su convocatoria, la revista *Mercado* planteaba que “ganar la

17 La campaña de propaganda oficial de la Copa Mundial de Fútbol se materializó a través de la difusión de *slogans* como “El mundial también es confraternidad... y usted juega de argentino”. Luego de que Argentina ganara la copa, se multiplicaron las solicitudes en apoyo: “Hemos recuperado la paz” y “Un país de paz” (postales de *Para Ti*); “La verdadera Argentina también es noticia” (Bolsa de Comercio de Buenos Aires).

18 En este sentido, la defensa y el cuidado de la imagen del régimen militar fue una constante a lo largo de la dictadura y para ello ésta contó con la colaboración de los

1. Los avisos expusieron diversos significados asociados a la paz, a sus formas de expresión y a sus objetivos.



**Uno de estos días,
su hijo le preguntará
que es la paz.**

Y ese día, como otros ya lejanos,
será un momento trascendente,
emocionante, decisivo.
Como el día que le preguntó:
- Papá... ¿Cómo nació?
Y ante esas preguntas
contundentes y sorpresas que
tienen los chicos, usted podrá
optar como respuesta el camino
universal de los símbolos o el
simple y cotidiano de la realidad.
Si elige el primero de ellos, una
buena respuesta podría ser:
- Hijo... La paz es como el pan.
La necesitamos junto a nosotros
todos los días, porque sin ella
hasta el mismo pan nos resultará
amargo.
Y quizás, usted también podrá
agregar que, sin paz, nada es
posible. Nada crece ni se
desarrolla. Nada se construye.
Si nada puede nacer, entonces
¿cómo decirle a su hijo:
- La paz es como el aire. Y su
ausencia se nota tanto, que la
misma atmósfera se torna
irrespirable, extraña y dañina
cuando ella no te acompaña.
Pero también hemos dicho que
hay otras respuestas.
Aquellas que surgen de la misma
realidad.
De usted y de nosotros. De todos
los hombres.
Y una buena respuesta será
entonces:
- Hijo, mira en tu vida. Aprende
a distinguir lo bueno de lo malo.
El amor, del odio. El verdadero
Dios, de los dioses de barro. El
hombre que trabaja de aquel que
sin hacerlo, espera el triunfo de sus
semejantes para hacerlo suyo.
- Y mira el mundo. La obra
perdurable de Dios y de los
hombres. El poder de la ciencia,
de la justicia, de la razón, de la
ética y de la fe.
- Y mira a tu madre, a tus hermanos
y a ti mismo. Y, entonces, sabrás
lo que es la paz.


GOMEZ FERRAN INTER-AMERICANA S.A.C.

Agencia Gomez Ferrán Inter-americana S.A.C, Revista Mercado, febrero 1978



Si esto no es paz, qué es?

Los argentinos acabamos de dar al mundo
—y a nosotros mismos— una inolvidable lección de paz.
No nos la enseñó nadie. La llevábamos adentro.

J. WALTER THOMPSON ARGENTINA S.R.L. 

Agencia J. Walter Thompson Argentina S.R.L, Revista Mercado, julio 1978

paz” era “una tarea de todos y para todos”, y la agencia Colonnese y Asociados, a través de la imagen de un rompecabezas incompleto, donde el lugar de las piezas faltantes funcionaba como un espacio donde proyectar la cara de cualquier persona, aclaraba en su aviso que, para ganarla, “hace falta que todos los argentinos nos unamos en la tarea de poner la pieza que falta” (Abril de 1978).

Cícero Publicidad, por su parte, reunió una serie de imágenes de personajes históricos —Jesús, Juana de Arco, Ana Frank, Mahatma Gandhi, Martin Luther King, John Fitzgerald Kennedy— y locales — Pedro Eugenio Aramburu y el “soldado desconocido” — para afirmar: “[Ellos] Lucharon por la paz. Y están ganando” (Abril de 1978). Homologaba así trayectorias y reivindicaciones de figuras históricas con dos símbolos de la “lucha contra la subversión”: el Teniente General Pedro Eugenio Aramburu, presidente de facto durante la llamada Revolución Libertadora que derrocó al gobierno peronista en 1955, luego asesinado por la agrupación guerrillera Montoneros en 1970; y el “soldado desconocido”, una figura simbólica para honrar a los soldados muertos en el cumplimiento de su deber. El aviso remataba con la frase: su muerte “no fue en vano” pues “están ganando”.

El uso del imperativo interpeló a los ciudadanos, ubicándolos en el rol que el gobierno militar esperaba de ellos: el aviso de Solanas S.A

medios de comunicación más importantes. El gobierno creó en junio de 1977 un centro piloto en la Embajada Argentina en París para “contrarrestar” la actividad de los exiliados y seguir de cerca sus actividades. En 1978 fueron recurrentes las intervenciones públicas de los militares por una supuesta “campaña antiargentina” que fue interpretada en clave de “amenaza subversiva” (Iturrealde, 2012) e identificada como un intento de “boicotear” desde el extranjero la realización de la Copa Mundial de Fútbol a través de las denuncias que los exiliados impulsaban para visibilizar las violaciones de los derechos humanos. Esto dio inicio a una campaña oficial “pro argentina” con mensajes de exaltación patriótica y nacionalista, en torno de la cual la prensa gráfica mostró una fuerte coincidencia y un significativo alineamiento (Franco, 2012). La revista *Gente* diseñó una carta de denuncia para que los lectores enviaran a argentinos en el exterior (“Carta a un argentino que vive afuera”); la revista *Para Ti* confeccionó postales con frases como “Defienda su Argentina” que se publicaron durante agosto y setiembre, alentando a los lectores a que las enviaran a un listado de personas e instituciones que se consideraban “agentes” de la campaña contra Argentina. Más conocida fue la difusión de una oblea *sticker* con la frase “Los argentinos somos derechos y humanos” (1978).

2. Los avisos clarificaron quiénes debían ser las personas responsables de ganar la paz.

Jesús de Nazareth, Jerusalén, Tierra Santa, año 33.	Juana de Arco, Ruán, Francia, año 1431.	Abraham Lincoln, Washington, E.E.U.U., año 1865.
Anna Frank, Bergen-Belsen, Alemania, año 1945.	Mahatma Gandhi, Delhi, India, año 1948.	John Fitzgerald Kennedy, Dallas, E.E.U.U., año 1963.
Martin Luther King, Memphis, E.E.U.U., año 1968.	Pedro Eugenio Aramburu, Timote, República Argentina, año 1970.	El Soldado Desconocido, En todo el mundo, siempre.

Lucharon por la paz. Y están ganando.

Cícero Publicidad S.A. / Paraguay 810 / Capital / Buenos Aires / Argentina.

Agencia Cícero Publicidad S.A., Revista Mercado, abril 1978

La paz es un compromiso

Asumalo.

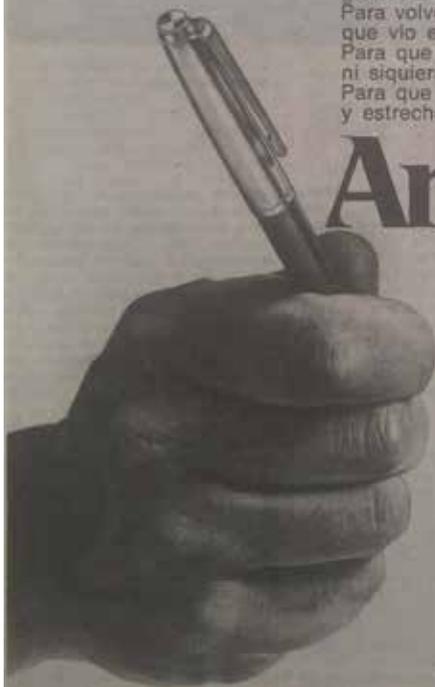
Hay muchos argentinos que pagan con sus vidas la obligación de ganarla para que todos los argentinos gocemos el derecho de vivirla.

Pero también es importante que todos asumamos el compromiso de mantenerla. Y el deber de cimentar en ella la grandeza del país que nos corresponde. Para volver a ser la tierra de paz que vio el mundo.

Para que la violencia no sea ni siquiera un recuerdo.

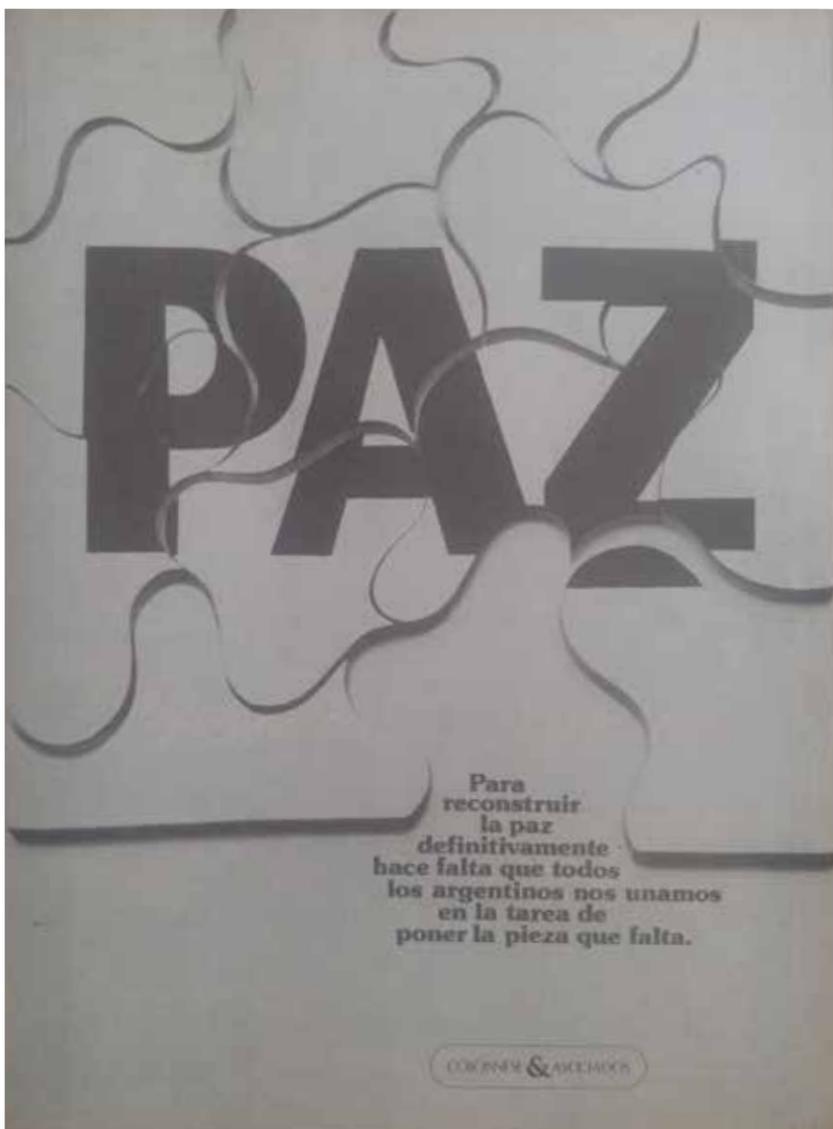
Para que los hermanos sean unidos y estrechen sus manos en el esfuerzo.

Anótese.



Sarno Publicidad

Agencia Sarno Publicidad, Revista Mercado, febrero 1978



Agencia Colonnese y asociados, Revista Mercado, abril 1978

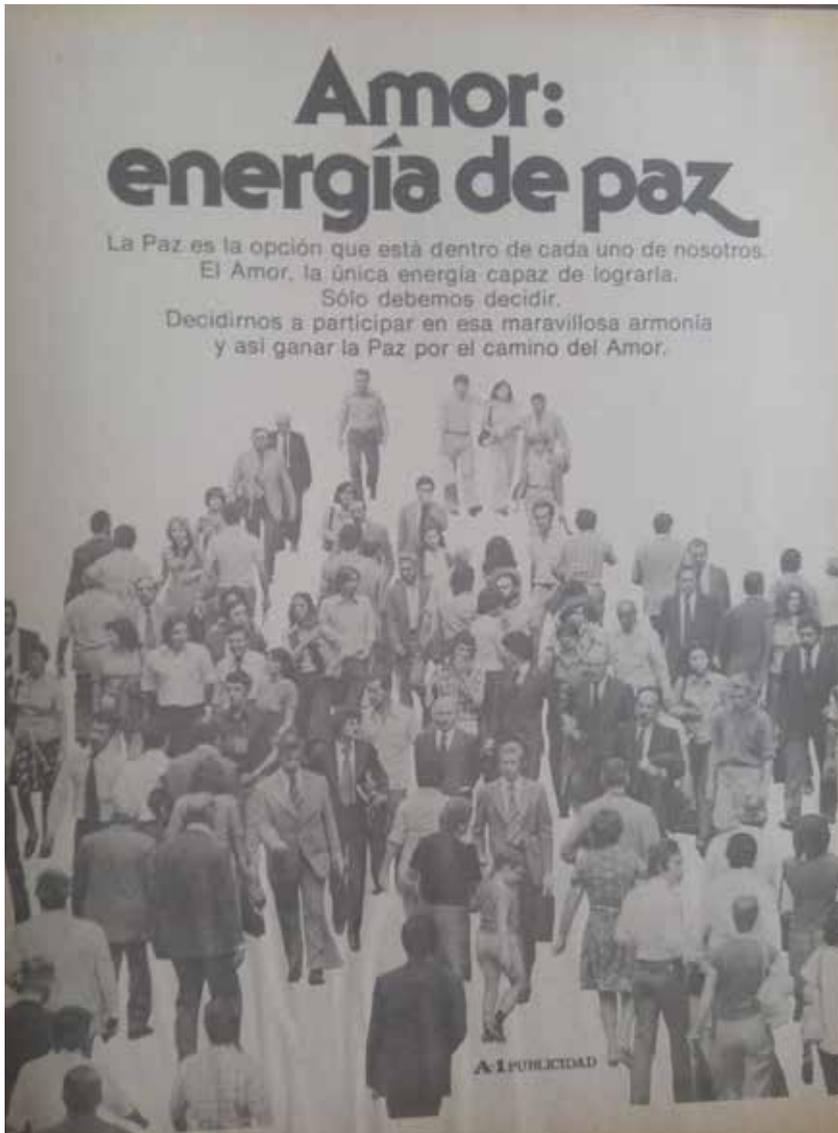
indicaba al lector que “busque” la palabra “paz” en el diccionario, para luego ordenarle: ahora que la encontró, “póngala en práctica” (Junio de 1978). El mismo tono fue utilizado por Sarno Publicidad: la afirmación “La paz es un compromiso” era rematada con un “Asúmalo”. Asimismo, la frase que animaba a que “los hermanos sean unidos y estrechen sus manos en el esfuerzo” era seguida por un categórico “Anótese”, en letras de mayor tamaño (Febrero de 1978).

Si para la agencia A-1 Publicidad la paz estaba “dentro de cada uno” (Junio de 1978), en los valores y sentimientos, para Casares Grey y asociados se hallaba en el niño por nacer. Esta afirmación era ilustrada con la foto del vientre de una mujer embarazada y la frase “que la misma paz lo espere afuera” (Marzo de 1978). Para otras agencias, la paz se encontraba en los símbolos patrios: Lagomarsino, Favregas y asoc. dibujó sobre la bandera argentina una paloma blanca con la consigna “hay que devolverle su paloma a la bandera”, lo cual, según el aviso, se lograría “con trabajo, dedicación, esfuerzo y en unión” de todos los argentinos (Julio de 1978). También Diálogo utilizó la imagen de una paloma, pero esta vez diseñada como un logo comercial. Sobre ella colocó la siguiente oración: “Este es el logotipo de una empresa que a todos nos interesa”, realizando un juego de significaciones entre “empresa” como una acción importante a llevar a cabo y también como una entidad comercial (Abril de 1978). Esto es coherente con el público de la revista, conformado por empresarios, comerciantes y miembros del *establishment* financiero.

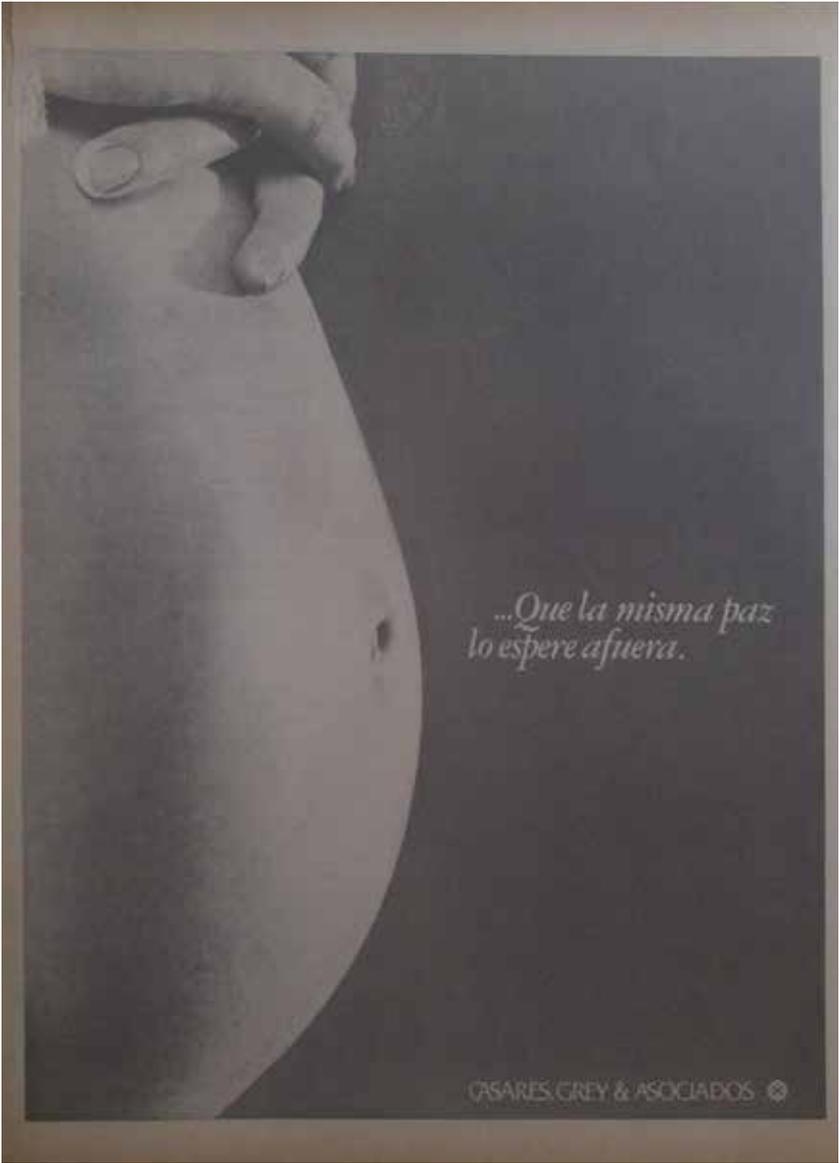
La Agencia Publicitaria Sudamericana brindaba una posible respuesta acerca de cómo debían implicarse y participar los ciudadanos, cuando afirmaba en su aviso que la paz “se gana” con las “armas” del estudio, del trabajo y de la educación (Mayo de 1978). Esto reforzó el relato de las Fuerzas Armadas que intentaba escenificar un nuevo ciclo en la historia argentina, el cual precisaba del ejercicio efectivo de determinados valores y comportamientos por parte de los ciudadanos.

Al mismo lugar apuntó Nexo Publicidad, afirmando que se necesita “coraje” para ganar la paz y también “valor” para “vivirla y defenderla”, lo cual, clarificaba el aviso, sólo se logra con “lucha”, “sacrificio” y un

3. Los avisos indicaron dónde los ciudadanos podían hallar esa paz, y así ganarla.



Agencia A-1 Publicidad, Revista Mercado, junio 1978



Agencia Casares Grey y Asociados, Revista Mercado, marzo 1978

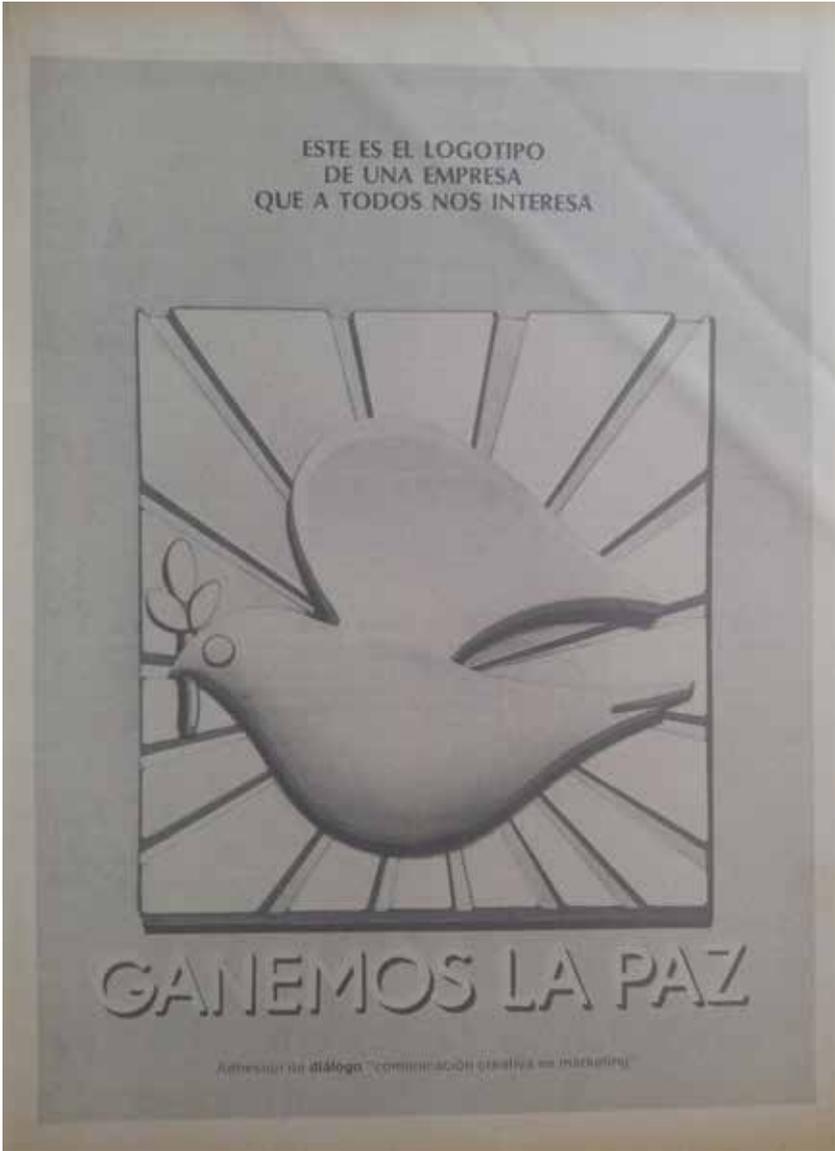
Hay que devolverle
su paloma
a la bandera.

Con trabajo, dedicación, esfuerzo, y en unión
respondiendo a los que hicieron posible
que nuestra bandera
tuviese en su blanco una paloma,
podremos, los argentinos, ganarnos la paz.

Hagamos posible este logro
para que esa enseña
de esperanza
para todos los hombres de buena voluntad,
siga teniendo su paloma.

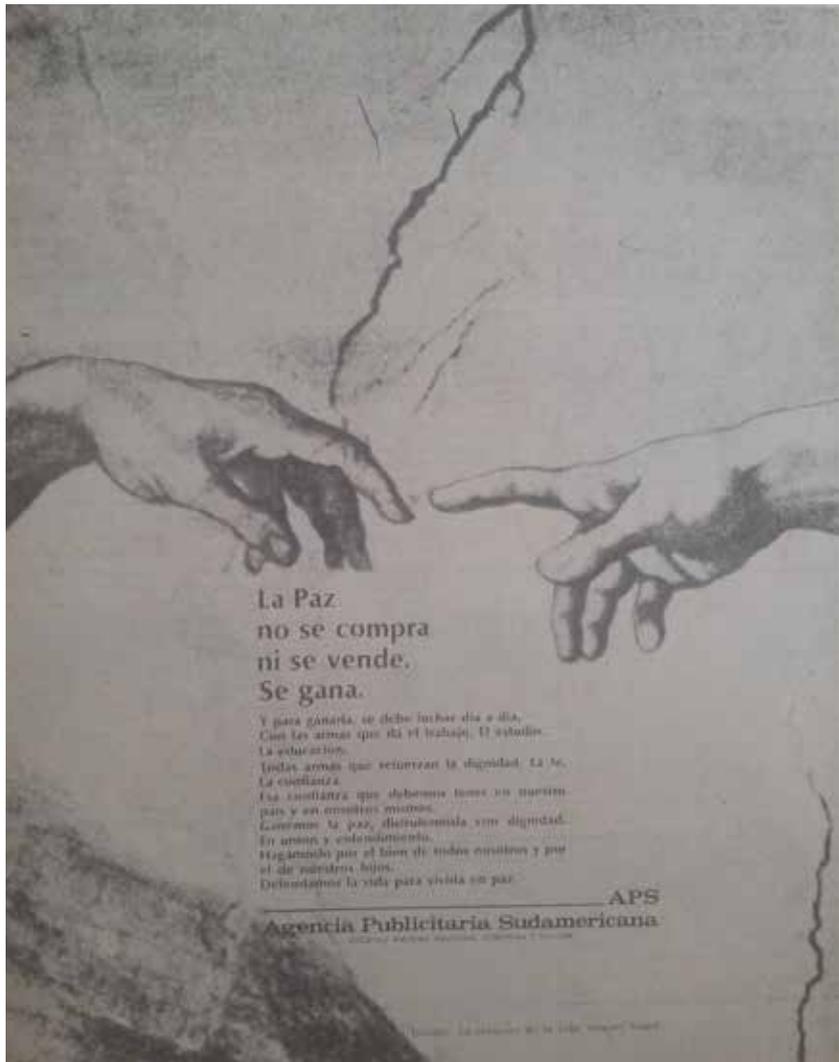
LAGOMARSINO, FABREGAS Y ASOCIADOS.

Agencia Lagomarsino, Favregas y asociados, Revista Mercado, julio 1978

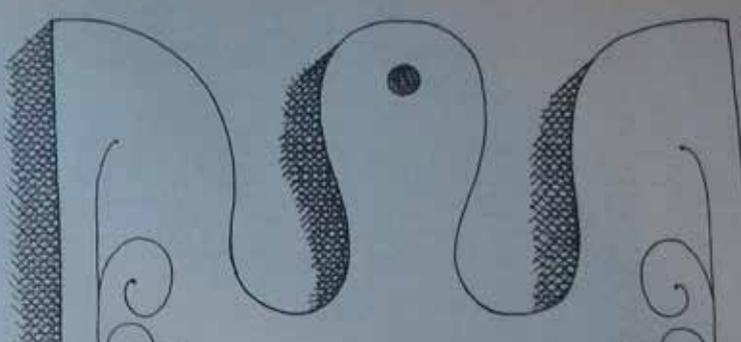


Diálogo "Comunicación creativa en marketing", Revista Mercado, abril 1978

4. Los avisos brindaron una serie de claves de acción que indicaban cómo o con qué herramientas podía ser ganada la paz.



Agencia Publicitaria Sudamericana, Revista Mercado, mayo 1978



RECETA DE LA PAZ

Ingredientes:

- 1 tonelada de amor
- 1 vagón de esfuerzo
- 1 pizca de alegría
- otra pizca de esperanza
- fe, en cantidad suficiente

Preparación:

Tamizar, quitando todo elemento extraño. Mezclar todos los ingredientes el tiempo necesario como para que la preparación tome el punto justo de unión, convirtiéndose en una solución homogénea. Ir sazonando con optimismo y trabajo creador. Colocar esta mezcla en el horno de la maduración y cuando crezca y luzca doradita, sacar y disfrutar. Esa será LA PAZ.

Esta receta debe ser preparada por 25.000.000 de argentinos.

De la cocina de **VINCIT PUBLICIDAD**
para el menú de Mercado.



Agencia Vincit Publicidad, Revista Mercado, mayo 1978

CORAJE PARA LA PAZ

Se necesita valor para ganar la paz. Para vivirla. Para defenderla. Para construir con ella el futuro. Porque la paz no se da sin lucha, sin sacrificio, sin trabajo. La paz se va edificando ladrillo a ladrillo, gesto a gesto, esperanza a esperanza. Con el esfuerzo conjunto y la vigilia de la mayoría de los argentinos. Argentinos con coraje. Para la paz.
Nexo Publicidad.

Agencia Nexo Publicidad, Revista Mercado, febrero 1978

Maria de la Paz tiene una sonrisa que desarma.

Maria de la Paz es una argentina
con muchas ganas de vivir.
Ansiosa de crecer.
Y con los ojos puestos
en un futuro sin odios ni violencia.
Maria de la Paz tiene una sonrisa
que desarma y un solo capricho.
No le gusta que la llamen
solamente Maria.



MACDONALD PUBLICIDAD

Agencia MacDonalD Publicidad, Revista Mercado, junio 1978

“esfuerzo conjunto” (Febrero de 1978). Está claro que la única lucha permitida por el régimen militar era la emprendida por las fuerzas represivas contra toda persona catalogada como “subversiva”. El aviso de Macdonald Publicidad apuntó en ese sentido. Junto a la imagen de una niña llamada María de la Paz que sostenía un conejo entre sus brazos, la agencia afirmaba: “[ella] tiene una sonrisa que desarma” y “muchas ganas de vivir” y “crecer” en un “futuro sin odios ni violencia” (Junio de 1978). El mensaje implícito que este aviso transmitía es que no sería mediante la “violencia” como se lograría la paz, sino mediante la “lucha” liderada por las Fuerzas Armadas. Asimismo, Vincit Publicidad elaboró una “receta para la paz” donde afirmaba que, para alcanzarla, debía “quitarse todo elemento extraño”, mezclar los ingredientes con “unión”, “optimismo” y “trabajo” para una “solución homogénea” (Mayo de 1978). Esta formulación se encontraba a tono con las metáforas biologicistas que el régimen utilizó para caracterizar al “enemigo subversivo”.¹⁹

Como acabamos de ver, ante la consigna enunciada por el régimen militar, las agencias publicitarias produjeron avisos que no sólo le dieron consistencia a una premisa discursiva de contornos equívocos, sino que la ampliaron y reforzaron, estableciendo el marco para que la ciudadanía identificara sentidos, responsables, espacios y modos de “ganar la paz”.

Además de la publicación en la revista *Mercado*, los avisos fueron expuestos durante el mes de julio en las vidrieras del Banco Popular Argentino, sobre la peatonal Florida. Al mes siguiente, los directores de la revista se reunieron con Videla y le entregaron un volumen que contenía los originales de los 25 avisos. El 31 de agosto de 1978, la revista publicó un recuadro con la foto de la reunión y detalló que Videla “agradeció el volumen y elogió la campaña. [Además] expresó que le había llamado la atención la creatividad y el ingenio de los avisos, y puso especial énfasis

19 Uno de los modos por los cuales el régimen militar caracterizó a la “subversión” fue a través del uso de metáforas biológicas. La Argentina era descrita como un organismo atacado por gérmenes, y la intervención de las Fuerzas Armadas, como la vacuna que conseguiría recuperar la “salud” de la Nación. Esto significaba, según Feitlowitz, una “adaptación social apropiada”, es decir “conformidad, pasividad, acatamiento, enmascarados con grandilocuentes palabras como ‘fe’, ‘cooperación’, ‘responsabilidad personal’ y ‘madurez’” (2015: 79).

en el desinterés y el patriotismo demostrado por los responsables”. Finalmente, en noviembre de ese mismo año, Videla se reunió con la cúpula de la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad para dialogar, según *Mercado*, “sobre los temas que hacen a la actividad publicitaria; [y] los directivos de la Asociación lo invitaron formalmente a presidir el acto con que la entidad celebrará su 45° aniversario” (09/11/1978).

La relación entre ambas partes era muy fluida y los momentos de colaboración entre el régimen militar y los sectores publicitarios se multiplicaron a lo largo del período. En 1979, al cumplirse un nuevo aniversario del golpe de Estado, diversas entidades, asociaciones como la AAAP, fundaciones, círculos comerciales, deportivos, educativos, industriales y de bien común, publicaron en la revista *Mercado* y en medios de comunicación de circulación nacional una solicitada en reconocimiento a la labor del régimen militar y a “los esfuerzos desplegados y resultados obtenidos en estos tres años de gestión en pro de los objetivos nacionales” (Revista *Mercado*, 29/03/1979).

A modo de conclusión

El objetivo del Proceso es la profunda transformación de la conciencia. (Jorge Rafael Videla, mayo de 1976)²⁰

(...) es indispensable la reeducación cívica de la población porque, en lo político, la población siempre actuó siguiendo sus sentimientos en lugar de seguir a su mente. (Albano Harguindeguy, octubre de 1976)²¹

El estudio precedente permite subrayar la importancia de tomar pequeños períodos de análisis para evidenciar procedimientos que en primera instancia podrían parecer menores, pero que, en perspectiva, dejan a la vista otras formas de acción del gobierno militar. No nos

20 Citado en Troncoso (1984: 29).

21 Citado en Feitlowitz (2015: 75).

referimos a aquellos asociados a la dimensión del terrorismo de Estado, sino a otros, encuadrados dentro de lo que Michel Foucault (1979) llama una dimensión “productiva” del poder, los cuales, en lo que refiere a nuestro objeto de interés, aluden a un conjunto de técnicas y herramientas mediante las cuales se promovieron y difundieron significados, valores, imaginarios y comportamientos con el objetivo de lograr el apoyo, la adhesión y la participación de la sociedad.²²

El análisis buscó mostrar cómo la propaganda funcionó como uno de los mecanismos que cimentaron formas de colaboración específicas entre el campo de la publicidad y el régimen militar. En un contexto de represión y miedo, la capacidad performativa de la propaganda se sumó al papel coercitivo y represivo del terror: sus narrativas se articularon a significantes de la retórica oficial, contribuyendo a reforzar la búsqueda de participación de la sociedad en el marco del proyecto impulsado por el régimen.²³

La campaña de propaganda “Ganar la paz” apuntó a la conquista de las subjetividades y para ello buscó intervenir en el plano de los imaginarios, las creencias, los sentimientos y valores de los ciudadanos. Los avisos de las agencias publicitarias publicados en la revista *Mercado* contribuyeron en el plano simbólico a reforzar el “nuevo orden” impuesto por el gobierno de facto y brindaron claves acerca de lo que se esperaba del “buen ciudadano argentino”. La difusión de estos núcleos

22 Al respecto, Foucault afirma: “Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir” (1979: 182).

23 A pesar de la intención manifiesta del régimen militar, está claro que no consideramos a la sociedad como a una entidad pasiva sobre la cual se “inyectaron” determinados mensajes para lograr ciertos efectos (aunque las teorías conductistas, basadas en el esquema de estímulo-respuesta, fueron dominantes durante dicho período e impregnaron el desarrollo de esta estrategia). Para más información sobre este tema, véase Schenquer y Risler, “Viola en los comienzos de la transición (1981). La utilización de encuestas y sondeos de opinión pública para la construcción de consenso”, ponencia presentada en el Simposio Interdisciplinario sobre Actores Políticos y Políticas Públicas en las Transiciones Democráticas, ciudad de Santa Fe, junio de 2017.

discursivos naturalizó percepciones, roles y miradas sobre lo cotidiano. La defensa a ultranza de la “paz” fue utilizada por el régimen militar para cometer las aberraciones más terribles que haya padecido nuestro país y funcionó como un justificativo para reproducir un sistema de poder autoritario basado en el combate a la “amenaza subversiva”.

Bibliografía

Águila, Gabriela. “Represión clandestina y discursos públicos: los informes oficiales sobre la ‘lucha antisubversiva’ en los años iniciales de la dictadura argentina”. *História: Questões & Debates*. Jul-Dic. 2016: 71-95. Web. 02/03/2017 <http://revistas.ufpr.br/historia/rt/captureCite/49734/0>

Aprile, Orlando, Alberto Borrini, Miguel Daschuta y Jorge Martínez. *La publicidad cuenta su historia*. Buenos Aires: Editorial La Crujía, 2009. Impreso.

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999. Impreso.

Borrini, Alberto. *El siglo de la publicidad*. Buenos Aires: Atlántida, 1998. Impreso.

Calveiro, Pilar. “Los usos políticos de la memoria”. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Comp. Gerardo Caetano. Buenos Aires: CLACSO, 2006. Web. 10/01/2017 <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/caeta/caeta.html>

Canelo, Paula. *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008. Impreso.

Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007. Impreso.

Feitlowitz, Marguerite. *Un léxico del terror*. Buenos Aires: Prometeo Libros y EDUNTREF, 2015. Impreso.

Ferreira, Fernando. *Una historia de la censura*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000. Impreso.

Foucault, Michel. “Verdad y poder”. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1979. Impreso.

Franco, Marina. “La ‘campaña antiargentina’: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso”. *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*, Eds. Judith Casali de Babot y María Victoria Grillo. Argentina: Universidad de Tucumán, 2002. 195-225. Impreso.

Harvey, Edwin. *La política cultural en Argentina*. Madrid: UNESCO, 1977. Web. 15/01/2017 <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134159so.pdf>

Iturralde, Micaela. “El diario Clarín y la ‘campaña antiargentina’: la construcción de un consenso en torno a las violaciones a los derechos humanos”. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*. Jul-Dic. 2012. Web. 10/02/2017 <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3942>

O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery y John Fiske. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997. Impreso.

Philp, Marta. *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Editorial de la UNC, 2009. Impreso.

Rodero Antón, Emma. “Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo”. *Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2000. Web. 21/02/2017 <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-propaganda-nazismo.pdf>

Troncoso, Oscar. *El proceso de reorganización nacional*, Cronología

y documentación, de marzo de 1976 a marzo de 1977. Buenos Aires: CEAL, 1984. Impreso.

Vázquez Liñán, Miguel. “La guerra es la paz. La propaganda como producto cultural”. *La praxis de la Paz y los Derechos Humanos. Joaquín Herrera Flores in memoriam*. Ed. VVAA. España: Editorial Universidad de Granada, 2012. 81-107. Impreso.

Williams, Raymond. “Hegemonía”. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. Impreso.

Revistas y periódicos

Revista *Gente*. 1976, 1977, 1978

Revista *Mercado*. 1977, 1978

Revista *Siete Días*. 1977

Diario *Clarín*. 1976

Periódico *ABC de España*. 1977

Documentación

Ejército Argentino. *Operaciones psicológicas*. 1968.

Ejército Argentino. *Informe especial N° 10*. 1977.

Ejército Argentino. *Directiva Secreta del Comandante en Jefe del Ejército N° 504*. 1977

Poder Ejecutivo Nacional. Decreto N° 642. 1976.

Sobre silencios y suspiros: la dictadura brasileña en la producción cultural

Eber Marzulo¹

Nas penumbras da memória: breve socioanálise autobiográfica

Enquanto autor não posso desconsiderar um conjunto de incidências na minha constituição e trajetória biográfica da ditadura militar brasileira que se implantou no Brasil dois anos após meu nascimento. Minhas memórias mais antigas sobre o tema implicam na capacidade mínima de reconhecimento do idioma em seu sentido comunicacional, além daqueles estabelecidos pelas relações mais imediatas. Embora a sensação remeta aos primeiros anos de escolarização, detalhes da vida familiar já apareciam antes em narrativas sobre as aventuras de uma tia.

Quase antes de tudo nas penumbras da memória a história desde sempre da tia que viveu em um país misterioso e distante, depois entenderia ser a Romênia, por poucos anos e teve um retorno conturbado ao entrar no Brasil pelo Uruguai com uma perna engessada. Ao escrever agora me vêm imagens distantes de vozes e risos de minha mãe e outras mulheres, tias e avó na cozinha da casa dos avós maternos, em um provável fim de almoço familiar em que recordavam das desventuras de minha tia. Ainda deveria ser na infância, pois a permanência nesse ambiente profundamente feminino vai se perdendo com a entrada na pré-adolescência pelo que lembro. A tia era a que não estava presente, pois vivia no distante e mítico Rio de Janeiro e com quem havia encontros esporádicos ao longo dos anos em uma época em que voos eram

1 Eber Pires Marzulo, Doctor en Planeamiento Urbano y Regional por la Universidad Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Profesor Asociado de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Profesor en los programas de Postgrado en Planeamiento Urbano y Regional (PROPUR) y Desarrollo Rural (PGDR) y de la Facultad de Arquitectura. Coordinador del Grupo de Investigación Identidad y Territorio (GPIT/CNPq).

inacessíveis a classe média. Ela era a única que vivia no centro do país aonde as coisas aconteciam e que eu conhecia apenas pela tela da tevê, pelas notícias e o som dos jogos de futebol ouvidos com meu pai em seu rádio. E, também, pelas narrativas de outra tia, a irmã solteira que havia ficado morando com meus avós e a visitava no Rio de Janeiro sistematicamente. Levei muito tempo para entender que os comentários críticos de meu avô e tios a vida de minha tia e seu marido se deviam ao engajamento político deles. Meu pai, genro muito próximo do avô materno, também concordava com as críticas. Talvez ao entender que as críticas a ela tinham como questão suas posições políticas comecei a associar e pude daí perguntar a minha mãe sobre a aventura do retorno dela, a tia do Rio de Janeiro, da Europa. Acho que já andava por volta da adolescência. A tia teria retornado por volta de 1966, 1967 da Romênia país que fazia parte da área de influência da antiga URSS. Na época eu já estava envolvido em atividades políticas estudantis contra a ditadura, fiquei sabendo que ela tinha estudado linguística na Romênia, e muito tempo depois, através da narrativa da própria, que tinha sido parte de um programa de estudos ligado a um organismo governamental da União Soviética e recebido uma bolsa de estudos. Esta tia saiu de Porto Alegre e foi para o Rio de Janeiro assim que terminou o curso de jornalismo, no final dos anos de 1950, 1958 para ser preciso, época em que o ensino universitário era quase inacessível, fora a uma diminuta elite no Brasil, e ainda menos para mulheres, talvez menos ainda para o curso de jornalismo. Ela deixou o país após a instalação da ditadura, mas antes de seu recrudescimento que ocorreu em 1968. O retorno clandestino pelo Uruguai e as discussões com meu avô ao passar por Porto Alegre, eram lembradas por tias, mãe e avó, no momento em que retiravam a mesa do almoço familiar dominical.

Ainda na infância lembro comentários sobre uma antiga namorada de um primo de minha mãe assassinado na guerrilha na Bolívia em conversa com a tia do Rio. Provavelmente momento posterior às memórias infantis e muito especial para mim, devido a rara oportunidade de convivência com a tia inacessível. Falava ela que a antiga namorada do primo tinha virado *hippie* e isto seria um absurdo, uma loucura, mas não para minha mãe que talvez nem entendesse exatamente o que significava tal conversão naqueles tempos. Menos ainda eu entendia, embora

a sensação de que toda a conversa remetia a uma vida cujos contornos apenas eram delineados por mim entre jornais, revistas e televisão. Pois dizia minha tia que seria um absurdo abandonar a luta política para ser *hippie*. Suponho se tratar de um tema extremamente relevante para a ela, já que muito tempo depois eu descobriria a questão atravessou parte da esquerda brasileira, em particular em seu âmbito cultural, que se dividiu entre a luta política, em especial na adesão a luta armada, no pós-1968 marcado no Brasil pela perda total de direitos políticos e endurecimento da ditadura militar, e uma resistência comportamental sintonizada com os valores anticapitalistas e antiburgueses que se difundiam a partir do *power and flower, swimming* London, maio de 68 francês e a primavera de Praga europeus e afins. A tia, pelo visto, tinha uma posição que o afastamento da luta de resistência contra a ditadura militar era inadmissível para uma militante política.

Ao juntar as memórias e tentar dar sentido, ao mesmo tempo, a uma narrativa que me inseria na trajetória que constituía certa linhagem familiar de resistência a ditadura, minha juvenil adesão ao movimento estudantil e a luta contra a ditadura superava a ideia de uma ruptura com a família.

E a vida seguiu, com a tia no Rio depois São Paulo, sempre envolvida em comentários críticos de meu avô sobre suas atividades políticas. Minha militância política no ensino médio contra a ditadura se atualizava diariamente pelo pavor de passar durante três anos de colégio na frente de um dos prédios em que se narrava a polícia política criada pela ditadura militar, o Departamento da Ordem Política e Social, DOPS, havia torturado presos políticos em minha cidade. Isto há poucos metros da escola que tinha uma tradição de luta e politização e que mantinha sua tradição com um forte movimento estudantil no ensino médio, logo um movimento composto por adolescentes em sua maioria entre 14 e 18 anos. Em seguida, ocorre minha aproximação direta com a tia, ela morando em São Paulo para onde eles foram nos anos de 1970 logo após meu tio, seu marido, ter sido solto de prisão política no Rio de Janeiro. Como para outros tantos, São Paulo era um local de exílio interno. Descubro, então, no início dos anos de 1980 o engajamento dela na Comissão pelos Direitos Humanos de São Paulo, que publicou a paradigmática série de livros Tortura nunca mais e, já na democracia,

a participação ativa dela na chamada Comissão da Verdade. Esta aproximação se intensifica na vida adulta quando moro no Rio de Janeiro e ela conta sobre suas andanças pelo Araguaia com motoboys, único veículo de uso público, buscando informações sobre os desaparecidos, em especial de outro primo que foi assassinado pela ditadura militar no Araguaia (Brum).

E agora aqui, depois de décadas passando por militância estudantil nos últimos anos da ditadura militar e diferentes formas de engajamento político, seja partidário, seja na gestão municipal por governos de esquerda, nesse início de conversa desde um exercício de uma espécie de socioanálise, voltando ao sempre inacabado tema da ditadura militar que também a nós brasileiros chega às histórias familiares e, assim, a formação de uma subjetividade nacional traumatizada e negadora do horror ditatorial.

Resistência à ditadura: do espaço público às margens

Pode-se afirmar com alto grau de segurança que a produção artística e cultural brasileira teve a ditadura militar como questão pública muito mais no período em que os militares estiveram no poder do que depois. E isto tem sérias consequências no arranjo nacional pós-ditadura. Apesar da censura e repressão, as ruas foram locus sistemático de atos e lutas que denunciavam a ilegitimidade e violência dos militares nos anos de 1960, e também marcadas por uma produção artística contestatória que extrapolava seus espaços institucionais e alcançava os espaços públicos, seja por intervenções artísticas cênicas ou visuais, seja por festivais de músicas. Conforme Hollanda (1980), a formulação da crítica cultural aponta o interstício entre 1964 e 1968, embora sob a ditadura, como sendo de hegemonia do pensamento e produção artístico-cultural de esquerda, todavia restrito aos ambientes integrados de classe média. “Mas se a circulação do ideário e das manifestações culturais patrocinadas pela esquerda não é impedida, ela será, todavia, bloqueada em seu acesso às classes populares” (30). O chamado golpe dentro do golpe em 1968 irá atingir diretamente o que restava dessa circulação institucional

limitada das obras de artes críticas ao sistema estabelecido e comprometidas com a revolução social.

Novas perspectivas e entendimentos sobre o sentido da arte emergirá de um ponto de inflexão da derrota do projeto de transformação social que a arte engajada e dominante nos anos de 1960 propunha, através de elementos trazidos pela experiência da arte marginal e *underground* dos EUA e Inglaterra enfatizando a “(...) introspecção das experiências sensoriais (individualistas ou de grupos) com o conseqüente desprestígio da razão e do trabalho político e intelectual” (3, Arte em Revista (b)). Estará colocada a produção cultural pós-68 tanto por impedimento, devido ao alto grau de repressão política, quanto por uma escolha estética, à margem dos circuitos institucionalizados que serão ocupados por uma produção cultural voltada ao mercado, em geral de caráter conservador ou, mais especificamente, de entretenimento.

Esta asfixia dos circuitos oficiais nos anos de 1970 fecha o espaço público para a arte socialmente crítica, incluindo aqui o sentido crítico intrínseco as experimentações estéticas. Momento mais brutal do período ditatorial, com ferrenha censura e repressão desde a ordem que emanava dos generais e do milagre econômico brasileiro ao estabelecer definitivamente na estrutura social e imaginário nacional uma classe média urbana-industrial destinada a ocupar o espaço social da antiga classe média fundada na pequena burguesia de profissionais. A nova classe média dos anos de 1970, enquanto polo de consumo de uma produção artístico-cultural de massa e acrítica, cuja escala e alcance nacional se baseiam nas possibilidades dadas pela implantação das redes tecnológicas para o controle do Estado, logo funcionando tanto para a vigilância militar do território brasileiro como para difundir valores e linguajar comum através do audiovisual, reforça a colocação das experiências artísticas de ruptura estética e crítica social e sua difusão enquanto cultura, que tanto haviam marcado as duas décadas anteriores, a margem.

No entanto, a marginalidade em que se coloca a arte na primeira metade da década de 1970, assim como a própria ação política, não necessariamente aparece apenas como saída alternativa ao período repressivo e perseguição a artistas e intelectuais em geral, mas também

como tática de enfrentar o sistema. Cabe ressaltar que embora arte e política tenham se posicionado a margem em virtude do alto nível de repressão da ditadura militar no período, os militantes políticos, atuando na clandestinidade, desde o exílio ou no campo, eram críticos à escolha artística pela experimentação estética e comportamental, criando uma verdadeira cisão no âmbito da luta contra a ditadura. Os militantes políticos acusavam a escolha da arte marginal ou pós-tropicalista (Arte em Revista (b)) como fuga, na medida em que sustentavam ainda a ideia que a arte deveria estar engajada na transformação social. Mostravam-se incapazes de compreender que tal escolha artística derivava de uma análise mais ou menos consciente e explícita de que a opção anterior pela arte engajada havia sido historicamente derrotada e que esta derrota não poderia desconsiderar os equívocos de tal subordinação da arte a um projeto político.

O problema do tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e burocratização nada atraentes (Hollanda, 1980: 61).

Os tempos eram outros e os circuitos que se apresentavam, através da cultura de massa, derivados da própria nova inserção do país na economia capitalista mundial não podiam ser desconsiderados. A unificação derradeira do Estado-nação brasileiro moderno se constitui desde o estabelecimento de uma cultura nacional urbana e industrial, enquanto projeto de ação da ditadura militar, fundamentalmente através da televisão, em especial a TV Globo, que em pouco tempo se torna uma rede nacional.

Ruas e espaços abertos, sufocados pelo endurecimento da ditadura a partir de 1968 terão papel episódico em mostras, concertos e grafites, mas a partir da segunda metade dos anos de 1970 voltarão à cena tendo como palco principal as ruas, praças e parques, além dos espaços abertos de uso restrito no interior dos campi das universidades públicas, desde agosto de 1977. Uma cena emerge das experiências da arte marginal e paulatinamente ocupa novos espaços com novas linguagens. A

produção no período de refúgio experimental existencial e estético pós-68 vai aos poucos aparecendo no espaço público juntamente à tensão intra-regime militar entre os grupos que defendiam a distensão e àqueles favoráveis ao recrudescimento da ditadura. Luta interna que abre brechas para a emergência das forças sociais que se forjaram a margem dos circuitos institucionais ou no interior da necessária expansão universitária para o projeto de modernização econômica subordinada. Na formulação editorial da Arte em Revista (a):

Alguma forma de marginalidade, requerida ou forçada, está efetivamente na base de significativa produção cultural no período que vem de meados dos anos 70 e constitui um ciclo que não parece ter se esgotado, mas desde o início dos anos 80 vem se inserindo no ‘circuito cultural’” (1).

Antes de chegarmos aos anos de 1980 e a relevância da produção artístico-cultural independente que ocupa o espaço público, nas ruas, viadutos, praças e muros, é necessário se apontar um dia especial: 25 de agosto de 1977.

25 de agosto de 1977 foi, nos 7 anos finais de luta contra a ditadura, a data chave em que o movimento estudantil retorna as ruas desde 1968 e tem encontros violentos com as polícias militares estaduais e todo o aparato repressivo da ditadura militar, com a ocupação dos espaços centrais das grandes capitais e apoio de toda a cena contestatória formada pelos filhos universitários da nova classe média urbano-industrial forjada pelo milagre econômico e que passaram a infância e a adolescência sob a repressão e opressão da ditadura militar. Junto com a ocupação das ruas e os conflitos com a repressão militar veio uma explosão artístico-cultural que criará um ambiente propício em termos ideológicos para o processo de abertura e enfraquecimento da ditadura militar que culminarão com conquistas históricas, como a anistia. As artes e artistas saem da clandestinidade ou voltam do exílio para adicionar força na luta pelas liberdades democráticas; anistia, ampla, geral e irrestrita; e assembleia nacional constituinte.

As famílias de classe média, derivada da última etapa do projeto desenvolvimentista realizada pelos militares, agora escolarizada, urbana e informada pela conexão via satélite com o mundo, rompe o silêncio ao ter seus filhos presos e agredidos nas manifestações estudantis e nos encontros culturais e artísticos. A base social e econômica da ditadura começa a ruir simultânea e não indissociável do fortalecimento de setores políticos e militares que defendem o retorno gradual a democracia.

No final dos anos de 1970 o espaço público em geral, mas especialmente as ruas passam a concentrar as manifestações contestatórias ao regime ditatorial aparecendo uma cena que havia ficado reprimida por uma década. Uma cena que irá reunir velhos atores agora libertos da repressão, do exílio e mesmo das prisões à juventude fomentada nas grandes universidades públicas, havendo também a emergência de antigos jovens atores políticos transformados em adultos produtores de arte e cultura. Uma explosão que irá durar até o fim da ditadura em 1984. Alguns elementos para entender a dimensão pública desta explosão ainda sob a ditadura militar, naquilo que seriam seus últimos anos, mas obviamente isto só se saberia posteriormente, remetem a incorporação pela experimentação marginal ou pós-tropicalista de procedimentos e tecnologias que já se colocavam em seu horizonte, todavia em grande parte ainda inacessível pela restrição econômica das novidades tecnológicas e restrição dos circuitos institucionalizados.

O processo de modernização e inserção na economia mundial intensificado e acelerado pela ditadura fez com que os circuitos mais avançados tecnologicamente da cultura de massa rapidamente se tornassem acessíveis a grupos de produtores, seja através da aquisição de equipamentos ou pela expansão de uma infraestrutura de novos setores econômicos vinculados à cultura de massa que se apresenta com potencial de utilização. O acesso à tecnologia terá especial impacto no mercado editorial, com o surgimento e expansão de uma quantidade muito grande de jornais e revistas inovadoras no âmbito da linguagem e conteúdo, na produção fonográfica, artes visuais e cênicas.

Se Pasquim e Bondinho, entre outras publicações vem da época da censura mais dura, Navilouca, com sua única e paradigmática edição

em 1974 (Arte em Revista (b)), inaugura esse período de proliferação de publicações inovadoras. Tal inovação, é importante se notar, não ficará restrita apenas as publicações de caráter independente, mas também irá ocupando espaços no interior de publicações de editoras comerciais. Efeito similar ocorre na indústria fonográfica, que além da incorporação pelas grandes gravadoras dos principais intérpretes-autores saídos do Tropicalismo como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e até mesmo da resistência à ditadura militar como Chico Buarque, tem o surgimento de pequenas iniciativas dando vazão à produção mais contemporânea.

O projeto Lira Paulistana sendo o caso mais relevante pelo alcance e importância dos artistas lançados. Lira Paulistana era mais que uma gravadora, tendo também teatro e jornal e produzindo eventos em praça em bairro central na cidade de São Paulo. Pelo selo fonográfico do Lira surgiu uma incontornável geração da cena independente paulistana como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Premeditando o Breque e outros tantos.

Ligado a esta cena independente imediatamente herdeira da experiência marginal, tem-se também a proliferação dos grafites, seja como manifestação específica das artes visuais ou como tática de difusão da produção independente, no entanto marcada agora pelo apuro visual e empregando tática de estranhamento como forma de ruptura do olhar embotado do usuário da metrópole. Ainda no campo das artes visuais o espaço público é tomado não só por iniciativas não ou anti-institucionais como os grafites, mas também por articulações entre museus e setores econômicos da indústria simbólica. Como Arte na rua, iniciativa do MAC/USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) em parceria com uma empresa de *out-door*, que colocou em vários *out-doors* da cidade de São Paulo obras de uma nova geração, em grande parte formada nos circuitos marginais no período anterior ou pela universidade. Nomes hoje consagrados nas artes visuais brasileira, como Cláudio Tozzi, Regina Silveira, Tomie Ohtake, Rubens Gerchman, Guto Lacaz, Ivald Granato e outros, junto a grupos e coletivos como Manga Rosa e Tupi Não Dá (Arte em Revista (a)).

Seja pelas manifestações estudantis, por ações artísticas, eventos musicais e cênicos, da segunda metade dos anos de 1970 até as fantásticas manifestações pelas Diretas Já e o retorno a democracia pela via indireta em 1984 o espaço público foi ocupado por formas de produção artísticas inovadoras e politizadas, as vezes em seu sentido estrito como na participação de artistas nas manifestações contra a ditadura, pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita, ou pelas Diretas Já; outras por seu caráter de ruptura de linguagem e com os circuitos estabelecidos, mesmo que desde instituições.

Não seria justo deixar de enfatizar que a emergência desta produção está geograficamente descentralizada, isto é, não se restringe mais apenas aos acontecimentos nas duas maiores cidades do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, mas atinge e permite o surgimento de uma produção cultural urbana e moderna, todavia com traços regionais e locais marcantes. Dado o acesso as tecnologias industriais na produção de bens culturais tal movimento permite que cineastas, músicos, atores e atrizes, diretores, artistas visuais e cênicos e toda a rede de criadores necessária para a produção cultural surja em diferentes pontos do país, em particular nas demais metrópoles, no nordeste brasileiro particularmente em Recife e Salvador, no Sul em Porto Alegre² e Curitiba, no norte em Belém e também na capital federal, inaugurada em 1961, no planalto central brasileiro, Brasília.

A segunda metade dos anos de 1980 terá outra cara. A face criada pela composição política que substitui a ditadura militar composta por políticos civis que apoiaram a ditadura militar em articulação com a oposição democrático-conservadora. Tal composição do poder na primeira fase pós-ditadura serve para compreender o processo de diluição da excepcionalidade da experiência da ditadura militar pela arte e cultura no país. Na segunda metade dos anos de 1980 as ruas ficam para os automóveis e para a circulação de mercadorias; as lutas estudantis se desfazem ou se restringem as questões educacionais; arte e cultura

2 O Festival Cio da Terra foi exemplo da efervescência cultural descentralizada. Realizado em outubro/novembro de 1982 na cidade de Caxias do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. Em documentário: <https://vimeo.com/21101296>.

são absorvidas pelos circuitos institucionais e sua produção reduzida a mercadoria.

Naturalização da ditadura nas salas privadas burguesas

O contexto sócio-histórico da segunda metade dos anos de 1980 estabelece as condições para a naturalização da experiência da ditadura militar brasileira. Sem uma produção simbólica nem lutas sociais que coloquem o trauma da violência política em tela, a ditadura militar vai sendo construída rapidamente como característica particular de um determinado período histórico e não como uma excepcionalidade brutal e antidemocrática. A elaboração estética do período fica restrita a uma produção simbólica restrita e algo repetitiva, em geral ainda revisitando a produção que foi reprimida com uma abordagem saudosista ou reproduzindo em diferentes linguagens as obras que marcaram os anos finais da ditadura militar. Não por acaso, as obras literárias com sucesso de público e eventualmente de crítica que trouxeram a ditadura militar para a berlinda em seus anos finais e primeiros anos pós-ditadura, seguiram sendo editadas e passando por adaptações cinematográficas. Nas artes visuais, o Brasil moderno institui circuitos de mercado que eclipsam as experiências estéticas ou as domesticam.

Ao se analisar posteriormente, tem-se a função da TV Globo como central para o processo de naturalização da ditadura militar e de apagamento da proximidade temporal e da violência do regime ao produzir eventualmente ficções para tevê em que a ditadura militar aparece como pano de fundo histórico para tramas junto a um conjunto de obras que tem a história do Brasil como contexto. O próprio chamado cinema da retomada, já no princípio dos anos de 1990, de certa forma contribuirá para essa naturalização da ditadura militar como característica de um período ao ter como eixo produções históricas. Não por acaso o filme síntese da retomada é *Carlota Joaquina de Carla Camurati* (1995), comédia que satiriza a passagem da família real portuguesa pelo Brasil entre 1808 e 1821. Salvo raras e exceções fundamentais, em especial *Ação entre amigos* (1998) de Beto Brant, em que um grupo de amigos

torturados políticos resolve se vigar do torturador em que se coloca em questão o problema do esquecimento ou perdão que atravessa a sociedade brasileira. Ou O que é isso companheiro (1997), adaptação de obra literária, por Bruno Barreto. Exceções a parte, a produção artística-cultural é, em seu mínimo, de naturalização da experiência sociopolítica da ditadura militar, porém em sua maior parte de apagamento. Ressalte-se a importância na constituição da unidade nacional brasileira do audiovisual ao cumprir função análoga àquela estabelecida nos países ocidentais centrais pela leitura e escrita (Marzulo). No caso brasileiro, em virtude da inacessibilidade à escola e educação formal, a produção audiovisual foi fundamental no estabelecimento da identidade nacional nos limites territoriais estabelecidos até hoje, desde a tomada do território do hoje estado do Acre à Bolívia.

Paralelamente, reforçando a incidência das condições locais sobre a produção, o efeito da crise econômica mundial da segunda metade dos anos de 1970 chega aos anos de 1980, em termos urbanos, acentuando o esvaziamento dos centros das cidades, tendo como inevitável consequência o fechamento de teatros, museus e cinemas de rua que em parte ressurgirão paulatinamente em shoppings centers que substituem a antiga animação urbana das ruas dos bairros centrais das grandes cidades. A produção artística-cultural fica confinada em shoppings centers, galerias de arte de marchands ou nas salas das residências privadas. As ruas perdem sua força política e artística-cultural. O mercado e o acomodamento burguês dão as cartas até a conquista por partidos de esquerda, em particular a experiência do Partido dos Trabalhadores surgido diretamente do movimento da elite operária do ABCD paulista, de governos municipais de grandes cidades e cidades nos polos industriais, nos anos de 1990, paralelamente ao governo nacional explicitamente neoliberal e alinhado ao Consenso de Washington de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Desde os anos de 1990, lentamente emerge novamente uma cena de arte pública e engajada a um projeto de democracia radical e justiça social com forte caráter local, processo histórico cujo final ocorrerá apenas recentemente, em 2016, com o golpe civil parlamentar de *impeachment* da presidente Dilma Rouseff.

Suspiros da memória ou a volta do reprimido: a denúncia da ditadura volta às ruas

Apesar da primavera democrática vivida no país entre os anos de 1990 quando a esquerda chegou ao poder em diversos municípios, em especial em importantes capitais, como Porto Alegre (onde governou durante 16 anos), Belo Horizonte e São Paulo, além de inúmeras cidades no entorno as capitais e importantes cidades do interior do país; e 2016 com a deposição da presidente eleita, mesmo com uma participação política ativa de artistas na vida pública, a ocupação das ruas e de espaços públicos se torna pontual ou institucionalizada por políticas culturais oficiais ocasionando a perda do vigor contestatório da arte enquanto experiência de ruptura sócio-cognitiva e da cultura como espaço de difusão de novas experiências estéticas. Há, como desde sempre na tradição ocidental de governos de esquerda, nessa experiência brasileira uma direção política das práticas artísticas e culturais fundadas em políticas públicas emanadas do Estado que orientam e circunscrevem as possibilidades das experiências estéticas. Seja através do fomento imediato e direto pelo Estado, seja através de leis de incentivo fiscais, oriundas dos governos neoliberais de Fernando Henrique Cardoso, que deslocaram a iniciativa da agência da produção artística-cultural para os diretores de marketing das grandes empresas privadas e públicas, interessadas em duplos ganhos ao financiar a cultura. Duplos, pois além da desoneração fiscal ganhavam exposição no mercado das artes e cultura.

Nesse largo período de cerca de ¼ de século, certamente de forma não casual um interstício temporal consagrado pelos ciclos demográficos e econômicos, em que ocorre um hiato na hegemonia conservadora instaurada com a ditadura militar, tem seu final marcado por grandes marchas as quais se somam ações coletivas locais em sintonia com as globais, tais como o *Occupy Wall Street* nos EUA e os *Ocupa* na Espanha em resposta a crise econômico-financeira de 2008. Em especial o *Critical Mass* e *Parklets*, Massa Crítica e Vaga Viva no Brasil, ações estritamente urbanas com a ocupação das vias pelas bicicletas ou a ocupação de vagas para automóveis por atividades culturais irão fomentar outras tantas ações de coletivos e movimentos de ocupação do espaço público e desembocarão nas ditas jornadas de junho de 2013.

Ações que reuniram coletivos artísticos e movimentos sociais muitas vezes tornando coletivos parte de movimentos sociais e movimentos sociais legitimados por coletivos havendo a transmutação de ações artísticas em táticas de protesto. Protestos cuja característica principal foi sua expressão fundamentalmente performática. Ao mesmo tempo em que ocuparam o espaço público como maneira de denunciar a privatização dos próprios espaços, em típico ato performático, empregavam a performance, enquanto prática artística, para protestar. Tais ações coletivas culminam nas grandes marchas de 2013, que iniciaram como protesto pelo aumento do preço das passagens de ônibus, e se tornaram imensas manifestações reunindo milhões de pessoas durante vários dias em diversas cidades do país, simultaneamente a favor e contra o governo federal e com uma dinâmica absolutamente anárquica de definição de trajetos durante as próprias marchas e, mesmo, de divisão das manifestações em função do perfil político-ideológico dos diferentes agrupamentos envolvidos. À direita, reunindo uma classe média conservadora e burguesia que em nome da luta contra a corrupção com narrativa patriota, desencadearam o processo que culminaria com o impeachment da presidente eleita e o controle político e econômico pela tradicional associação entre a velha oligarquia, novos setores do agronegócio, o capital financeiro e parte da burguesia industrial. À esquerda, em muitas grandes cidades, os protestos foram orientados por grupos anarquistas e libertários, talvez pela forte presença de coletivos de artistas, em especial oriundos das artes cênicas. Com uma orientação jovem, ao contrário das lideranças da esquerda institucionalizada já adulta madura e que foram muitas vezes hostilizadas nesses protestos, as manifestações continham em seu interior inúmeras ações artísticas. Uma das ações mais emblemáticas foram marcas nas ruas por grafites escritos denunciando a residência de antigos participantes da ditadura militar, realizados por um coletivo urbano chamado Levante da Juventude, ligado ao MST (Movimento dos Sem-Terra), aliás, um dos mais emblemáticos e antigos movimentos que fogem a organização institucional de entidades e sindicatos e reúne milhares de pessoas ocupando terras no campo. Outra ação de caráter mais local, mas de grande repercussão nacional, foi a colagem de adesivos sobre placas com nomes de ruas de personagens históricos invariavelmente da elite política e econômica com no-

mes de militantes assassinados pela ditadura militar pelo coletivo Defesa Pública da Alegria em Porto Alegre. Ações que invadem a esfera *on line* como espaço de disputa política e de denúncia da ditadura. Nós mesmos, através do GPIT, aderimos a ação Cartografias da Ditadura³ do ISER (Instituto de Estudos da Religião) com a Cartografia da Ditadura/ Porto Alegre⁴. Infelizmente, as ações pontuais se perderam nas disputas do presente e no avanço sobre as conquistas sociais e democráticas pelos setores conservadores...

A ditadura como apenas um período da história: apagamento da memória

Pode-se propor aqui que o apagamento da experiência da barbárie da ditadura militar no Brasil passa de modo profundo por uma segregação de caráter negativo no âmbito da produção artístico-cultural daqueles que se dispõe a expor o trauma em sua profunda intensidade e dramaticidade. Apenas no momento de acirramento da disputa pelo poder, entre 2013 e 2016, as ruas voltaram a ser palco de ações artísticas de conotação política e os espaços da produção artístico-cultural ocupados com obras de caráter contestatório. Todavia, e de forma assustadora, quem traz a memória da ditadura militar para as disputas políticas presentes são grupelhos fascistas defendendo a volta do governo militar como forma de enfrentar a hipotética corrupção endêmica da política.

As práticas artísticas de caráter político contestatório, infelizmente, parecem também terem absorvido a naturalização da experiência do período ditatorial e tem sua produção artística de denúncia do presente ocupando espaços relevantes e institucionais muito mais fora do país, como na Bienal de Veneza ou no Festival de Cannes, do que no Brasil. Por outro lado, a perenidade da violência das forças policiais invariavelmente atingindo de modo discriminado os mais pobres, particularmente os jovens afrodescendentes das favelas e periferia das grandes

3 <http://www.cartografiasdaditadura.org.br/#>

4 <https://cartografiasdaditadura.wordpress.com/>

idades, traz em si a impunidade adquirida desde os anos da ditadura e até hoje não enfrentada pelos aparelhos institucionais do hipotético Estado democrático de direito de modo permanente e definitivo.

Violência que vem sendo tematizada pela produção artística audiovisual, cênica e plástica, todavia sem estabelecer sua relação com a ditadura militar, mas em geral a situando no interior de uma história de larga duração na constituição da nacionalidade brasileira e/ou no contexto do Estado penal contemporâneo. Ainda assim, involuntariamente contribuindo no sentido da naturalização da violência policial da ditadura militar como particularidade de determinado período histórico no interior desta sina de violência que seria uma característica do país, desde sua colonização, em oposição ao emblema de nação cordial e de miscigenação racial construído anteriormente.

Referências

“Arte em Revista (a)”. *Arte em Revista*, Ano 6, Número 8, São Paulo, Editora Kairós, (outubro de 1984).

“Arte em Revista (b)”. *Arte em Revista*, Ano 3, Número 5, São Paulo, Editora CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea (maio de 1981).

Brum, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

Chauí, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Marzulo, Eber Pires. *O espaço dos pobres. Identidade social e territorialidade na modernidade tardia*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional – IPPUR, 2005.

Mostaço, Edécio. *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

El régimen militar brasileño y la memoria de la resistencia¹

*Marcos Napolitano*²

Durante sus veintiún años, el régimen militar brasileño logró institucionalizarse, mantuvo el control burocrático del Estado y del sistema político y, además, consiguió controlar el largo proceso de transición a un gobierno civil, conocido como “la política de distensión” (1974 -1978) y la “Apertura” (1979-1985). Sin embargo, desde el momento de su creación, en abril de 1964, a pesar del amplio apoyo de las clases medias y las élites, el régimen militar siempre fue cuestionado por un movimiento vigoroso de oposición, amplio y plural, que iba desde la crítica de opinión más o menos moderada hasta la resistencia armada radical.

A todo este arco político, social y cultural contra la dictadura, se ha convenido llamar “la resistencia”.

A pesar de una notoria pluralidad de actores y desacuerdos de agendas, el campo de la “oposición / resistencia” fue creciendo en la sociedad civil a medida en que la dictadura fue recrudeciendo el terrorismo de Estado y la censura a los medios de comunicación, al inicio de los años ‘70. Por otra parte, la “lucha armada” de varios grupos de extrema izquierda (1968-1974) hizo que los liberales guardasen silencio ante la reacción violenta del Estado en nombre de la seguridad nacional y el orden social.

Así, la resistencia alargó significativamente sus bases sociales solamente después de la derrota de la “lucha armada” y con el final del “milagro económico”, ambos ocurridos a mediados de la década de 1970.

1 Esta investigación ha sido financiada con una beca del CNPq/MCT (Brasil).

2 Doctor en Historia Social por la Universidade de São Paulo. Es Profesor Titular de História del Brasil Independente y docente-orientador del Programa de História Social de la Universidade de São Paulo.

Desde 1974, las oposiciones engrosaron con las disidencias crecientes de grupos liberales (incluso, muchos de los que habían apoyado el Golpe de 1964): periodistas, profesionales liberales principalmente del ámbito del derecho, académicos, intelectuales y empresarios. Ellos cuestionaron especialmente la censura implacable que golpeó a los medios de comunicación y la creciente estatización de la economía promovida por el gobierno de Ernesto Geisel (1974-1979).

Hay que recordar que este sostén liberal al campo de la “resistencia” ocurrió debido a la aproximación táctica entre liberales críticos con el régimen y sectores de izquierda, sobre todo comunistas, acontecida de manera errática aún en los años ‘60 y confirmada a partir de 1974, cuando el campo liberal brasileño comenzó a distanciarse del régimen militar y sus políticas económicas y represivas. Al aproximarse al campo de la resistencia y apoyar, principalmente, la resistencia artístico-cultural, consecuencia de la libertad de expresión, esos actores políticos ayudaron a construir una “relativa hegemonía cultural” de izquierda³ y, al mismo tiempo, a legitimar una hegemonía política liberal efectiva en el proceso de transición democrática.

No sería exagerado decir que entre 1974 y 1979 se fortaleció un frente de oposición democrática que unió liberales, laboristas (“trabajistas”), socialistas y comunistas (principalmente relacionados con el Partido Comunista Brasileño-PCB), con efectos notables en el campo artístico y cultural.

La táctica del “frentismo” fue cuestionada por una “nueva izquierda”, surgida entre 1979 y 1980, con una base fuerte entre los movimientos sociales urbanos, los sindicatos obreros y los trabajadores de clase media baja (empleados bancarios, profesores y funcionarios públicos), con el apoyo de los intelectuales socialistas, trotskistas y los católicos de izquierda, que estuvieron en el origen del Partido de los Trabajadores (PT).

3 Schwarz, Roberto. “Cultura e Política – 1964-1969” (en: *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 2000), 7-58.

En esta coyuntura, hubo una gran división en la oposición. Un ala, cuyas principales bases eran los parlamentarios, la clase media alta, el empresariado y las corporaciones de prensa, compuesta por liberales con diferentes matices, así como por los herederos del laborismo de inspiración getulista y por comunistas, defendía el “frentismo” y la alianza de clases sociales como el mejor camino para reconquistar la democracia política y defender los intereses económicos de la nación como un todo. La otra ala, cuyas bases eran los movimientos sociales y sindicales y los intelectuales de izquierda, defendía una oposición más fuerte y la construcción de una futura democracia que fuese más allá de los cambios institucionales y estrictamente políticos. Esa segunda ala era crítica con la alianza de clases y el nacionalismo económico que presuponía un pacto con la “burguesía nacional”.

A partir de 1982, el sector liberal más moderado sobresalió en el campo frentista de oposición, engrosado por disidentes civiles de última hora del régimen, dándole el tono a la transición “negociada por lo alto” que marcó el fin de la dictadura brasileña en 1985.

El fin de la dictadura estuvo marcado por la división en el campo de la oposición (liberales, laboristas, comunistas y “nueva izquierda”) y por el carácter moderado y negociado de la transición bajo hegemonía liberal. Además, los militares, aunque estuvieran aislados políticamente, demostraron capacidad de tutelar y reprimir el sistema político y los movimientos sociales, evitando rupturas más profundas con el régimen. En términos militares, podríamos decir que fue una retirada organizada de la tropa que comandaba el Estado, pero que dejaba claro que aún estaba lista para actuar desde los cuarteles. Esta transición moderada contrasta, en principio, con la gran politización de la sociedad bajo las banderas de oposición al régimen militar y de la democracia como “valor universal”, a pesar de que su definición variase según el grupo político.

Sin embargo, ni esta “nueva izquierda” ni los liberales moderados rompieron con las bases simbólicas de la “resistencia democrática general de la sociedad civil”, mientras criticaban, respectivamente, el “frentismo” y el “radicalismo”.

Los defensores del régimen militar en la sociedad civil, que se habían hecho fuertes en las clases medias bajas de las grandes y medianas ciudades y en las ciudades del interior, comandadas por caciques aliados a los militares, parecían recogerse en silencio y con resignación ante la nueva ola democratizadora que tomaba cuenta de Brasil desde fines de los años '70. Los principales grupos sociales urbanos, los creadores de opinión, periodistas, artistas, intelectuales, segmentos escolarizados en general, empresarios, debidamente engrosados por movimientos sociales mayoritariamente populares, en el campo y la ciudad, formaban el abanico de la oposición. En la transición democrática, consolidada a partir de 1979, una nueva arena política se construyó: antiguos miembros de la resistencia (muchos de ellos exdetenidos y exilados), pasaron a convivir con neófitos que, hasta poco antes del fin de la dictadura aún ocupaban cargos y usufructuaban las prebendas oficiales. Tras el fin del régimen militar (1985), todos los actores políticos querían gozar de su porción de tierra en el territorio de la “resistencia democrática”. Esta era la señal para legitimarse en el nuevo sistema político-partidario y en la sociedad civil organizada. Se constató así una situación paradójica que llevó a los “vencidos” en el plano de la lucha política (o sea, las izquierdas de 1964 y de la lucha armada derrotada entre 1973 y 1974) a la condición de “vencedores” simbólicos en la batalla de la memoria, dada la deslegitimación generalizada de los militares como agentes políticos⁴.

En gran medida, desde entonces, hubo una confluencia de valores liberales (libertad de expresión, libertad creativa, derechos civiles, etc.), con las formulaciones críticas producidas por las izquierdas en general (la ilegitimidad del golpe, la inmoralidad del sistema de represión policial basado en la tortura y desaparición, el carácter excluyente de la política económica).

4 Para una crítica profunda sobre este aparente triunfo de la izquierda en la batalla de la memoria, ver Rollemberg, Denise. “Esquecimento das memórias”. João Roberto Martins Filho (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar* (São Carlos: Ed.UFSCar, 2006), 81-91. La autora argumenta que la memoria que fue aprobada, en la izquierda, fue aquella que correspondía al ideal de “pacificación” y “conciliación” nacional defendido por liberales y sectores de las Fuerzas Armadas.

A pesar de las diferencias y tensiones internas en el campo de la oposición, los diversos grupos sociales e ideológicos parecían partir de valores simbólicos comunes, evocados en la palabra mágica “democracia”, y herederos de la “resistencia” contra el régimen que unía a la “sociedad víctima” contra el Estado autoritario. Esas dos palabras mágicas, “democracia” y “resistencia” eran el eje de una memoria hegemónica que se afirmó a partir del final de los años ‘70 y que daba legitimidad política a cualquiera que postulase a un espacio en el nuevo régimen civil que se constituyó en 1985.

Esta confluencia creó las bases para una “memoria hegemónica de la resistencia”. Así, desde los años ‘70, hay en Brasil una memoria crítica con el golpe de 1964 y la dictadura, centrada en la idea de una “resistencia democrática general” contra los militares, muy influyente en los medios de comunicación, en las artes, en el sistema escolar, en las ciencias humanas y en el debate público más cualificado, con reflejos hasta la actualidad.

En el eje central de esta memoria hegemónica consagrada y legitimada hay una visión dominante de la “sociedad víctima”, reprimida en su conjunto por un Estado autoritario dirigido por militares autocráticos y despiadados. Sin embargo, cuando nos fijamos en los hechos en una escala de observación más cercana y detallada, nos damos cuenta de que este punto de vista genérico debería ser más problematizado.

En primer lugar, porque hubo, efectivamente, un considerable apoyo social al régimen militar, a pesar de que estuvo marcado por una débil organicidad ideológica, puesto que la dictadura brasileña no se caracterizó por la movilización de la sociedad a favor del régimen, sino por un estilo burocrático y jurídico de control social y político. En segundo lugar, porque ese apoyo social fue desigual a lo largo de los veintidós años, siendo más entusiasta en el momento del golpe de Estado y durante el llamado “milagro económico” (1968-1973), cuando el nivel de popularidad del general Emílio Médici llegó a un máximo que nunca fue igualado por ningún otro gobernante de la dictadura. En las otras fases, la relación de la sociedad civil con el régimen osciló entre la oposición más o menos aguerrida y la adhesión pragmática y pasiva a los

militares en el poder, variando según el grupo social. Hay que recordar que la sociedad civil brasileña, aunque mayoritariamente conservadora, con bajo nivel de organización sindical y con interés secundario en la política, abrigaba varios grupos de oposición con mucha fuerza simbólica y política, a pesar de ser minoritarios, como los artistas populares y los intelectuales académicos.

Es verdad que la memoria hegemónica, marcada por la oposición y la resistencia al régimen, ocultó fisuras ideológicas que les ponen trampas a aquellos que tratan de entender el régimen militar brasileño y las formas en que se ha recordado el periodo dictatorial.

Defiendo la hipótesis de que la memoria hegemónica, centrada en la categoría de “resistencia democrática”, consolidada en el proceso de transición democrática posterior a 1979, duró hasta principios del siglo XXI, cuando una nueva y profunda disidencia política e ideológica en la sociedad brasileña comenzó a alentar el revisionismo, tanto en el amplio debate social, como en el debate historiográfico especializado, aún en curso en la actualidad. Además, en los últimos diez años, ha crecido una memoria favorable a la dictadura, con alcances incluso en la clase media escolarizada y ocupando espacio en los medios de comunicación, aunque su ambiente principal sean las redes sociales de Internet.

Estas grietas han quedado expuestas de manera más contundente a partir de mediados de la primera década de este siglo, cuando la “gran familia política” de los herederos de los ideales de la oposición al régimen se derrumbó. El mayor símbolo de esta crisis es la intensa lucha cultural y política entre los dos principales partidos políticos que declaraban ser los herederos de la resistencia democrática, los cuales alternaron en el poder en los últimos años: el PSDB y el PT.

El sentido de esta revisión, estimulada por las desconfianzas de los liberales y de los “neoconservadores” brasileños frente al gobierno de Luis Inácio Lula da Silva (2003-2010), parece indicar que ese campo ideológico quiere relativizar el papel de las izquierdas, sobre todo el de la “izquierda armada”, en la “memoria hegemónica” sobre el régimen, evaluada positivamente por los propios liberales a fines de los años ‘70.

Con la llegada de los herederos de la nueva izquierda al poder, bajo la presidencia de Luiz Inácio Lula da Silva, aunque haya sido el resultado de una coalición heterogénea y nada reformista (puesto que incluía aliados conservadores que coyunturalmente estaban en contra del gobierno liberal anterior), parece haber surgido la necesidad de revisar la aprobación liberal de la memoria hegemónica que contenía fuertes trazos de la oposición de izquierda a la dictadura, encaminándose a un rebajamiento del papel histórico de esta última en la lucha democrática. En esta operación, el gobierno de João Goulart, el Golpe de 1964 y la lucha armada pasaron a ser objetos de exasperados debates en la historiografía y en la prensa, con las voces liberales denunciando la farsa histórica del primero, el carácter meramente reactivo y “salvacionista” del segundo y la inconsistencia democrática de la tercera⁵.

El resultado es que el revisionismo actual, sea en la memoria social, en la prensa o en el debate historiográfico más sofisticado, pone en duda el concepto de “resistencia” como clave interpretativa casi “universal” ante la complejidad de la relación entre la sociedad civil y el régimen militar.

El debate, desde entonces, se ha concentrado en algunos puntos fundamentales: ¿La “sociedad civil” apoyó o resistió a la dictadura? ¿La lucha armada, de inspiración marxista, puede ser considerada como parte de la “resistencia democrática”, aunque planteaba una “dictadura del proletariado”? ¿Los liberales que apoyaron firmemente el golpe de Estado en 1964, merecen un lugar destacado en la memoria de la resistencia?

Por otra parte, en el contexto brasileño hay un cierto tipo de paradoja entre la fuerza simbólica de una memoria hegemónica (basada en la idea de una resistencia democrática general y justa en la sociedad civil)

5 Para un balance historiográfico reciente sobre el golpe y el régimen militar ver: Martins, Fo., João Roberto. *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. *Op.cit.*; Carlos Fico. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar* (Rio de Janeiro, Ed. Record, 2004); Carlos Fico (Org.); Maria Paula Araraju (Org.), *40 Anos do Golpe de 1964: ditadura militar e resistência no Brasil* (Rio de Janeiro, 7Letras/Faperj, 2004); Rodrigo Motta P. S. (Org.); Daniel, Reis Filho, (Org.); Marcelo Ridenti (Org.), *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)* (Bauru, EDUSC, 2004).

y la fragilidad de la política de memoria del Estado democrático brasileño que no ha logrado, ni siquiera, revertir la impunidad de los torturadores, impuesta por los militares en el proceso de transición negociada, conducido en alianza con los liberales moderados y los conservadores.

Es cierto que a partir de 2012, con el establecimiento de una (tarde) Comisión Nacional de la Verdad (CNV), hubo un nuevo “boom de la memoria” crítica acerca del régimen militar en Brasil. La prensa le dio atención a las actividades de la CNV, el mercado editorial se vio inundado por numerosos lanzamientos de memorias e historias sobre la dictadura, diversas provincias y municipios crearon centros de memoria y museos, las universidades organizaron un sin número de coloquios y seminarios sobre la cuestión de la memoria. Sin embargo, la crisis política y la ofensiva de la derecha, han cambiado la agenda del Estado.

Junto a este debate social más amplio, incluso historiadores progresistas han cuestionado la idealización y la dimensión que el concepto de “resistencia democrática” ganó en el plano de la memoria social, proceso guiado por la idea de que “la sociedad civil” en su conjunto, fue víctima pasiva de un Estado autoritario. Según Denise Rollemberg⁶:

Las izquierdas, en la política, en la academia, en la vida pública, construyeron una memoria basada en la idea de que los militares solo se impusieron en aquellos años por la fuerza, por la manipulación de los medios de comunicación, de la censura, etc. Poca atención se da, en medio de una bibliografía extensa y que incluye autobiografías y biografías, al tema de la colaboración, palabra maldita, conjurada. En suma, considero que no fueron exclusivamente los militares los que quisieron -quieren- olvidar. Sino la sociedad. Y lo más curioso: las izquierdas revolucionarias, al narrar la experiencia de la lucha armada sin ojos para ver, manteniendo la interpretación de la época, reafirmandola, hoy, contribuyen con el olvido o con un recordar que olvida.

⁶ Denise Rollemberg, “Esquecimento das memórias”, João Roberto Martins Filho (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar* (São Carlos: Ed.UFSCar, 2006): 90 (Traducción personal).

Desde este punto de vista, la nueva historiografía “revisionista” sugiere procesos de colaboración, cooptación, acomodación, negociación y otras formas de acercamiento de los diversos grupos sociales al régimen militar, dando nueva luz y entendimiento a la fuerza política que la dictadura tuvo por más de veinte años, lo cual sería un tanto incomprensible si la resistencia hubiera sido tan hegemónica en la sociedad.

Haciendo de la memoria el objeto de la Historia, esta corriente historiográfica ha revisado los vacíos y silencios que marcaron los discursos contruidos por la oposición al régimen, especialmente a partir de 1979, año clave en la reconstrucción de las memorias políticas contemporáneas de la sociedad brasileña.

Daniel Aarão Reis Filho, ya a fines de los años ‘80, dudaba de esta voluntad de resistencia generalizada, apuntando hacia el aislamiento de la izquierda armada respecto de la sociedad, incluso entre segmentos de oposición⁷. Además de los errores tácticos de la guerrilla, el autor apunta hacia la pasividad de la sociedad ante el autoritarismo, cuando no a la adhesión a sus políticas económicas y represivas. Cito nuevamente a Denise Rollemberg:

El olvido era esencial en el proceso de “apertura”. Pero no solamente para los militares. La sociedad quería olvidar. La negación de la historia, del conocimiento del pasado en el presente. La complicidad, la omisión, los compromisos, la colaboración y el apoyo. Y las izquierdas no tenían ojos para ver eso. En los años posteriores a 1979, se recuerda para olvidar, se mira sin ver⁸.

Si bien esta revisión historiográfica es aguda al apuntar las dinámicas contradictorias de una memoria que intenta ocultar y silenciar las contradicciones de los actores históricos, existe el riesgo de dar un énfasis excesivo al “colaboracionismo” y a la “adhesión”, disolviendo el sentimiento opositor efectivo que se propagó por varios grupos sociales

7 Daniel Reis Filho, *A revolução faltou ao encontro* (São Paulo: Brasiliense, 1990). Ver también del mismo autor: *Ditadura, esquerdas e sociedade* (Rio de Janeiro: Zahar, 2000).

8 Daniel Rollembert. Op. cit.: 89 (Traducción personal).

a lo largo del régimen. El historiador Rodrigo Patto, en lugar de operar con la dicotomía “colaboración” versus “resistencia”, prefiere señalar los “juegos de acomodación” entre varios sectores sociales, incluyendo grupos de oposición, y el régimen militar. Aun así, no podemos olvidar que estos “juegos de acomodación” que propiciaron la eventual convivencia en universidades, en la prensa y en el sistema artístico-cultural, entre cuadros de izquierda, liberales y burócratas autoritarios al servicio de la dictadura, tenía sus límites. En primer lugar, se operaba dentro de una asimetría clara de poder que restringía la ocupación de los espacios institucionales y burocráticos por individuos destacados de oposición, límite que crecía según el tipo de actuación en acciones opositoras. Como productores de contenido artístico y cultural, los miembros de la izquierda en general eran bienvenidos y acomodados en las instituciones de investigación, enseñanza y cultura, públicas o privadas. Pero es necesario evaluar mejor el acceso a las posiciones de dirección y gerencia de los sistemas culturales institucionales. Hay que recordar que la lógica represiva del régimen toleraba cierto espacio de actuación de intelectuales de oposición y de izquierda en universidades, medios de comunicación e instituciones artístico-culturales, pero veía con más preocupación cualquier conexión más orgánica entre estos y los movimientos sociales de trabajadores del campo y de la ciudad. Por lo general, hasta 1979, al menos, estas acciones eran duramente reprimidas.

A fin de redimensionar la resistencia y reposicionar su lugar en la historia brasileña, el revisionismo historiográfico corre el riesgo de olvidar la dialéctica entre una y otra, particularmente compleja en el caso brasileño dado el precoz distanciamiento entre sectores liberales y gobierno militar. Personalmente, defiende la perspectiva de que hay un amplio abanico de “colaboracionismos” y “oposiciones” a lo largo del contexto autoritario de 1964-1985, que no siempre fue ocupado por los mismos actores de la misma manera, todo el tiempo que duró el régimen. Así, el propio concepto de “resistencia”, en gran parte definido por la resistencia antifascista en la Segunda Guerra Mundial, precisa ser puesto a prueba, para evaluar su operatividad analítica en el caso brasileño.

El gran desafío de la historiografía es profundizar algunas cuestiones fundamentales para una nueva historia de la memoria y, por supues-

to, acerca de la relación entre el régimen militar y la sociedad civil y sus grupos político-sociales, sin descalificar la resistencia en sí misma:

¿Quiénes colaboraron? ¿Cómo colaboraron? ¿Quién resistió?
¿Cómo resistió?

¿Cuál es la relación entre la memoria de la resistencia (sus silencios, contradicciones y ambigüedades), las identidades políticas que se produjeron en ese proceso y la afirmación de una memoria crítica de la dictadura?

El problema central es que este debate está ocurriendo en un contexto de nuevas amenazas a la frágil democracia brasileña. ¿En qué medida este revisionismo puede colocarnos en una trampa histórica?

Bibliografía

Fico, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

Fico, Carlos (Org.), Araujo, Maria Paula (Org.), *40 Anos do Golpe de 1964: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: Letras/Faperj, 2004.

Gaspari, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Motta, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

Motta, Rodrigo P. S. (Org.), Reis Filho, Daniel, A. (Org.), Ridenti, Marcelo. (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Napolitano, Marcos. “Recordar é vencer”: *as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*. Antíteses Londrina, 8/15, 9-44, nov/2015.

Reis Filho, Daniel. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Reis Filho, Daniel. *Ditadura, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Rolleberg, Denise. “Esquecimento das memórias”. João Roberto Martins Filho (org.), *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed.UFSCar, 2006. 81-91.

Schwarz, Roberto. “Cultura e Política – 1964-1969”, *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra (2000): 7-58.

Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista.

Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”.

Isabel Jara Hinojosa¹

Introducción

La incapacidad o desinterés de la dictadura chilena por generar una propuesta cultural potente y competitiva frente a la resistencia cultural² (acción gráfica³ y activismo artístico⁴ incluidos), ha obscurecido su dimensión “productiva” (complementaria de la represiva). Es decir, ha llevado a subestimar las actividades que atrajeron al público general,

1 Doctora en Historia por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, y Magíster en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile); profesora de Historia y Geografía por la UMCE.

2 Denominación dada por los propios protagonistas, para identificar la práctica cultural que era asumida y realizada como forma de lucha social contra la dictadura. Parte dominante de esa resistencia cultural fue de protesta, focalizada en formatos, soportes y motivos tradicionales que dieron continuidad a la estética de izquierda, de la cual formaría parte la “resistencia gráfica”. Volveremos sobre ella más adelante. Ver: Cristi y Manzi, *Resistencia gráfica: Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol*. (Santiago: LOM, 2016), 50.

3 Producción artística de piezas gráficas característica de los años 80, valiéndose de la serigrafía y de la calle como herramientas democratizadoras de producción y circulación, al igual que en Argentina o Perú en aquella década. ML, “Acción gráfica” en *Red de Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 23. Cuando ella fue emprendida por colectivos “gráficos”, que no se identificaban como artistas, interesados en la denuncia antes que en la exploración estética, sus protagonistas le denominaron “resistencia gráfica”. Ver: Cristi y Manzi. *Op. Cit.*

4 Forma de lucha sociopolítica desplegada en Latinoamérica, en los años 80, por medios artísticos propios de las neovanguardias y de modos estéticos no especializados, que niega la autonomía del arte y la distinción del artista, y que en Chile fue más cercano al trabajo de la escena de avanzada que a la resistencia cultural de protesta. ME, AV y JV, “Activismo artístico” en *Red de Conceptualismos del Sur. Op. Cit.* 43-50.

exitosamente en determinados periodos, así como los conceptos y formatos que configuraron su perfil cultural⁵.

Por si fuera poco, también ha oscurecido la ambivalencia oficial, antes que simple unilateralidad, exhibida ante las prácticas artísticas más innovadoras: no debe olvidarse que su aparato cultural estaba preparado para reconocer y desconfiar del arte comprometido⁶ o de la estética de protesta⁷ anterior al golpe militar, pero no del ejercicio conceptualista de fines de los años 70.

5 Errázuriz y Leiva hablan de “perfil estético”, puesto que el régimen habría desplegado sus concepciones culturales en la estética cotidiana antes que en un proyecto artístico propiamente tal. Ver: L. Errázuriz y G. Leiva. *El golpe estético: Dictadura militar en Chile, 1973-1989*, (Santiago: Ocho Libro Editores, 2012), 7.

6 Con posiciones más o menos favorables a una estética pedagogizante, pretendía ponerse al servicio del pueblo desde el folclor, el arte de la ‘alta cultura’, el muralismo o la educación popular (arte social). Criticó el elitismo, el gusto tradicional y la ‘superficialidad enajenante’ de la cultura de masas. La ciudad fue también soporte gráfico, gracias al muralismo y a las artes industriales como el afiche y los carteles grandes. Ver: Castillo, Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile, (Santiago: Ocho Libros Editores, 2006), 49-76.

En las artes visuales, no estaba representado por el realismo social sino que por el novel modernismo chileno de los años 60: politizador, desafiante de la pintura, del museo y de la academia tradicional mediante la incorporación del objeto, el collage y el espacio público urbano. Los ejercicios informalistas, post-informalistas, neofigurativistas y pop de los partidarios de la UP caben en esta posición. Aunque el intenso contacto con la estética de protesta, durante la UP, reforzó el figurativismo heroico por sobre el experimentalismo estético, no impidió el impulso hacia cierto objetualismo y a ejercicios (individuales y minoritarios) conceptualistas. Ver: G. Machuca. “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, en Cristian Gazmuri y otros. *100 años de cultura chilena: 1905-2005*. (Santiago: Zig-Zag, 2006), 253-312.

7 Previamente mencionada, se canalizó especialmente en muralismo y gráfica (principalmente, afichismo y diseño gráfico de carátulas de discos o de otras piezas visuales) que combinaba el figurativismo, el pop-art, la psicodelia y técnicas del trazado muralista, para generar una iconografía de trabajadores y símbolos patrio enmarcados en una narrativa épica. Ver: E. Castillo, Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile, (Santiago: Ocho Libros Editores, 2006), 115-138. M. Vico y M. Osses, “Aproximación a los carteles de la Unidad Popular (1970-1973)”, (Cátedra de Artes 5, 2008), 23-47. M. Vico, ed, *El afiche político en Chile 1970-2013: Unidad Popular, Clandestinidad, Transición Democrática y Movimientos Sociales*. (Santiago: Ocho Libros Editores, 2013.), 41-78.

En suma, a partir de los estudios realizados sobre la acción cultural de la dictadura chilena y focalizando en el campo de las artes visuales, este texto se detiene en aquella dimensión productiva para reflexionar sobre su dinámica de tradicionalismo y aperturismo, cuestionando su identificación exclusiva con los términos de “apagón cultural” o “catástrofe”. Tal dinámica se reflejaría en los disímiles énfasis discursivos sobre las artes, especialmente en el vacilante programa museístico y el posicionamiento ante la resistencia artística (gráfica incluida).

El campo artístico-cultural-por su lenguaje, prácticas, agentes y circuitos específicos, así como por tensionar la relación entre “alta cultura”, cultura popular y de masas-, visibiliza más claramente las complejas negociaciones simbólicas implicadas en el desarrollo de la dictadura (negociaciones entre el Gobierno dictatorial y el aparato estatal preexistente, así como entre el Estado intervenido y la sociedad siempre en condiciones asimétricas de poder, naturalmente).

Entre el “apagón cultural” y la “catástrofe”. La mirada sobre las artes visuales.

Desde la teoría del arte, Nelly Richard denunció la idea de “zona de catástrofe”, para entender el impacto cultural del golpe militar en el país; es decir, cómo “ha naufragado el sentido, debido no solo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre cabal del sistema de referencias sociales y culturales que hasta 1973 articulaba -para el sujeto chileno- el manejo de sus claves de realidad y pensamiento” (2007 16)⁸. Pero también, la noción de “zona de catástrofe” permitiría entender la forma en que el campo artístico-cultural logró rearticularse: es decir, “cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos mon-

8 Límite la noción de catástrofe a la de Richard, sin abrir la reflexión a la tesis de Rousso, quien de alguna forma actualiza la tesis benjaminiana sobre la barbarie de la historia occidental. Ver: N. Richard. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, (Santiago: Metales Pesados, 2007). Y H. Rousso. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. (Rio de Janeiro: FGV, 2016).

tajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad”⁹. Así pues, la idea de “catástrofe” y la posibilidad de superarla, se convirtieron en un marco interpretativo desde el cual pensar el proceso artístico-cultural autoritario.

En cuanto a la historiografía, Karen Donoso documentó cómo desde el propio régimen emanó el concepto de “apagón cultural”, el cual originó un debate sobre la política cultural oficial y se instaló en la opinión pública como denominación para “la baja en la creación, producción y circulación de bienes culturales en el interior del país a partir de 1973”¹⁰. Precisamente, la misma historiadora señala que hacia 1977, el régimen había descartado la elaboración de una política cultural global y la creación de un ministerio dedicado a la cultura¹¹, de manera que su acción cultural quedó en manos de las instituciones preexistentes, ahora intervenidas, más otras nuevas.

Pues bien, aunque las nociones de “zona de catástrofe” o “apagón cultural” permanezcan vigentes en la búsqueda de calibrar la crisis de la identidad colectiva, de la producción cultural nacional o de la práctica artística misma, se hace necesario situarlas históricamente en los matices y discontinuidades del proceso. La idea de “catástrofe”, por ejemplo, resulta todavía sugerente para abismar las profundas transformaciones puestas en marcha por la dictadura, especialmente sobre las subjetividades; pero exige sopesar la manera en que se llevó a cabo la destrucción de los marcos de referencia simbólicos, y hacerse cargo de las tonalidades y fluctuaciones del transcurso. No da igual que el “naufragio del sentido” aconteciera con o sin una estética cotidiana oficialista, un proyecto artístico o una política cultural definidos, pues

9 N. Richard, “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?”, *Lo político y lo crítico en el arte: Mujeres artistas bajo la dictadura en Chile*. (Valencia: Ivan Documentos Iberoamericanos 2, Institut Valencià de Arte Modern, 2011), 14.

10 K. Donoso, “El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”, (*Outros Tempos* 10/16, 2013), 104-129.

11 K. Donoso, “Políticas culturales en la dictadura cívico-militar chilena. 1973-1989”. (Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Universidad de Santiago de Chile. 2016), 153-170.

la presión y modalidad de acción estatal sobre las subjetividades no serían las mismas. Tampoco lo serían las negociaciones con los saberes o agentes sociales históricamente encargados de la producción simbólica de la sociedad, ni los contenidos resultantes.

Asimismo, tal vez el concepto de “apagón cultural” continua operativo para representar los devastadores efectos de la represión y el libremercado sobre la cultura (censura, autofinanciamiento de las instituciones estatales, aplicación del Impuesto al Valor Agregado al libro, encarecimiento de publicaciones y eventos, etc.)¹². No obstante, en la esfera oficial, se requiere considerar el despliegue del imaginario dictatorial en los diversos espacios culturales para relevarlas modalidades temporales, institucionales y de contenido de tal “apagón”, desmitificándolo como un fenómeno uniforme durante toda la dictadura. Y es que, como ya se ha dicho, la intervención impuso cierta negociación con los saberes y agentes de aquellos espacios: de forma que en las instituciones educativas y culturales generales -Ministerio de Educación (MINEDUC), Secretaría de Relaciones Culturales (SRC) y Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos (DIBAM)-, los énfasis resultantes tendieron al militarismo, nacionalismo y academicismo, mientras que en las artísticas (museos, academia universitaria y algunas instituciones culturales municipales de elite), el tradicionalismo debió avenirse con cánones más modernos¹³. Todo ello, sin considerar la presión de por sí modernizadora del cambio tecnológico y de la masificación de medios como la televisión, y desde mediados de los 80, de otros dispositivos audiovisuales.

12 Aunque no sería apropiado para la esfera de la resistencia cultural, pues invisibiliza su gran actividad, especialmente intensa desde fines de los 70. Para el caso de la resistencia gráfica, por ejemplo, véase Cristiy Manzi. *Op. Cit.* Para el caso del activismo artístico, véase De la Fuente, A. y Maureira, D., “Arte y acción política: intervenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile”, Carrasco, D. y otros, *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*, Santiago: LOM, 2016. Impreso

13 I. Jara, “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la Secretaría de Relaciones Culturales”. (Revista Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, 2016), 16. I. Jara, “Discurso cultural da dictadura chilena. Entre a pátria e o mercado” Patto, Rodrigo, ed. *Dictaduras militares. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015).

En efecto, aparte del imperativo represor y de la *campaña de Reconstrucción Nacional*, las claves que dominaron la “línea programática” hacia escolares y público general podrían cifrarse en el antimarxismo, en cuanto combate contra la estética de protesta en todas las trincheras visuales; la “despolitización” del arte, para desacreditar la crítica social desde los criterios del profesionalismo o del arte por el arte; la del patrimonialismo, que priorizaba el retorno al pasado a través de ciertas muestras retrospectivas y de la restauración de casonas rurales patronales, como exponentes naturales del orden social perdido; la clave del “rescate de la raíces”, que a través de los concursos escolares y las coreografías del Ballet Folclórico Nacional (BAFONA)¹⁴ reivindicaba un pasado indígena, colonial o decimonónico idealizados; y la clave del tradicionalismo artístico, que por medio de ciclos itinerantes musicales, teatrales y de artes visuales desarrolló unos programas estéticos identificados con la “alta cultura” de cuño europeísta. Todos estos énfasis se enmarcaban, por supuesto, en el combate contra la “revolución de los gustos”, supuestamente instigada por el marxismo en varios planos de la cultura visual¹⁵, y, como contraparte, en la reposición elitista del orden y sus jerarquías, que en el ámbito artístico significaba el retorno al gusto academicista y a la institución museal.

Entre las organizaciones culturales generales, destacó el Departamento de Extensión Cultural del MINEDUC (DEC), que a través del Teatro Itinerante, la Orquesta Promúsica, el BAFONA y exposiciones itinerantes de artes visuales, desplegó una intensa divulgación artística. No le interesaba alentar la búsqueda más innovadora o la formación de nuevos artistas, sino que apoyar la formación escolar, acomodando su programación a dicho currículum. Para ello, combinó su presupuesto con el auspicio privado e incluyó artistas de oposición mientras no hicieran crítica abierta, teniendo como horizonte la masividad y la des-

14 K. Donoso. *Op. Cit.*

15 “De acuerdo a nuestro convencimiento, creemos, por el contrario, que las fundamentales revoluciones que hace el marxismo para llegar a la ‘dictadura del proletariado’, están dirigidas a barrenar otras dimensiones de ese patrimonio espiritual que forma la cultura occidental” [...] “La ‘revolución de los gustos’, mediante su influencia en la literatura y el arte, desvirtuando los cánones clásicos e imponiendo formas abstrusas contrarias al sentido de belleza de la naturaleza humana”(Política Cultural del Gobierno de Chile 23-24).

centralización¹⁶. Esta actividad del DEC y su impacto en las localidades con menos acceso a ese tipo de compañías y obras, obliga a repensar la idea de que el “apagón cultural” signara uniformemente toda la actividad oficial. Por lo demás, aunque la dictadura rebajó el presupuesto cultural en comparación con los gobiernos anteriores¹⁷, el presupuesto del DEC ascendió de 36 a 120 millones de pesos entre 1980 y 1987 (*Ibid.*), demostrando el respaldo gubernamental a su gestión.

Además, a su dinamismo se sumaban las tareas patrocinadas por las secciones regionales o provinciales de la SRC, generalmente en conjunto con las municipalidades, que consideraban la apertura de centros culturales y la realización de concursos para jóvenes y adultos, talleres y exposiciones (RC, 1989). De tal forma que, aunque políticamente controlado y favorecedor de las propuestas menos radicales, era ese movimiento lo que permitía a los intelectuales gobiernistas simplificar la discusión sobre el “apagón cultural”, para negarlo por completo.

La mirada hacia el arte, desde el Museo.

En cuanto a las instituciones propiamente artísticas, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) destacó como el lugar “predilecto” de la dictadura, por ser el representante de la tradición y del patrimonio. Su programa exhibitivo también compartió con los organismos educacionales y culturales generales los imperativos de la represión, del desmantelamiento de las iniciativas de la UP y de la campaña de Reconstrucción, en la que participó con subastas y exposiciones¹⁸. Asimismo, en las ex-

16 K. Donoso. *Op. Cit.*

17 Entre 1965 y 1969, el gasto anual en cultura en relación al gasto fiscal osciló entre: 0,11%, 0,10%, 0,09%, 0,12%, 0,10%. Entre 1970 y 1973, fue de: 0,08%, 0,12%, 0,16% y 0,08%. Entre 1974 y 1990, fue de: 0,03%, 0,05%, 0,05%, 0,08%, 0,09%, 0,10%, 0,11%, 0,10%, 0,09%, 0,09%, 0,09%, 0,08%, 0,08%, 0,09%, 0,09%, 0,11% y 0,10%. En: N. Muñoz, *Negocios*, (Universidad de Chile, 2016).

18 L. Quezada y K. Avalos, “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”. En: Ávalos, K. y otros, *Ensayos sobre artes visuales Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen III, (Santiago: LOM, 2014).

posiciones que coordinó con aquellos organismos aparecieron más notoriamente los imperativos ideológicos del régimen. Por ejemplo, el Primer Salón Nacional de Artesanía Familiar, montado por CEMA-Chile a fines de 1973, que, como ejemplo de la chilenidad, de sus valores tradicionales y familiares opuestos a la politización¹⁹, enfatizaba una lectura desde el repertorio nacionalista de tinte popular. Asimismo, la exposición preparada por el Museo Histórico Nacional para la Semana del “padre de la patria” de 1974²⁰, enfatizó el repertorio nacionalista, pero de tinte militar.

A su vez, el repertorio patrimonialista compareció con las retrospectivas sobre pintura histórica y pintura de paisaje, que servían para exaltar la relación de los chilenos con el mundo rural anterior a la reforma agraria²¹, con las efemérides militares o al menos con el territorio nacional. Estas retrospectivas sirvieron también para invocar a los “grandes maestros” de la pintura chilena, como respuesta a la “pérdida de las jerarquías” entre la juventud²² y como rehabilitación de la pintura tradicional. Junto a su participación en la “I Exposición Itinerante. Dosecientos Años de Pintura Chilena” (1977), estas actividades también respondían al reforzamiento del MNBA como lugar de la “alta cultura” y no de la cultura popular ni de la estética de protesta (ni menos de las brigadas muralistas de las juventudes políticas).

A la par, dado el creciente autofinanciamiento impuesto al MNBA, que trasladó parte importante de su actividad al auspicio privado, fue vital su acomodo ante el imperativo y ritmo del mercado. De hecho, en esa clave habría que entender también la intensa actividad generada por los concursos del banco Colocadora Nacional de Valores²³, las Becas

19 Al respecto véase “Exposición artesanal en Museo Bellas Artes”, *El Mercurio*, 14 dic. 1973:35; “Primeras damas visitaron el salón de artesanía familiar”, *La Tercera*, 15 dic. 1973; “Artesanía: festival de arte”, *La Patria*, Santiago, 30 nov. 1973.

20 S. Mera, “La Plástica Chilena en los últimos quince años”, *Proyección* (1989), 18.

21 El diario *La Patria* (1973) recalcó “fue intérprete del Chile agrícola, con casorio de campo, con aldeas de casas”.

22 A. Romera, “Cómputo artístico de 1973”, *El Mercurio* (1974), 8.

23 M. Ivelic y G. Gaspar, Chile. Arte actual, (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2ª reimpresión, 2006).

de los Amigos del Arte y las Bienales Universitarias, que permitieron dar continuidad a la investigación de ciertos artistas e incluso exhibir la obra de algunos disidentes. No es casual que Ivelic y Galaz hablen de “auge expositivo” para 1975-1982, aunque remarquen que acabó con la crisis económica del último año, agravando la ya deflacionaria situación del museo como sitio de debate y experimentación²⁴.

Ciertamente, esta intensa actividad, aunque breve, constituye otro elemento -ahora desde la institucionalidad propiamente artística- que objeta la idea del “apagón cultural” como una experiencia uniforme en la esfera oficial, incluso para una época de alta represión política como la segunda mitad de los años 70. Por lo demás, aquellos concursos contaron con el patrocinio de la Secretaría General de Gobierno, institución ajena al mundo artístico²⁵.

También combinada con la clave mercantil podría entenderse el fomento de la artesanía tradicional, tal como las arpilleras de Cema-Chile²⁶, por su mayor interés comercial en el extranjero. Lo mismo el II Encuentro de Arte e Industria, realizado en el MNBA (1982) bajo el auspicio de la Sociedad de Fomento Fabril, para el cual las obras debían usar técnicas, materias primas y/o productos de manufactura²⁷. En este punto cabe reconocer que, si bien la relación del arte con el mecenazgo privado es una condición secular y muchas veces productiva, y si bien

24 Desafíos ya asumidos por las galerías privadas y los institutos culturales binacionales que en los años 80 privilegiaron exposiciones neovanguardistas. “Los jóvenes, especialmente, se ven beneficiados con la multiplicación de salas, en las que pueden exponer sus trabajos y enfrentar, por una parte, la crítica y el público, y por otra, palpar la realidad de un mercado que se supone incipiente... si bien es cierto que una gran parte de las salas nuevas tiene como finalidad dar a conocer a los noveles valores, también permanecen activas las salas que exhiben a los maestros desaparecidos o a los que han entrado en la madurez. [...] Los institutos binacionales, por su parte, llevan a cabo una permanente actividad”. (Quintana et al 1978: 6)

25 O. Aguiló. Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto, (Santiago: CENECA, 1983), 14.

26 E. Saúl. Artes visuales 20 años, 1970-1990. (Santiago: Ministerio de Educación, 1991), 42-43.

27 El Primero se montó en la Galería Época, en 1981. “En centro de arte se convertirán las industrias nacionales”, La Nación, 8 sep. 1980, B-9.

la relación arte-industria había seducido incluso a las vanguardias, en el Chile del periodo podía adquirir la connotación -no necesariamente para los artistas, pero sí para el gobierno-, de demostración de los beneficios del modelo ultraliberal y de sublimación cultural de la modernización económico-tecnológica acontecida bajo su periodo.

Por supuesto, muchas veces a contrapelo del propio artista, la creación sirvió también al imperativo de la propaganda, fuera para demostrar normalidad o modernidad: tanto las exposiciones de arte chileno en el extranjero, la exposición “Made in Chicago” en el MNBA (1974), auspiciada por la Embajada de los Estados Unidos, las 35 obras pertenecientes a la colección de la Universidad de Texas o la Exposición Internacional de Artesanía, fueron destacadas en términos de la reinserción de Chile en el concierto internacional como de renovación del panorama creativo local mediante la recepción y diálogo con nuevas tendencias²⁸.

Hasta aquí la coincidencia de la línea programática del MNBA con la de las instituciones culturales generales. Pues, como es lógico, dada su naturaleza específica, dicha línea (como la del Teatro Municipal de Santiago) también siguió una dinámica propia. Por un lado, porque filtró el imaginario cultural militar y de derechas por el cedazo de los saberes y prácticas específicos del arte. Por otro, porque el giro contemporáneo del arte hacia lo conceptual y hacia la transgresión de límites con la cultura popular, de masas y el arte público, implicó la negociación entre posiciones artísticas más conservadoras y otras más modernas. En este sentido, las referencias habituales del Museo eran el devenir artístico y académico, los gustos de los públicos dominantes y la crítica de arte. Y el entramado que formaban tales referencias, constituía un tamiz denso para el imaginario cultural autoritario. De hecho, en la escritura de arte oficialista (volcada principalmente en la prensa y textos del MINEDUC) encontramos parte del marco conceptual con el cual debieron dialogar -o a través del cual se manifestaron- las demandas de aquel imaginario. De allí que valga considerarla.

28 S. Quintana. “Plástica”. Resumen de 6 años de actividad cultural, (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. 1978), 17-20.

Como documenta Lucy Quezada²⁹, esta escritura se construyó desde categorías absolutas y espiritualistas, como un reclamo en favor de la belleza y de la subjetividad, coincidente con la demanda despolitizadora del régimen. Para ello, arguyó en torno a una “verdad”, como patrón de legitimidad para la creación individual y nacional, en contraste con el arte politizado: “El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó...”, había establecido el texto oficial *Política Cultural del Gobierno de Chile* (40), mientras que la “teórica” Ana Helfant agregaría luego “Cada país tiene su verdad, que de alguna manera encuentra y la hace vislumbrar” (1978a 7)³⁰. De forma que, para la escritura oficial, el arte vinculaba verdad, identidad nacional y despolitización. Este vínculo permitía atacar, a su vez, al arte comprometido defendido por los artistas de la UP, simplificándolo y desconociendo sus debates, tanto desde los ministerios como del periodismo cultural.

Por otra parte, la escritura oficialista sobre arte erigió al formalismo en un valor estético-analítico válido en sí mismo, a la vez que en coartada para replegar el interés de las obras -de cualquier estilo y soporte- hacia los problemas formales, desvirtuando así su relación con la contingencia local y latinoamericana. De modo que a pesar de favorecer también el figurativismo, esta crítica oficialista también destacó la capacidad de la abstracción para introducirse en mundos interiores y ensoñaciones emancipadas del contexto social³¹. En el fondo, esta crítica no solo recurría al repertorio (conceptual y de soporte) tradicional, sino que también al credo vanguardista del arte por el arte, el cual le permitía aplicar una visión individualista y “metafísica” del arte, en-

29 Lucy Quezada, “La escritura de artes visuales para la escena institucional del arte en dictadura militar”. Tesis Licenciatura en Artes c/m Teoría e Historia del Arte. (Universidad de Chile. 2014).

30 A. Helfant, *Los pintores de medio siglo en Chile*, Santiago: Departamento de Extensión Cultural, 1978a.

31 Ver: A. Helfant, *Pintura chilena contemporánea: Segunda exposición itinerante Norte*, (Santiago: Departamento de Extensión Cultural, 1978b). V. Carvacho, *Pintura chilena contemporánea: Segunda exposición itinerante Sur*, (Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978b). Y *Veinte pintores contemporáneos chilenos*. (Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978).

contrando ejemplos de genio artístico y/o de obra autorreferente entre el costumbrismo, el modernismo o el arte contemporáneo.

Posicionamiento ante la resistencia cultural y la neovanguardia

Ya hemos dicho que los militares y civiles que asumieron la dirección de los aparatos culturales generales carecían de los códigos para interpretar la arista crítico-política de la neovanguardia artística chilena³². A diferencia de Argentina y Perú, el desarrollo tardío de ésta (desde fines de los 70) y sus estrategias conceptualistas, impidió que los golpistas chilenos la concibieran como una de las expresiones culturales de la izquierda. Por lo demás, la neovanguardia encriptó su crítica política en la experimentación formal, tanto por su desapego del arte comprometido y de la estética de protesta, como por eludir la censura. Por tanto, si bien en el régimen hubo suspicacia ante la “rareza” de sus acciones, ella no fue identificada -en tanto práctica cultural- como su rival ideológica.

En cambio, la estética de protesta, reciclada en resistencia cultural, continuadora de lenguajes reconocibles por el régimen, fue obviamente su antagonista confesa. En el rubro de creación visual, además del muralismo y afichismo ya mencionados, destacó la “resistencia gráfica” (definida así por los propios protagonistas), dedicada a la producción de piezas visuales de reivindicación sociopolítica, generalmente en defensa de los derechos humanos, en las cuales predominaba, entonces, el mensaje sobre la forma. Su naturaleza y funcionamiento conllevó al trabajo colectivo y al anonimato, en vez de la identificación del talento individual, así como la clandestinidad y escasez económica le impusieron el uso de materiales y procedimientos baratos y que permitieran autonomía. En suma, se trataba de la producción hecha por sujetos que

32 En Chile es conocida como Escena de Avanzada, desde que la teórica del arte Nelly Richard usara el término para denominar al conjunto trabajos que, entre 1977 y 1983, renovó el lenguaje representacional con estrategias como el arte corporal, la reflexión desde la fotografía, las intervenciones, happenings y acciones de arte, diferentes al arte comprometido o a la estética de protesta. (c/Richard 1987)

no se consideraban artistas pero que sí canalizaban su lucha a través de la creación visual³³³⁴.

Por supuesto, frente a esa resistencia gráfica, cuya circulación se restringía a espacios universitarios, sindicales o religiosos en que solía generarse o difundirse actividades de oposición, la dictadura operó quitando las piezas, allanando los talleres o deteniendo a productores y divulgadores, aunque en determinadas circunstancias, sobre todo en los años 80, hubo funcionarios que negociaron la difusión y realización de algunos actos. De hecho, durante esa década se produjo una alta multiplicación y diversificación de piezas de gráfica política, mientras que la alta represión habida hasta 1975 había significado una escasa producción, tímidamente reactivada desde ese año³⁵³⁶.

Otra forma de resistencia cultural en el campo de la creación visual fue el activismo artístico, una variante de las estrategias neovanguardistas (de algunos de sus artistas), mayormente visible en los años 80³⁷, enfocada en acciones de denuncia o interrupción explícita del orden social. Por su característica intervención del espacio público urbano, esta forma de disidencia rompía la relación histórica entre resistencia

33 Por su menor contenido visual, menor relación con la plástica y por no ser necesariamente el producto de talleres gráficos “especializados”, no se incluye aquí al volante o panfleto. Sobre éste, Valdebenito, F. *Tinta, papel, ingenio: panfletos políticos en Chile, 1973-1990*. (Santiago: Ocho Libros, 2010).

34 Cristi y Manzi. *Op. Cit.*

35 Cristi y Manzi. *Op. Cit.* 46-57.

36 Esta gráfica no incluye la variedad y enorme producción de medios propagandísticos, elaborados generalmente fuera de los talleres gráficos por militantes o miembros de organizaciones sociales que no se definían como gráficos, y que abarcaban publicaciones, volantes y papelógrafos con logos, símbolos y consignas, de frecuente manufactura manual. Además de los medios partidarios, un caso emblemático de esto lo constituye la producción de la Agrupación Cultural Universitaria, de los estudiantes de la Universidad de Chile (fines de los 70 y comienzos de los 80). Ver: R. Brodsky, “Señores, la ACU ha muerto. ¡Que viva la ACU!” En: I. Agurto y otros, *Juventud chilena. Razones y subversiones*, (Santiago: Eco-Folico-Cepade, 1983).

37 Si bien puede recordarse el homenaje de la Unión Nacional por la Cultura al poeta Neruda de 1979, en la Primera Semana por la Cultura y la Paz, cuyas obras se hicieron en hojas de papel tamaño oficio, en color blanco y negro para fotocopiarlas, y luego se

política y creación visual, acostumbrada a la estética de protesta. No obstante, al coordinar sus manifestaciones con las de organizaciones por los derechos humanos, e introducir luego las demandas de la disidencia sexual y de otros discriminados, este activismo artístico, que no siempre convocó a toda la neovanguardia, repuso el cruce más directo del arte contemporáneo con la contingencia³⁸.

Poco interesado en la dimensión estética de estas acciones, pero sí capaz de identificar la acusativa, el régimen las reprimió cada vez que pudo aventajar su efimeridad. Pero, como ya dijimos, cuando la impugnación del artista se replegaba hacia el interior del signo, quedaba más inerte. Podía entonces permitir la distribución de leche en una población periférica³⁹, aceptar el rayado de cruces sobre el pavimento o apoyar una prensa cultural que oscilaban entre el silenciamiento, la denostación o la celebración de aquellas prácticas⁴⁰. Precisamente, esta ambivalencia ante el conceptualismo chileno (así como la ambivalencia del MNBA), permite comprender la dinámica de tradicionalismo y aperturismo que caracterizó la política artístico-cultural autoritaria.

En efecto, el silencio u ocultamiento fue un tipo de reacción hacia el arte de avanzada: por ejemplo, no aludir a la muestra colectiva del Ta-

montaron en paneles, a su vez ubicados en distintos lugares públicos de Santiago. O. Aguiló. *Op. Cit.* 26.

38 A. De la Fuente y D. Maureira, “Arte y acción política: intervenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile”. En: D. Carrasco y otros, *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*, (Santiago: LOM, 2016).

39 Acción del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), denominada *Para no morir de hambre en el Arte*. 1979. Entregaron cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna La Granja; luego las pidieron de vuelta para que diversos artistas las usaran como soporte de obras a ser expuestas en la Galería Centro Imagen. El medio litro de leche refería a la política de la UP de garantizar leche diaria para los niños chilenos. Hubo también una publicación poético-visual en una revista política de amplia circulación, la lectura de un manifiesto en la CEPAL y un desfile de diez camiones lecheros ante el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya fachada fue cubierta por un lienzo blanco.

40 G. Machuca, *El traje del emperador: Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*. (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011).

ller de Artes Visuales en el Goethe Institut, o a la ya mencionada acción *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld (1979-80), en la columna de arte de la prensa masiva; no seleccionar los trabajos más experimentales para el masivo *Primer Encuentro de Arte Joven*, de 1979⁴¹; o no incluir los ejercicios más radicales en las itinerancias oficialistas de artistas jóvenes, aunque, a fines de los 80 sí incorporaran el reciente “neoespressionismo” pictórico⁴².

Otra actitud fue la de censura abierta, que, entre otras ocasiones, se ejerció en el Encuentro de Arte Joven o en el concurso organizado por el MNBA en 1980, para su centenario, con las obras de Carlos Gallardo y Carlos Altamirano, pese a que estos fueron premiados en otros concursos del mismo museo⁴³.

La denostación directa también fue una táctica, especialmente de los más conservadores del aparato cultural (aunque al menos reconocieron la existencia del arte conceptualista): “liberalidad expresiva que llega a menudo a la violencia”, “muchas veces agotado y falto de originalidad”, que “niega a los maestros”, “habla de la muerte del arte y de la inutilidad de la obra de arte”, responsable de “exposiciones herméticas, cercanas al feísmo, concebidas para agredir visualmente al público”, destacado por su “afán de impactar más por la enunciación de los temas que por su desarrollo plástico”, fueron los epítetos que recibió en un recuento oficial del Mineduc⁴⁴. Las invectivas a la exposición de Juan Domingo Dávila en la Galería CAL, en 1979, fue otro botón de muestra de la agria reacción oficial a los ensayos más novedosos⁴⁵.

Pero hubo también una denostación indirecta, más sutil, contra el conceptualismo criollo, como en el texto *Dibujo y grabado en Chile*,

41 O. Aguiló, *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*, (Santiago: CENECA, 1983), 32 y 24.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 O. Quintana. *Op. Cit.*

45 O. Aguiló. *Op. Cit.* 26-27.

de 1987, cuyo autor prefirió embestir contra aquel echando mano de la crítica que le hiciera el artista Juan Downey⁴⁶. En realidad, la acusación nacionalista de copia extranjerizante, para rebajar su calidad artística y de ruptura, fue una coartada frecuente contra aquel: Nena Ossa explicó en 1979 por qué se lo excluía, como tendencia, de la línea exhibitiva del principal museo de arte del país: “Si los chilenos tuvieran una vanguardia propia, estaría igualmente fascinada que se presentara, no así si se copia una vanguardia extranjera. Que un artista conceptual chileno cree un concepto que él sienta y no lo copie”⁴⁷.

En todo caso, cabe recordar en este punto que la desconfianza hacia el arte de avanzada provenía no solo de la dictadura, sino que también de representantes de la cultura popular y de intelectuales disidentes que, tempranamente, consideraban que lo abstruso de sus estrategias lo hacían incomprendible para la población y, por ende, de dudosa proyección⁴⁸.

Por último, como hemos visto, también hubo apoyo al arte de avanzada, aunque desde la “zona gris” del sistema oficial, formada por jurados de concursos, personal de instituciones artísticas, académicas o auspiciadoras, y, especialmente, ciertos críticos de la prensa oficialista. De hecho, como ya aclaró Machuca, “es un mito creer que el periodismo cultural de la época existiera una animadversión frente al arribo del arte neovanguardista a Chile”⁴⁹. Entre los casos más emblemáticos, cabe recordar el del crítico literario y sacerdote del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois (de seudónimo Ignacio Valente), que siguió tenazmente el trabajo del poeta Raúl Zurita, del CADA, pues lo consideraba henchido de humanismo cristiano.

46 “El llamado arte conceptual es lo más subdesarrollado que he visto, si se mostrara afuera sería una vergüenza. Para hacer arte de vanguardia hay que partir de sí mismo y nunca revisteando”. En: E. Solanich, *Dibujo y grabado en Chile*. (Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1987), 102.

47 N. Ossa, “El concepto de museo y otros”, (*Cal* 3 (1979: 24), 74.

48 Tomas Peters, “Cartografía de una puesta en escena de la enunciación de un concepto a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del arte chileno”. Tesis de Magister en Artes, mención Teoría e Historia del Arte. (Universidad de Chile. 2011), 5.

49 G. Machuca. *Op. Cit.* 37-59.

También llama la atención el interés del crítico de arte Antonio Romera, quien se alegraba de que el golpe militar significara el retorno al orden y el respeto a las jerarquías en las facultades de artes, pero a la vez legitimaba los ejercicios del artista Carlos Leppe, quien trabajaba entonces el collage y el objetualismo, pero que en el futuro inauguraría el arte corporal y el happening. Romera⁵⁰ también destacó las obras de Langlois, reconociendo en ambos el valor de destruir el “mito del arte”. Igualmente importante fueron los reportes de Hernán Castillo⁵¹ en la revista *Ercilla*, sobre un happening del mismo Leppe de 1974, o la entrevista de Jorge Marchant al artista en 1976⁵².

También el crítico de arte Waldemar Sommer felicitó los ejercicios visuales de Brugnoli, Dittborn y, como no, de Leppe, pero no el del inmediato post-golpe sino el radical de fines de los 70. Sus palabras de entonces, fueron: “Así, el clima de travestistas y delincuentes, y el hartazgo más abundante de recónditas preocupaciones del artista o el más extremo -y no menos íntimo- de los recintos de privadas funciones orgánicas, genera el combustible estético adecuado...Sin embargo, la causa del arte sale de la empresa como la gran beneficiada”⁵³.

Incluso Sonia Quintana, de quien ya citamos un severo diagnóstico del arte de avanzada en un texto ministerial de fines de los 70, en 1975 se entusiasmó lo suficiente con Leppe como para publicarle una entrevista en el diario *La Tercera*⁵⁴.

No menos sugerente fue la premiación de algunos de otros representantes de la avanzada: por ejemplo, el Primer Premio de Grabado de 1978 a Lotty Rosenfeld, en el Museo de Arte Contemporáneo; el Gran Premio de Honor de 1981 a Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, en el concurso de

50 A. Romera, “Carlos Francisco Leppe. Collages Esculturas”, *El Mercurio* (1973, 28 oct.), 2. Y “Cómputo artístico de 1973”, *El Mercurio* (1974, 8 ene), 2.

51 Hernán Castillo, “El público, una escultura”, *Ercilla* (1974 31 jul-6 ago), 6.

52 Jorge Marchant, “Carlos Leppe”, *Paula* 258 (marzo 1977), 38-41.

53 W. Sommer, “Con Carlos Leppe a través de rupturas y aproximaciones”, *El Mercurio* (1977, 25 dic.), 5.

54 S. Quintana, “Un mundo en que habita Carlos Leppe”, *La Tercera* (1975, 26 oct.), 15.

la Colocadora Nacional de Valores realizado en el MNBA; o los mencionados premios a Gallardo, en 1979, y a Altamirano, en 1980, también en concursos oficiales. En realidad, ya antes el MNBA había apoyado ciertos ensayos novedosos, aunque fueron la excepción: por ejemplo, en 1974, alojando la exposición de Eugenio Dittborn²² *acontecimientos para Goya Pintor*. No obstante, como señaló Aguiló, lo que primaria serían las "...retrospectivas -y de elementos "no conflictivos"-, didácticas, de artistas no nacionales, y profesores de distintas sedes universitarias -obviamente no nuevos e igualmente no conflictivos-"⁵⁵.

Claramente, el entusiasmo de algunos periodistas culturales no salpicó lo suficiente al MNBA, como para que su línea curatorial se interesara por la neovanguardia de manera global y sostenida. Pero ya se sabe que, hasta cierto punto, publicar sobre un artista en un medio oficial durante la dictadura (a menos que fuera para desacreditarlo), implicaba reconocer su existencia y, por ende, legitimarlo. Quedaba a la vista, entonces, la ambivalencia oficial hacia la neovanguardia y hacia el arte en general.

Conservadurismo y aperturismo controlado. Consideraciones finales

Como puede verse, por mucho que los cambios del arte presentaran encrucijadas-políticas y teóricas- al juicio represivo y estético de la dictadura, lo cierto es que los organismos culturales generales mantuvieron sus reflexiones apegadas a los valores nacionalistas y academicistas⁵⁶. Por otra parte, algunos concursos o periodistas culturales oficialistas lograron interrumpir ese ambiente arcaizante. Con todo, en este punto hay que reconocer que aquellos circulaban en diferentes espacios, cumpliendo distintas funciones, y que, al igual que los medios en que escribían, podía cambiar de opinión sobre el trabajo de un mismo artista o corriente. Por tanto, resulta difícil identificar maniqueamente las visiones más liberales o la más conservadoras con un solo circuito del sistema oficial del arte. De hecho, no hay que olvidar que los altos fun-

55 O. Aguiló. *Op. Cit.* 14

56 I. Jara. *Op. Cit.*

cionarios del sistema artístico también podían mostrarse especialmente conservadores (o inconstantes).

Con todo, es posible subrayar que las posiciones liberales, que detectaban y valoraban la ruptura ejercida por las prácticas más experimentales, circularon sobre todo en el circuito propiamente artístico; mientras que las más conservadoras sobresalieron en la institucionalidad escolar y cultural general, enfatizando el “genio artístico”, una creación “anti-extranjerizante”, emocional y espiritualista⁵⁷, una retórica azucarada y un aparato crítico todavía poblado de valores absolutos.

Así pues, la dictadura no desarrolló una política para las artes visuales, pero sí unas ideas estéticas generales (no necesariamente coherentes ni compactas) que orientaron su quehacer cultural. A la vez, consensuó una idea de identidad nacional que quería proyectar a través de la cultura y el arte. Por ende, su quehacer artístico-cultural estuvo signado por la ambivalencia, detectable en los ya mencionados énfasis de las instituciones culturales generales o de las propiamente artísticas. Incluso, podría decirse que la ambivalencia específica hacia la neovanguardia y su variante activista de los 80 sugieren una “política global” tradicionalista, pero dispuesta a cierto aperturismo controlado.

Este diagnóstico provisional, plantea algunas conjeturas. En primer lugar, que no es posible continuar pensando la acción artístico-cultural de la dictadura chilena en términos de “apagón cultural” o de “catástrofe”, como categorías absolutas. Debe historizarse su contenido (reconociendo la porosidad de la experiencia histórica), porque, en cuanto a la primera, es clara la intensa actividad de ciertas instituciones oficiales, así como la existencia de algún respaldo al arte de avanzada; y en cuanto a la segunda, es evidente que la destrucción de los marcos de referencia simbólicos tras el golpe militar no constituyó el mismo trauma para toda la población, ni paralizó a todos los artistas de la misma forma; es más, la administración de la “catástrofe” -entre otras cosas,

57 Imaginario idealista, impresionista, cercano a un humanismo religioso, defensor de la tradición y de categorías trascendentales para analizar los fenómenos sociales. N. Abbagnano, Diccionario de filosofía, (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 445-446.

precisamente por carecer de un proyecto artístico o de una política cultural definidos- supuso desarreglos y conflictos a la hora de consolidar un modelo de subjetividades a imponer.

Una segunda conjetura es que la dictadura se beneficiaba de la visión individualista y trascendente del arte academicista, a la vez que de la idea de la individualidad artística y del arte autorreferente de la vanguardia: o sea, liberales y conservadores se hermanaban -desde sus respectivos juicios estéticos- en el repudio al arte comprometido, el cual, como ya vimos, era, para el régimen, su adversario estético. Como ha señalado Machuca “proclamarse como un buen entendedor del arte vanguardista del momento también servía de estrategia para borrar el arte comprometido de los años sesenta y setenta”⁵⁸. Posiblemente por esto, al funcionariado cultural no le resultaba inverosímil intentar armonizar -en una misma narrativa- la idea de tradición con la de una innovación mesurada, o al menos despolitizada.

En definitiva, el campo artístico-cultural visibiliza la complejidad de una dictadura que, lejos de pulverizar todo marco de organización y de significación simbólica, impulsó la escena cultural opositora hacia la resistencia, la continuidad o la ruptura; a la vez que, en la fabricación e imposición de su propio imaginario, exhibió ambivalencias y contradicciones hacia la misma escena opositora, especialmente en el arte. Por esto último es que la política artístico-cultural autoritaria estuvo menos institucionalizada y consolidada de lo que pretendió, y el arte de avanzada fue menos contrainstitucional de lo supuesto. Tal vez la carencia de un proyecto artístico-cultural durante toda la dictadura, la obligó a negociar más intensamente en este campo (que en el económico o político) con las especificidades de los circuitos preexistentes y sus respectivos órdenes, evidenciando que no era un sistema cerrado.

58 G. Machuca. *Op. Cit.*39.

Bibliografía

Abbagnano, N. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso

Aguiló, O. *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*. Santiago: CENECA, 1983. Impreso

Brodsky, R. “Señores, la ACU ha muerto. ¡Que viva la ACU!”. En: Agurto, I. y otros, *Juventud chilena. Razones y subversiones*. Santiago: Eco-Folico-Cepade, 1983. Impreso

<http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/31.htm>

Carvacho, V. *Pintura chilena contemporánea: Segunda exposición itinerante Sur*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978b. Impreso

_____. *Veinte pintores contemporáneos chilenos*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978a. Impreso

Castillo, H. “El público, una escultura”. *Ercilla*, 1974, 31 jul-6 ago. Impreso

Castillo, E. *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2006. Impreso

De la Fuente, A. y Maureira, D. “Arte y acción política: intervenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile”. En: Carrasco, D. y otros. *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*. Santiago: LOM, 2016. Impreso

Donoso K, *La Batalla del folclore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad de Santiago de Chile, 2006. Impreso

_____ *Políticas culturales en la dictadura cívico-militar chilena. 1973-1989*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Universidad de Santiago de Chile, 2016. Impreso

_____ “El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”. En *Outros Tempos* 10/16 (2013): 104-129. Impreso

Errázuriz, L. y Leiva, G. *El golpe estético: Dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ocho Libro Editores, 2012. Impreso

Helfant, A. *Los pintores de medio siglo en Chile*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural, 1978a. Impreso

_____ *Pintura chilena contemporánea: Segunda exposición itinerante Norte*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural, 1978b. Impreso

Ivelic, M. y Gaspar, G. *Chile. Arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2ª reimpression, 2006. Impreso

Jara, I. “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la Secretaría de Relaciones Culturales”. *Revista Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 16 (2016). Impreso

_____ “Discurso cultural da dictadura chilena. Entre a pátria e o mercado” Patto, Rodrigo, ed. *Dictaduras militares. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

Machuca, G. “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”. En: Gazmuri, Cristian y otros. *100 años de cultura chilena: 1905-2005*. Santiago: Zig-Zag, 2006. Impreso

_____ *El traje del emperador: Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011. Impreso

- Marchan, J., “Carlos Leppe”, *Paula* 258, marzo 1977: 38-41. Impreso
- Muñoz, N., 1965–2015. “50 años de Política Cultural en Chile. ¿Ideología o prociclicidad?”, Santiago: Trabajo para el curso Historia Económica de Chile contemporáneo, Facultad de Economía y Negocios, Universidad de Chile, 2016. Inédito.
- Ossa, N., “El concepto de museo y otros”, *Cal* 3, 1979, 24. Impreso
- Peters, T., *Cartografía de una puesta en escena de la enunciación de un concepto a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del arte chileno*. Tesis de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, 2011. Impreso
- Quezada, L. y Avalos, K., “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”, Ávalos, K. y otros, *Ensayos sobre artes visuales Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen III. Santiago: LOM, 2014. Impreso
- Quezada, L., *La escritura de artes visuales para la escena institucional del arte en dictadura militar*. Tesis Licenciatura en Artes c/m Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. 2014.
- Quintana, S., “Plástica”. *Resumen de 6 años de actividad cultural*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. 1978. 17-20. Impreso
- Quintana, S., “Un mundo en que habita Carlos Leppe”, *La Tercera*, 1975, 26 oct: 15. Impreso
- Richard, N. “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?”, en *Lo político y lo crítico en el arte: Mujeres artistas bajo la dictadura en Chile*. Valencia: Documentos Iberoamericanos 2, Institut Valencià de Arte Modern, 2011. Impreso
- _____. *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago: Contribuciones programa FLACSO, Ene.1987. Impreso

_____ *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.

Romera, A., “Carlos Francisco Leppe. Collages Esculturas”, *El Mercurio*, 1973 28 oct: 2. Impreso

Romera, A., “Cómputo artístico de 1973”, *El Mercurio*, 1974 8 ene: 2. Impreso

Rouso, H., *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FGV, 2016. Impreso

Saúl, E., *Artes visuales 20 años, 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1991. Impreso

Solanich, E., *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1987. Impreso

Sommer, W., “Con Carlos Leppe a través de rupturas y aproximaciones”, *El Mercurio*, 1977, 25 dic: 5

Valdebenito, F. *Tinta, papel, ingenio: panfletos políticos en Chile, 1973-1990*. Santiago: Ocho Libros, 2010. Impreso

Vico, M, y M. Osses, “Aproximación a los carteles de la Unidad Popular (1970-1973)”, *Cátedra de Artes 5* (2008): 23-47.

Vico, M., Ed., *El afiche político en Chile 1970-2013: Unidad Popular, Clandestinidad, Transición Democrática y Movimientos Sociales*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2013. Impreso

Otras Fuentes

Calendario Colección Philips, Web. 05 julio 2017

Política Cultural del Gobierno de Chile, Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1974. Impreso

Red de Conceptualismos del Sur; Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. Impreso

Rock y política en Marzo de 1973. Una banda sonora entre la contracultura y la revolución.

Sergio Pujol¹

I

Este trabajo pertenece al territorio de la historia argentina contemporánea pero no trata sobre dictadura sino sobre un impasse complejo y políticamente turbulento: el año 1973; año del regreso de la democracia en la Argentina después de 7 años, si acaso consideramos democrático el gobierno del doctor Arturo Illia, figura sin duda admirable pero que, como se sabe, ganó las elecciones presidenciales de 1966 estando el peronismo proscripto desde el golpe militar de 1955. En definitiva, el año 73 marca un doble regreso: el de los comicios y el del peronismo al poder.

No abordaré aquí el análisis de los principales episodios políticos de aquel año, pero sí quiero recordarles brevemente cómo transcurrió su línea de tiempo: el triunfo del FREJULI, el gobierno de peronismo de izquierda de Héctor Cámpora, el regreso de Perón a la Argentina y la masacre de Ezeiza, el triunfo electoral del viejo líder (reparemos en el hecho de que se votó dos veces para presidente en un mismo año), el asesinato del jefe sindical José Rucci (a sólo 48 horas de que Perón se impusiera en los comicios), el comienzo de la ruptura entre la Juventud Peronista - y en particular su brazo armado Montoneros- y los primeros meses de la tercera presidencia de Juan Domingo Perón. En ese vértigo de acontecimientos, y sobre un horizonte de expectativas signado por ideales revolucionarios, el rock argentino – por entonces también denominado “música progresiva” – experimentó, como género musical devenido en movimiento cultural, un notable crecimiento en prácticamente todos los aspectos: cantidad de ediciones discográficas, número

¹ Profesor en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP) y se desempeña como Investigador Independiente en el CONICET.

de recitales en salas teatrales, mayor volumen en la tirada de la revista *Pelo* – por entonces el único medio especializado en “música joven” – y una presencia más sostenida en las agendas de los medios gráficos y audiovisuales. Sus principales artistas ganaron cierta visibilidad mediática y sus opiniones políticas se integraron a la masa del discurso social. Asimismo, algunos grandes discos del rock argentino se grabaron y editaron en el transcurso de aquel año; entre ellos, el que la crítica especializada considera hoy el mejor de toda la historia del género: *Artaud* de Luis Alberto Spinetta (que firmó el disco como Pescado Rabioso, el nombre del grupo que había liderado hasta unos meses antes).

En síntesis, el 73 fue un año de juventud, política y rock. Estos apuntes forman parte de un proyecto de investigación más amplio que se propone examinar de manera detallada y desde una perspectiva que podríamos denominar micro-histórica la urdimbre político-musical de un año clave en la Argentina contemporánea. En otras palabras, me propongo conocer cuáles fueron y cómo se desarrollaron los puntos de encuentros y las divergencias entre dos visiones juveniles del mundo: la que sostenía la militancia política de izquierda y la que buscaba asentar en el país un pensamiento contracultural cuya mayor expresión artística era sin duda el rock.²

Si bien el marco temporal de mi investigación abarca todo 1973, aquí sólo me referiré, de un modo descriptivo, a la relación entre el rock y la política en el mes de marzo. Fue el mes de las elecciones que le dieron el triunfo a la fórmula Cámpora-Solano Lima. A su vez, el 31 de marzo se llevó a cabo un festival del rock con el muy significativo título de “Festival del Triunfo Peronista”. ¿Cómo narrar esa reunión tan particular de la historia cultural y política de la Argentina? ¿Cómo narrarla fuera de los preconceptos que nos advierten que la revolución política y la vanguardia estética – lo que Oscar Terán llamó ingeniosa-

2 El concepto de contracultura está asociado al de pensamiento alternativo. Véase Hugo Biagini y Gerardo Oviedo (directores), *El pensamiento alternativo en la Argentina contemporánea*, tomo III. Derechos humanos, resistencia, emancipación (1960-2015), (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016).

mente “el alma Guevara y alma Lennon”³ - sólo han escrito una historia de desencuentros? En definitiva, mi propósito es brindar una versión más matizada de un vínculo problemático pero no imposible.

II

Empecemos por la política. La de aquel verano fue una campaña electoral llena de “programas”. Todos los candidatos tenían cosas para prometer, y en general fundamentaron con argumentos plausibles y un alto nivel de expectativas aquello que planeaban hacer en caso de que el voto popular se volcara a su favor. La UCR propuso profundizar la Reforma Universitaria, fijar un salario vital y móvil, igualar la situación socioeconómica de la mujer a la del hombre, solidarizarse con los pueblos que luchaban por su liberación y terminar con la penetración monopólica e imperialista. “Un cambio Radical”, con “Balbín Solución”. Manrique y su Alianza Popular Federalista también parecían mirar los problemas del país desde la izquierda, cuando hablaban de “sucios intereses de la dependencia”, pero la salida que imaginaban era mucho más moderada, de una derecha *aggiornada*: “hacer gobiernos juntos”, porque “juntos haremos añicos la máquina de no hacer”. Por su parte, la derecha liberal (léase viejo conservadurismo) de Álvaro Alzogaray, agrupada en La Nueva Fuerza que iba con los candidatos Julio Chamizo y Raúl Ondarts, se manifestaba a favor del desarrollo de un amplio mercado de capitales, previa eliminación de “impuestos discriminatorios” a la libertad de comercio y a la propiedad agraria.

El 11 de marzo, el frente liderado por el peronismo reventó las urnas con casi 6 millones de votos, poco menos que la mitad del padrón. Si bien los números no alcanzaron para obviar la segunda vuelta, Balbín, todo un caballero, aceptó la derrota y le ahorró ansiedad y dinero al estado nacional: ganó Cámpora, no había nada que agregar. La nacionalización de la economía surgió entonces como la meta más urgente. Y la

3 Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 220.

estrategia para lograrlo fue “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. El peronismo siguió siendo el movimiento político de la clase obrera, pero ahora la juventud, entendida como identidad poli-clasista pero de sesgo revolucionario, pareció ser la dueña del secreto de las grandes movilizaciones. La prensa aseguraba que ese poder movilizador comenzó en noviembre de 1971, con la designación del montonero Roberto Galimberti como delegado nacional del sector. Fue entonces que Peronismo y Juventud se unieron en dos letras, JP., y a su lado se instaló el símbolo de los Aliados de la Segunda Guerra Mundial en clave plebeya: “V”.

No hubo rumor de conspiración antidemocrática que pudiera frenar una lluvia juvenil de votos. La Juventud Peronista desbordó las urnas y copó las calles, festejando el triunfo del “Tío” Cámpora y el FREJULI como propio. Trasvase generacional: de eso hablaba Perón, de eso hablan todos.⁴ A la juventud que votó a Héctor Cámpora sólo le faltó decir, como las paredes del mayo Francés, “desconfía de todo mayor de 30 años”. Optimista, Perón aseguró desde Madrid: “Con este triunfo desaparecerán las causas de la guerrilla”.⁵ Y unos días más tarde la CGT, más confiada en la conducción a distancia del General que en lo que los jóvenes que se tutean con Cámpora pudieran realmente hacer, completó la idea con una enorme solicitada en los diarios: “Un solo ganador: el Pueblo”.⁶

III

Si la revolución llegaba a triunfar, el rock tendría derecho a reclamar algún crédito el día del juicio final: sus formas de interacción y solidaridad alentaban el florecimiento colectivo.⁷ Y lo hacían más y mejor

4 Juan Pablo Csipka, *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota* (Buenos Aires: Sudamericana, 2013), 15.

5 Clarín, (Buenos Aires, 15 de marzo de 1973), 1

6 Clarín, ídem, 5

7 David Hesmondhalgh, *Por qué es importante la música* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 245.

que cualquier otro género musical, por la sencilla razón de que “lo progresivo” era más que un género, era más que una música: era un movimiento cultural joven con toda una vida por delante. Es cierto que la politización cultural de los años 70 encontró en la canción folclórica - la que derivaba del Nuevo Cancionero, principalmente - el medio cultural más idóneo para instalar en la sociedad un discurso de matriz ideológica más o menos definido, que se suponía podía coadyuvar al proceso de transformación social que se proponían las organizaciones revolucionarias. Pensemos en Huerque Mapu y su “Cantanta montonera” como caso emblemático de eso que Víctor Jara llamaba “canción revolucionaria”.⁸ Sin embargo, más allá de los usos coyunturales de la canción de raíz nativa- base de la canción de protesta -, lo realmente nuevo, el sonido del futuro, era el rock. ¿Cuántos intérpretes eran conscientes de esto? Entre el periodismo especializado y la agitación cultural, Jorge Pistocchi hacía un llamado a sus pares para que tomaran consciencia de que no estaban haciendo música de entretenimiento, sino poniendo los cimientos de todo un movimiento. Se exaltaba Pistocchi: “Volvamos a estallar, aprovechemos las experiencias y transformémonos, no repitamos símbolos ni slogans si esto pretende ser un movimiento.”⁹

En efecto, si hasta no hacía mucho la música pop argentina había sido un continente sin delimitaciones claras, en 1973 eran varios los músicos que estaban a la altura del convite de Pistocchi. A un año de su debut en la sala Lorange de Buenos Aires, Aquelarre se posicionaba como el grupo de rock con más actividad desde comienzos de 1972, el año del gran crecimiento, de la eclosión de la música progresiva en la Argentina. Si alguien se “movía” en el sentido de las palabras de Pistocchi, ese era Aquelarre. Con disciplina militante, el grupo ensayaba varias horas, en diferentes días de la semana. Lo hacía en un garaje equipado con fibra de vidrio y un sinfín de instrumentos, casi un estudio de grabación.¹⁰

8 Para un análisis de Huerque Mapu y su militancia política, véase Tamara Smerling y Ariel Zak, *Un fusil y una canción* (Buenos Aires: Planeta, 2014).

9 *Pelo*, (Buenos Aires, número 35, abril de 1973), 49.

10 De la entrevista personal a Emilio del Guercio. Buenos Aires, 3 de febrero 2016.

Pocos se hubieran atrevido a cuestionar que se trataba del mejor ensamble, en cuanto al grado de elaboración de los arreglos instrumentales y vocales. Asimismo, el hecho de que la composición y autoría no estuvieran individualmente discriminadas indicaba cuán importante es la noción de colectivo, de Gestalt musical y poética. Se trataba de una mecánica colectiva ágil, que abrevaba en los aportes de cada integrante. Si bien la mayoría de las canciones provenían de la inventiva del bajista y cantante Emilio del Guercio, la actualización tecnológica la ponían el guitarrista Héctor Starc y el tecladista Hugo González Neira y el modo organizativo, el baterista Rodolfo García.

Atento a las expectativas que había generado en el ambiente del rock, Aquelarre siguió ese mes presentando los temas de *Candiles*, el segundo LP que grabaron en los estudios ION para el sello Trova en la primavera del año anterior. En algunas de sus canciones, la zarandeada realidad nacional parecía corporizarse más allá del lenguaje alegórico predominante. Por un lado, el disco simple “Violencia en el parque” - quizá la gran canción del grupo - interpelaba aquella efervescencia guerrillera que, al decir de Perón después del resultado de las elecciones, ya formaba parte del pasado. Por otra parte, en “Cruzando la calle” la liberación social y la liberación individual buscan un punto de armonía, tarea nada fácil, en un plano de acción latinoamericano más invocado en la letra que en la música. Mientras esta última se alinea con el discurso del rock progresivo internacional, ciertos versos de Aquelarre bien podrían emparentarse a los de Armando Tejada Gómez: “América vibra,/ mi mente quiere libertad/ La muerte te ronda/ la muerte nos quiere ganar”. El posicionamiento político del grupo se verifica también - y sobre todo - en su crítica permanente a la maquinaria de la industria del disco, el Moloch de la cultura rock. “Los grupos argentinos”, advertía *Pelo*, “participan de la revolución cultural de la juventud de todo el mundo, por eso no pueden permitir que sus ideas sean deformadas por los aventureros de turno. La música argentina no tiene intermediarios”.¹¹

En esa línea de afirmación de independencia, los “acústicos” Raúl Porchetto, León Gieco y Miguel y Eugenio también intentaban esquivar

11 “Un año de Aquelarre”, *Pelo*, (Buenos Aires, número 35, marzo de 1973), 8.

intermediarios, no fuera cosa que, ahora que el rock parecía ser una actividad más rentable, “el sistema” se los devorara, obligándolos a firmar contratos tan leoninos como aquel que había atado de pies y manos a Litto Nebbia cuando en 1966 Los Gatos eran artistas exclusivos de la RCA Victor. Asimismo, otro “acústico” con banda a cuestas, Gustavo Santaolalla, aceptaba con gusto la invitación del Camping Bariloche. El prestigioso ensamble de música clásica acaba de habilitar un “Encuentro con la música joven” dentro de las actividades del Camping. Que el ilustre violinista y docente Ljerkó Spiller aceptara compartir días y noches patagónicas con el líder de la banda progresiva Arco Iris era una metáfora viva de lo que algunos imaginaban para el futuro de la música: un territorio de creatividad sin compartimentos, sin géneros, sin clases sociales.

Otra prueba de la utopía de una música sin fronteras la brindaba este mes el violinista Jorge Pinchevsky. Editaba con Jorge Álvarez – el menos adinerado de los productores, casi un no productor – su primer disco, *El violín mágico*. Había violines en el blues y el tango: ¿por qué no podían conquistarse un lugar en el rock? Pinchevsky tenía estudios formales en música, era violinista en la orquesta del Teatro Argentino de La Plata y acababa de sumarse al colectivo La Pesada del Rock and Roll capitaneado por Billy Bond.

Tiempo de novedades y debuts, marzo de 1973 marcó las presentaciones en el teatro Astral de algunos grupos nuevos que también defendían la autonomía frente a la industria cultural: Escarcha, Dulces, Contraluz, Reprimenda, Banda del Oeste y Sui Géneris. Es cierto que Sui Géneris no era tan nuevo, ya tenía un disco dando vueltas desde 1972, pero aún le faltaba el aplauso atronador. Y este llegó justamente en marzo. Según les contaba a sus lectores el cronista de *Pelo*, al levantarse el telón del Astral y aparecer sobre su escenario Charly García y Nito Mestre, la sala estalló de aprobación. El dúo cantó temas de su reciente primer disco, *Vida*, y ofreció una canción aún inédita. Se titulaba “Canción para mi muerte”. Su presentación en sociedad resultó fantástica. “La canción fue entrecortada varias veces por los aplausos del público que se puso de pie hasta la finalización.”¹²

12 *Pelo*, (Buenos Aires, abril de 1973), 47.

IV

También de pie, en larga espera y bajo amenaza de lluvia, estaba la gente que en el último día del mes llenó las gradas de la cancha del club Argentino Juniors. El mes no pudo haber tenido un final más cargado de simbología política: la música joven, un tiempo antes acusada de carecer de intereses nacionales y ser el mascarón de proa del imperialismo cultural, se aprestaba a festejar el triunfo del 11 de marzo. La organización del Festival del Triunfo Peronista corrió por cuenta del productor Jorge Álvarez a quién, según se rumoreaba, el propio Perón desde Madrid le había solicitado que montara un espectáculo de esas características.¹³ A su vez, Álvarez les pidió ayuda a Oscar López y Billy Bond. A los tres – pero quizá más a Jorge - les divertía imaginar al rock y a la JP aliados en un estadio de fútbol, aunque el hecho no era completamente novedoso: en el cierre de campaña del FREJULI había podido leerse en un rincón de la cancha del Club Independiente un cartel que decía “El rock está con Perón”¹⁴ Pero en los créditos públicos del recital del 31 de marzo no aparecieron Álvarez y sus amigos, sino una rama juvenil del Justicialismo autodenominada Brigada Juventud Peronista.

Los grupos y solistas que habían comprometido su participación eran lo suficientemente representativos del movimiento del rock argentino como para condensar toda la breve e intensa historia de la música joven en la Argentina: Aquelarre, Billy Bond y La Pesada, Pappo’s blues, Pescado Rabioso, Sui Generis, Dulces, La Banda del Oeste, Vivenia, Miguel y Eugenio, León Gieco, Gabriela, Raúl Porchetto, Escarcha, Color Humano y Litto Nebbia. Ningún otro género de música popular de la Argentina de 1973 estaba en condiciones de poder reunir en un solo encuentro y frente a tanta gente al elenco completo de su propia historia como lo hacía el rock en una hora política tan sensible. Para el rock – al que el afiche de la convocatoria denomina “Música Moderna” – pasado y presente eran la misma cosa: no había línea de

13 Jorge Álvarez, *Memorias*, (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013), 111.

14 Osvaldo Baigorria, *Paz, amor y lucha armada* (Buenos Aires, marzo 1993), 30.

tiempo, todo era sincronía pura. Y futuro. “Mañana es mejor”, cantarían pronto Spinetta en el disco más célebre de aquel año.¹⁵

Pero aquella tarde las nubes amenazaban el futuro inmediato. ¿Llovería? ¿Habría desbande de las bandas? Por lo pronto, con el optimismo de la voluntad, se montó un escenario en el centro del campo de juego. A las 5 de la tarde las tribunas ya estaban repletas. Sobre uno de los costados, un enorme escudo peronista con los rostros de Perón y Evita copaba el campo visual de quienes, una vez superados los desperfectos técnicos – una tradición nacional – en pocos minutos más subirían al escenario. Ellos cantarían para la gente, para Perón y Evita, y en menor medida para el sector juvenil del MID, el partido de Arturo Frondizi que avaló con sus votos al FREJULI y cuyo distintivo partidario también se hizo presente en Argentino Juniors junto al del peronismo y otros más puntuales y movilizadores, como “Liberación o Dependencia” y “Perón o Muerte”.

Mientras los técnicos terminaban de poner a punto el sistema de sonido, el locutor Edgardo Suárez dio lectura a la lista de adhesiones de otras ramas políticas del Movimiento y pidió por la pronta liberación de los presos políticos. Entonces subieron a escena Billy Bond y La Pesada: 15 minutos de rock duro a viva voz. En ese entorno, circunvalada por banderas y máximas de política urgente, la voz de Bond sonó como una feroz despedida al régimen autoritario que había irrumpido en 1966 y que ahora buscaba la retirada más sigilosa posible. Pero no era tiempo de sigilo, todo lo contrario, salvo para rendir tributo a la memoria de Evita: un minuto de silencio pidió La Banda del Oeste, el grupo de rock más peronista de todos.

Casi pisando los segundos postreros de la invocación a la gran ausente, la que no volvería físicamente pero parecía estar más vigente que nunca, tomó la palabra el vicepresidente electo. No obstante haber hecho experiencia política en el conservadurismo, Solano Lima tenía buen diálogo con los jóvenes y muchas chances de sobrevivir a la guerra del cerdo. Antes de usar la palabra por un lapso breve, el viejo políti-

15 Pescado Rabioso, “Cantata de puentes amarillos” (Spinetta), *Artaud*, Microfón, Buenos Aires, 1973. El verso completo de la canción dice: “Aunque me fuercen yo nunca voy a decir/ que todo tiempo por pasado fue mejor/ mañana es mejor”.

co invitó a los concurrentes a entonar el Himno Nacional Argentino con la V en alto.¹⁶ Y el bloque lo cerró, ahora sí, el rock and roll espeso, de guitarras con distorsión de la Banda del Oeste. Rugió la popular, pero por poco tiempo: la lluvia frustró el desarrollo del acto/recital, y todos debieron irse a sus casas.

Si yo fuera novelista, diría que esa interrupción por mal tiempo de un acto juvenil, peronista y rockero fue un presagio de futuras tormentas. Pero no soy novelista. Sólo diré, para terminar, que los intentos de articulación entre la escena de la política revolucionaria del 73 y la escena de la música progresiva argentina quedarían en suspenso. Como en un trágico suspenso quedaron los sueños de toda una generación.

Bibliografía

Álvarez, Jorge, *Memorias*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2013.

Baigorria, Osvaldo, *Paz, amor y lucha armada*. Buenos Aires, marzo 1993.

Biagini, Hugo y Oviedo, Gerardo (directores), *El pensamiento alternativo en la Argentina contemporánea*, tomo III. Derechos humanos, resistencia, emancipación (1960-2015). Buenos Aires, Editorial Biblos, 2016.

Csipka, Juan Pablo, *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota*. Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

Hesmondhalgh, David, *Por qué es importante la música*. Buenos Aires, Paidós, 2015.

Smerling, Tamara y Zak, Ariel, *Un fusil y una canción*. Buenos Aires, Planeta, 2014.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2013.

¹⁶ *Pelo*, (Buenos Aires, número 36, abril de 1973), 15.

Fuentes

Clarín, Buenos Aires, 15 de marzo de 1973.

Entrevista personal a Emilio del Guercio. Buenos Aires, 3 de febrero 2016.

Pelo, Buenos Aires, número 35, abril de 1973.

Pelo, Buenos Aires, número 36, abril de 1973.

Pescado Rabioso, “Cantata de puentes amarillos” (Spinetta), *Artaud*, Microfón, Buenos Aires, 1973.

Samba en tiempos de dictadura: tradición como patrimonio de la cultura nacional

Tânia da Costa García¹

En el transcurso del siglo XX, en Brasil, así como en otros países de América Latina, la apropiación de la denominada cultura popular² por los discursos de configuración y reconfiguración de la identidad nacional estuvo asociada a las políticas culturales implementadas por el Estado, particularmente bajo dictaduras civiles y militares (1937-1945 y 1964-1985) y, con matices y tensiones, a los movimientos artísticos que las han precedido, como el modernismo en los años 1920 y 1930 y posteriormente la música de protesta en las décadas de 1960 y 1970.

Si el movimiento modernista brasileño no se caracterizó, al principio, por una inclinación político-ideológica, los cambios sociales derivados del flujo migratorio, de la industrialización, de las reformas urbanas y de toda dinámica de la modernidad que ataba el país de forma

1 Profesora del Departamento de Historia de la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Coordina el grupo de investigación Historia y Música, vinculado al CNPq.

2 Sobre la concepción de “cultura popular”, comparto las ideas de Roger Chartier en su artículo “Cultura Popular”, en el que afirma: “Asumiendo el riesgo de simplificar al extremo, es posible reducir las innumerables definiciones de la cultura popular a dos grandes modelos de descripción e interpretación. El primero, con el fin de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concibe la cultura popular como un sistema simbólico coherente y autónomo, que funciona según una lógica absolutamente ajena e irreductible a la cultura letrada. El segundo, preocupado en recordar la existencia de las relaciones de dominación que organizan el mundo social, percibe la cultura popular en sus dependencias y carencias en relación a la cultura de los dominantes. (...) Estos dos modelos de inteligibilidad, portadores de estrategias de investigación, de estilos de descripción y de propuestas teóricas completamente opuestas, atravesaron todos los campos que investigan la cultura popular, sea la historia, la antropología o la sociología. CHARTIER, R. “Cultura popular. Revisando um conceito historiográfico “. En Revista Estudos Históricos, Río de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995. p. 179 y 180

más intensa a la cultura mundializada, instigaron una mirada más curiosa del artista hacia su entorno, con el propósito de entender su propia cultura y su lugar en el mundo. Las representaciones identitarias, lo que nos definía como pueblo y nos diferenciaba ante el *otro*, adquirieron nuevos aportes y significados. En el campo musical, en *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), las teorizaciones de Mário de Andrade sobre la construcción de la moderna música erudita nacional colocaban “el uso sistemático de la música folklórica como condición *sine qua non* para el ingreso del artista en la república musical.”³ Es importante destacar que los términos “folklórico” y “popular” están presentes en la producción de Andrade muchas veces como sentidos equivalentes,⁴ refiriéndose a las manifestaciones culturales oriundas del medio rural, distantes de los hibridismos del medio urbano, cada vez más sometidos a las interferencias alienígenas y, por lo tanto, a la descaracterización de la “auténtica cultura brasileña.”

En los años 1930, las políticas implementadas por el Ministerio de Educación y Salud del gobierno de Getúlio Vargas, incorporaron no sólo las concepciones del movimiento modernista, sino también a varios de sus intelectuales y artistas⁵ a la red burocrática. La necesidad de legitimación del poder ante el nuevo orden social que se afirmaba, movilizó al gobierno a buscar nuevos canales de comunicación e identificación con la sociedad, reconfigurando las representaciones de lo nacional a fin de ampliar la noción de pertenencia de los sectores subalternos a la nación. Desde esta perspectiva, “la cultura popular”, la expresión más “auténtica de la cultura de un pueblo”, amenazada de desaparecer por la acelerada acción del tiempo que se materializaba sobre todo en el paisaje urbano, debería ser valorada y preservada. Así, en un mismo diapason del discurso modernista, la construcción

3 José Miguel Wisnick, “Getúlio da Paixão Cearense (Vila Lobos e o Estado Novo)” en *O Nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. Editado por Enio SKEFF y José Miguel Wisnick (São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004), p. 142.

4 Cf: Nora Juliana Perez Gonzalez, *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular* (São Paulo: Intermeios, 2015).

5 Villa Lobos, Carlos Drummond de Andrade y Mário de Andrade, para citar algunos.

del futuro de la nación demandaba la conservación del pasado, instruida por la “retórica de la pérdida.”⁶

Mário de Andrade, cuando estuvo al frente del Departamento de Cultura del Municipio de São Paulo, (1936-1938), obsesionado desde el movimiento modernista, en la construcción de una identidad para la nación, se dedicó, junto con sus colaboradores, a investigar, recoger y preservar materiales de la cultura popular entendida como repositorio de la identidad nacional. Del material recolectado se le dio prioridad a la música, entendida por Mário como el mejor camino para registrar la presencia de las “distintas razas” que componían la mestiza nación brasileña⁷. Durante su gestión en el DC del municipio de São Paulo e invitado por el Ministro de Educación y Salud de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, Mário elaboró el anteproyecto que preveía la creación del Servicio del Patrimonio Artístico y Nacional (SPHAN). La concepción que tenía de cultura, ligada a su visión de arte, abarcaba ocho categorías que deberían representar el patrimonio artístico y nacional: el arte arqueológico, amerindio, popular, histórico y erudito nacional y extranjero, arte aplicado nacional y extranjero⁸. Mário propuso además, la creación de cuatro museos para cuidar los bienes considerados patrimonios tangibles y no tangibles⁹. Aunque muchos aspectos del an-

6 En su artículo “O mau-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição”, Gonçalves se apropia de las reflexiones de Hartog en *Regime de Historicidade*, donde discute las diferentes formas de experimentar el tiempo manifestadas en los distintos discursos construidos sobre patrimonio, entre ellos la “retórica de la pérdida.” Para Gonçalves “en estos discursos, el patrimonio aparece como un dato individualizado, un objeto que puede ser claramente identificado, definido jurídicamente y, por lo tanto, preservado, aunque bajo la perenne condición de posible pérdida de su forma original o de su “autenticidad.” Los que asumen ese discurso se sitúan en una determinada concepción de tiempo histórico, un tiempo progresivo, en el que el futuro es un fin absoluto, percibiendo el presente ora como una fuente de destrucción del pasado (de ahí el riesgo de la “pérdida”), ora como un campo de posibilidades para construir el futuro, en especial el futuro nacional”. In *Revista Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 211-228, enero-junio 2015.

7 Mário Andrade, *Ensaio sobre a música popular brasileira*, 1ª. Parte. (Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006).

8 Lucia Lippi Oliveira, *Cultura é patrimônio* (Rio de Janeiro: FGV, 2010).

9 *Ibidem*, p. 119

teproyecto quedaron fuera del proyecto final del SPHAN, el intelectual estableció las bases de una matriz que fue reapropiada por diferentes gestores del sector cultural en Brasil¹⁰.

La amplia concepción de arte y cultura de Mário de Andrade, acompañada por la “retórica de la pérdida” ejercería, aún, una fuerte influencia sobre la política cultural implementada en los años 1970 y 1980 por la dictadura cívico-militar. Desde el golpe militar de 1964, pero sobre todo con el recrudecimiento de la dictadura en 1968, el propósito del régimen fue desmantelar el sector de la cultura, percibido como reducto del pensamiento de izquierda y de resistencia¹¹. Cumplida esta etapa, el gobierno ocupó ese vacío.

En ese escenario político, lo popular como representación de lo nacional constituyó el centro de la lucha de las representaciones entre grupos ideológicamente opuestos en la arena del poder. En la perspectiva de una historia de *larga duración*¹² analizo las modulaciones de ese discurso a lo largo del siglo XX, destacando la política cultural del régimen militar, especialmente los proyectos desarrollados por Hermínio Bello de Carvalho en el Departamento de Música Popular de la Fundación Nacional de Arte.

10 Isaura Botelho, "A política cultural e o plano das idéias". In RUBIM, C. e BARBALHO, A. *Políticas Culturais no Brasil* (Salvador: EDFBA, 2007)

11 Vale recordar que la escena cultural de los años 1960 se caracterizó por el compromiso con la política ideológica de izquierda, con la apropiación del universo popular como discurso contra-hegemónico.

12 La historia de *larga duración*, diferente de la historia “de los acontecimientos”, “*événementielle*”, trabaja con problemas que atraviesan un siglo o más, con las permanencias que resisten a los cambios de la sociedad. Fue el historiador francés Fernand Braudel quien en su artículo *Historia y Ciencias Sociales. La larga duración*, publicada por primera vez en 1965, expuso algunas de las nociones claves de este concepto, después apropiado por los historiadores de la llamada *Nouvelle Histoire*.

El Plan Nacional de Cultura y la creación de la FUNARTE

Después de años sin una política para el sector, nuevamente un gobierno de perfil autoritario se interesaba por invertir en el área de cultura. El documento que inicialmente orientó la política en el área cultural implementada por el gobierno del general Garrastazu Médici, en la gestión de Jarbas Passarinho en el Ministerio de Educación y Cultura, fue el Programa de Acción Cultural (PAC) de 1973. Incluso sin una política específica, el PAC tenía a su disposición importantes recursos para financiar actividades artístico-culturales, de preservación del patrimonio artístico e histórico y para la capacitación de recursos humanos -era posible contratar gente especializada de las diferentes áreas de música, teatro, artes plásticas para actuar en esos sectores. Pero fue sólo en 1975, durante el gobierno del general Ernesto Geisel, en la gestión del ministro Ney Braga en el Ministerio de Educación y Cultura, que se dio, de hecho, la implementación de una política orientadora de las acciones gubernamentales en el área cultural. El *Plan Nacional de Cultura*, de 1975, proponía directrices y no un programa doctrinal con acciones previamente definidas. Según el documento:

El gobierno brasileño no pretende, directa o indirectamente, sustituir la participación de los individuos ni cercenar las manifestaciones culturales que componen la marca propia de nuestro pueblo. La política de la cultura proporcionará las directrices básicas por las cuales el poder público se propone estimular y apoyar la acción cultural de individuos y grupos.¹³

La intención era incentivar la actividad artística, subvencionando las demandas. En ese sentido, hubo una gran capacidad de financiación de proyectos y de contratación de productores culturales y otros agentes que actuaron como mediadores entre el Estado y la sociedad. El gobierno pretendía, de hecho, revertir su pésima relación con la clase artística y sus públicos.

13 Paula Reis, "Políticas Nacionais de cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil." p. 10. In V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponible en: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19550.pdf>

Entre los organismos e instituciones creados estaban el Consejo Nacional de Derecho Autoral, el Consejo Nacional de Cine, la Campaña de Defensa del Folclore y la Fundación Nacional de Arte. También se reformuló la Embrafilme, creada en 1969. A pesar de los incentivos, la censura no había dejado de actuar.

La apropiación de la cultura popular como afirmación de la identidad nacional, representada por la “fijación de la personalidad cultural del país, en armonía con sus elementos formadores y regionales”¹⁴, constituyó el foco central del *Plan Nacional de Cultura*. Conforme la tabla construida por Paula F. de los Reyes, reproduzco aquí extractos del documento: 1. El respeto a las diferenciaciones regionales de la cultura brasileña (...); 2. La protección, la salvaguardia y la valorización del patrimonio histórico y artístico y aún de los elementos tradicionales generalmente traducidos en manifestaciones folklóricas y de artes populares; 3. El respeto a la libertad de creación; 4. El estímulo a la creación en los diversos campos de las letras, de las artes y artesanías, de las ciencias y de la tecnología y las demás expresiones del espíritu del hombre brasileño, con el fin de difundir estos valores a través de los medios de comunicación de masas; 5. El apoyo a la formación de profesionales; 6. El incentivo a los instrumentos materiales, actuantes o en potencial, para imprimir mayor desarrollo a la creación y difusión de las diferentes manifestaciones de la cultura amenazada por la imposición masiva de valores extranjeros a través de los nuevos medios de comunicación; 7. La mayor aproximación de la cultura brasileña a la de otros pueblos; 8. El desarrollo nacional no como puramente económico, sino también socio-cultural.¹⁵

Llama la atención la concepción amplia de cultura que caracteriza el documento, con énfasis en la diversidad y las especificidades regionales y la difusión de estos valores a través de medios de comunicación de masa forma de dar a conocer el vasto país y promover su unidad. Al mismo tiempo, tales medios se ven como una amenaza potencial a la cultura nacional, al promover “valores extranjeros”, afirmando, al menos en el plano de las ideas, el nacionalismo del régimen.

14 *Ibidem*, p. 10

15 *Ibidem*, p. 10.

Como uno de los organismos de esa política, la Fundación Nacional de Arte, creada por la ley 6.312 de 16/12/1975, inició sus actividades en 1976, con las siguientes atribuciones: "Formular, coordinar y ejecutar programas de estímulo a las manifestaciones artísticas; apoyar la preservación de los valores culturales caracterizados en las manifestaciones artísticas y tradicionales, representativas de la personalidad del pueblo brasileño; apoyar las instituciones culturales oficiales o privadas que apunten al desarrollo artístico cultural"¹⁶. Por lo tanto, las acciones de la Fundación, que sólo¹⁷ albergaba las áreas de artes plásticas, música¹⁸ y folklore¹⁹, más allá de la preservación del patrimonio cultural, promovería las actividades artísticas, ampliando la oferta de trabajo, sobre todo, para los que no encontraban respaldo del mercado y tenían como foco la cultura brasileña. Por lo tanto, la FUNARTE actuaba como financiadora y ejecutora de proyectos.

Los años 1975 y 1979, durante el gobierno de Ernesto Geisel y la gestión del ministro Ney Braga, fueron el período de mayor autonomía y amplia actuación de la Fundación que centralizaba la administración de las demandas culturales de todo el país y aún tenía la libertad de proponer proyectos y eventos. Desde el punto de vista institucional, en 1979, en la gestión del ministro Eduardo Portela, con la creación de la Secretaría de Asuntos Culturales (SEAC), sustituyendo el Departamento de Asuntos Culturales, y la subordinación de la Funarte a este nuevo organismo, se iniciaban las sucesivas pérdidas de libertad de acción de la Fundación con el paulatino vaciamiento de sus atribuciones.

16 *Ibidem*, p. 63.

17 Las áreas de teatro y cine, mejores organizadas, poseían sus propios órganos representantes.

18 Vale recordar que en 1965 fue creado por la intendencia de Río de Janeiro el *Museo da Imagem e do Som*. El MIS, activo hasta hoy, alberga en su acervo la colección de discos y documentos impresos de importantes figuras de la música popular brasileña, y aún produce su propia documentación a partir de testimonios grabados en audio y video de personalidades destacadas de la cultura brasileña.

19 La Fundación incorporó la *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*.

En 1981, la SEAC era transformada en Secretaría de Cultura, derivada de la fusión de la SEAC con el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN)²⁰. Con la creación de la Secretaría, coordinada por Aloísio de Magallanes –antiguo director del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional– se establecieron nuevos parámetros de acción. Magallanes “radicaliza la opción por la dimensión antropológica de cultura”²¹, ya presente en el *PNC*. De acuerdo con Botelho, durante su gestión se rehacen los lazos con el proyecto de Gustavo Capanema, estableciendo una continuidad con el anteproyecto de Mário de Andrade²². Se opta por un “concepto ampliado de cultura” yendo al encuentro también de lo que era pregonado por la UNESCO²³. En el documento *Directrices para la Aplicación de la Política Cultural*, en en “Consideraciones básicas”, se lee:

La cultura (...) es vista como un proceso global del que no se separan condiciones del medio ambiente de aquellas del hacer del hombre, en el que no se debe privilegiar el producto -habitación, templo, artefacto, danza, canto, palabra- por sobre las condiciones históricas, socioeconómicas, étnicas y del espacio ecológico en el que se inserta dicho producto.²⁴

A partir de 1982, con las primeras elecciones directas para gobernadores de los estados de la federación, y la creación de secretarías de

20 La SEAC y el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) se convirtieron en subsecretarías con sus respectivas fundaciones: a la Subsecretaría del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional le tocó la Fundación Pro-Memoria y a la Subsecretaría de Asuntos Culturales, la Fundación Nacional de Arte.

21 Isaura Botelho, “A Política Cultural e o Plano das ideias”; In RUBIM, A.A, *op. cit.*, p. 120.

22 *Ibidem*, 119.

23 Aproximándose a las recomendaciones de la UNESCO para las políticas culturales en América Latina y el Caribe, la Secretaría prioriza la necesidad de integración de los niveles local, regional y nacional. BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação. Funarte e política Cultural. 1976-1990*. Rio de Janeiro. Edições Casa Rui Barbosa, 2001. p. 82.

24 *Directrices para la Operacionalización de la Política Cultural*. Brasília: MEC / Secretaría Gral. Coordinadora de Comunicación Social / GM, División de Editor, septiembre de 1981. Apud Isaura Botelho, “A Política Cultural e o Plano das ideias” In RUBIM, Op. Cit., P. 120.

cultura en cada uno de ellos, las proposiciones de proyectos y eventos, antes concentrados en la FUNARTE, comenzaron a ser presentados por los estados y municipios, reforzando otros polos de producción fuera del eje Sur-Sudeste.

En 1985, con la creación del Ministerio de Cultura, además de la confusión de las competencias entre los órganos vinculados al nuevo ministerio, hubo también un traspaso de dinero antes administrado por la FUNARTE a los estados de la federación.

Así, a medida que el país se democratizaba y el área de cultura adquiría mayor visibilidad y peso político, las antiguas estructuras –creadas para el sector por el *Plan Nacional de Cultural*, incluida la FUNARTE– eran estigmatizadas como la excrecencia de un pasado autoritario.

Sin embargo, cuando se examina la implementación de los proyectos llevados a cabo por Hermínio Bello de Carvalho en el Departamento de Música Popular de la Fundación, la impresión que se tiene es de cierta estabilidad y continuidad, que si no se observa en términos prácticos –es notoria la disminución de recursos– sí se lo hace en términos ideológicos, prevaleciendo siempre una gran autonomía de los gestores responsables.

Hermínio Belo de Carvalho y la patrimonialización del samba carioca: una historia en la larga duración

La actuación del productor cultural y compositor carioca Hermínio Belo de Carvalho en el Departamento de Música de la Fundación cierra, de forma magistral, el ciclo nacionalista de la música popular brasileña a fines de la década de 1980. Los proyectos creados e implementados por Carvalho en su gestión, reverberan, en el plano ideológico, tanto el pensamiento de los intelectuales modernistas²⁵ –en parte incorporado

25 Según su biógrafo, Alexandre Pavan, Carvalho tenía en Mário de Andrade, una especie de gurú, cuya concepción de cultura y patrimonio nacional orientaban sus acciones. Cf: Alexandre Pavan, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho* (Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2006).

a la política cultural del Ministerio de Educación y Salud del gobierno Getúlio Vargas— como el discurso de los memorialista que coronan el samba carioca de los años 1920 y 1930 como la música popular brasileña, inventando y perpetuando una tradición.

Aunque Carvalho no se aleja de la regla, alineándose en los años 1960 y 1970 a los grupos identificados con las ideologías de izquierda, no se puede establecer una relación directa entre los proyectos desarrollados por Hermínio Belo de Carvalho en el Departamento de Música de la FUNARTE y la militancia política, ni tampoco caracterizarlos como simple adhesión a la política cultural del régimen militar. Respondiendo a los propósitos de la Fundación de incentivar la cultura nacional y, al mismo tiempo, preservar y perpetuar el patrimonio cultural, su actuación estuvo ligada mucho más a la “retórica de la pérdida”. Tal retórica orientó no sólo la política de patrimonio en diferentes gobiernos, incluso el militar, sino también la narrativa de los memorialistas, autores de las primeras obras de la historia de la música popular carioca, y a la creación de la *Revista de la Música Popular* en los años 1950.

En 1933, el periodista carioca, Francisco Guimarães, conocido como Vagalume, publicaba *Na Roda do Samba*. De ese mismo año, es la obra de otro periodista, el bohemio Oreste Barbosa, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. De 1938 es *Brasil Sonoro*, de autoría de la musicóloga y folklorista Marisa Lira. También de los años 1930, es *A Música e a Canção Populares no Brasil*, texto en el que Mário de Andrade admitía, a pesar de las teorizaciones provenientes del viejo continente sobre el tema, la existencia de un folklore urbano, como algo característico de las naciones más jóvenes. En esos escritos Mário llega a citar la *modinha*, el *choro*, el *maracatu* y el *samba de morro* como ejemplos del folklore urbano. Pero, en general, la música urbana no será objeto ni de colecta, ni de análisis para sus estudios, lo que no significa que el musicólogo despreciara a priori la música popular urbana en general.

De cualquier forma, la construcción de esa memoria que evoca el cancionero folklórico, incluyendo y excluyendo repertorios, no para ahí. En los años 1940, cupo a los programas radiofónicos de Henrique

Foreis Domingues –conocido como Almirante– dedicados al cancionero popular, incluir el samba carioca entre las manifestaciones folklóricas brasileñas. En sus años de radio, trabajando en diversas emisoras de Río de Janeiro y de São Paulo, Henrique Foreis Domingues estuvo al frente de programas como *Curiosidades Musicais*, *A História de las Orquestras e dos Músicos no Brasil*, *Instantâneos sonoros de Brasil*, *Aquarelas do Brasil* y *Pessoal da Velha Guarda*. Almirante, en su campo de batalla, luchaba por la preservación de la “auténtica música popular brasileña”, contra la destrucción de “nuestras raíces”. Un discurso recurrente en sus programas y encontrado en diversos artículos publicados en la *Revista da Música Popular*, en los años 1950, era la denuncia a la “invasión de la música extranjera” y el lugar que esta pasaba a ocupar en el *mainstream*, desplazando a la música autóctona.

La *Revista da Música Popular* (RPM) surge en 1954 como reacción a ese proceso de mundialización de la cultura. Un grupo de periodistas y folkloristas, reunidos por Lúcio Rangel, editor del periódico, retomaba el pasado musical carioca, recuperando repertorios, compositores e intérpretes dejados de lado por el *mainstream*. Comprometida con la “retórica de la pérdida”, la *RMP*²⁶ reafirmaba y perpetuaba la tradición que coronaba el samba carioca como la música popular brasileña, militando contra las interferencias que la descaracterizaban.

La década siguiente está marcada por los llamados movimientos populares de cultura. A diferencia de los años 1950, cuando el discurso nacionalista se contraponía a los extranjerismos distorsionadores de la esencia de la cultura brasileña, en los años 1960, la defensa de una cultura nacional y popular está ligada a la militancia política. La apropiación de las manifestaciones populares por los movimientos culturales –teatro, música y cine– se convierte en pieza clave en la construcción de un discurso de oposición al orden vigente, inspirado en las ideologías de izquierda.

26 Sobre a Revista de Música Popular, Cf: GARCIA, Tânia da Costa Garcia, “A folclorização de lo popular: uma operação de resistência amundialização de la cultura” en *ArtCultura. Uberlândia* vol. 12, n.20, jan- jun, (2010) p.7-22.

En este contexto, la canción de protesta o participante, como prefieren algunos, gana evidencia en la escena musical brasileña, estimulada por la actuación del Centro Popular de Cultura (CPC). Los CPC surgen, en los años 1960, como creación de la UNE (Unión Nacional de Estudiantes), en un momento de efervescencia cultural, estimulada por un breve período de vivencia democrática. Liderados por jóvenes intelectuales, artistas y estudiantes vinculados a las ideologías de izquierda, los CPCs invirtieron en el mundo de las artes, sobre todo en las artes de espectáculo - cine, música y teatro- como instrumento de transformación social. El cancionero comprometido de los años sesenta se apropiaba del folklore urbano y de los ritmos regionales en la conformación de su repertorio de protesta, alimentando un proyecto de cultura contra-hegemónico.

También se le asignó al CPC el “Movimiento de Revitalización del Samba de Raíz”, teniendo como uno de sus escenarios el bar-restaurante Zicartola, punto de encuentro de la intelectualidad de izquierda, estudiantes, artistas populares, periodistas y bohemios. Ahí se presentaban desde los sambistas más tradicionales, poco conocidos fuera de sus comunidades de origen, como Clementina de Jesús, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, y nombres de la nueva generación como Paulinho da Viola. Administrado por el compositor mangueirense²⁷ Cartola y su esposa Doña Zica, las noches de Zicartola, en el centro de Río de Janeiro, eran organizadas por Albino Pinheiro, figura emblemática de la vida de la cultura carioca, Hermínio Bello de Carvalho, y el crítico de música Sérgio Cabral. No por casualidad los tres trabajarían nuevamente juntos en el Departamento de Música Popular de FUNARTE. El clima musical y la frecuencia de la casa inspirarían, en la década de 1960, dos importantes musicales de teatro: el espectáculo *Opinião*²⁸ -estrenado después del lanzamiento del disco²⁹- y “Rosa de Ouro”, de Hermínio Bello de Carvalho. Si por un lado “Rosas de Ouro” (1965), en términos de re-

27 Perteneciente a la *Escuela de Samba Estação Primeira de Mangueira*.

28 Espectáculo dirigido por Augusto Boal, texto de autoría de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Puentes y Armando Costa.

29 Con el golpe militar, en marzo de 1964, ocurre el cierre de las actividades de los

peritorio, era menos combativo que “Opinião” (1964), por otro, poner en el escenario un elenco formado por sambistas vinculados a la vieja guardia de las Escuelas de Samba así como nuevos talentos vinculados a el tradicional “samba de morro” como “la” música del pueblo brasileño, señalaba, en ese contexto, un compromiso político a la izquierda.

En los años 1970, aunque la música popular brasileña, en general, seguía dominando la venta de discos³⁰, a finales de la década, los géneros bajo la sigla MPB no eran más la “vedette”. El reflujo de la MPB en la escena musical se debió a la censura –se prohibieron canciones y artistas–. La solución que las grabadoras encontraron para el problema, terminó impidiendo que nuevos talentos tuvieran alguna oportunidad, ya que ante tales circunstancias, las *majors* veían mayor ventaja comercial en lanzar en Brasil éxitos internacionales.³¹

Como reacción a este escenario de crisis de hegemonía de la MPB, en 1975, se creó en Curitiba la Asociación de Investigadores de la Música Popular Brasileña (APMPB). Del primer encuentro resultó el encaminamiento de una carta para el entonces Ministro de Educación y Cultura, Ney Braga, proponiendo entre otras cosas reforzar la ley de 1961 que exigía que el 50% de la música transmitida en la radio y la televisión fuera brasileña. El segundo encuentro de la APMPB ocurriría al año siguiente, ya organizado por la FUNARTE. De nuevo el tema principal era la amenaza de la música extranjera a la música brasileña, al presionar al gobierno a tomar alguna posición en defensa de la tan

CPCs. Algunos meses después, en noviembre, se lanzó el segundo Lp de Nara Leão, Opinião de Nara, con canciones de autoría de Zé Kety, Baden, Sérgio Ricardo y Edu Lobo. En la contraportada del Lp, Nara declaraba: “Basta de cantar para dos o tres intelectuales una musiquita de departamento. Quiero el samba puro, que tiene más que decir, que es la expresión del pueblo. (...) Quiero estar comprometida, quiero ser una cantante del pueblo.”

30 De acuerdo con Dias, en 1979, del número récord de 64.104 millones de unidades vendidas, 23.480 millones eran de música extranjera y 40.624, nacional. Marcia Tosta Dias, *O donos da voz* (São Paulo: Boitempo Editorial, 1991), p.77.

31 La transnacional hacía el prensado, embalaje y distribución local de las matrices grabadas en el exterior, para que fueran simplemente comercializada en el país, permitiendo al producto llegar al mercado con sus costos de producción amortizados.” *Ibidem*, p.58.

propagada “seguridad nacional”. Permanecía por lo tanto, el discurso de la “retórica de la pérdida”, traído para el campo de las políticas culturales por el régimen militar.

Para compensar la rápida e incontrolada internacionalización de la economía, manifestada, entre otras instancias, en la pérdida de carácter de la cultura nacional³², los militares buscaron en el mundo de las artes a quienes estuvieran dispuestos a ayudarlos en la tarea. Respondiendo el llamado, en 1977, Hermínio Belo de Carvalho le proponía a la FUNARTE el *Projeto Pixinguinha*³³. En aquellos años, Carvalho no sólo era productor cultural, sino también el vice presidente de SOMBRAS, especie de sindicato de los músicos. Preocupado en abrir frentes de trabajo para los artistas, sin dejar de ser fiel a sus convicciones musicales, unió en el escenario del “Proyecto Pixinguinha” talentos de la “Velha Guarda” con la nueva generación de la MPB. Los conciertos, subvencionados con recursos de la FUNARTE, hacían giras por el país, ampliando y formando nuevos públicos.

En 1978, Hermínio se aleja del Proyecto Pixinguinha, y asume el cargo de director adjunto del Departamento de Música Popular Brasileña. Teniendo en cuenta la actuación de la Fundación en el área de patrimonio artístico y cultural, Hermínio contempla la política cultural del régimen que valorizaba la diversidad de la cultura brasileña y su afiliación afectiva al samba carioca. Teniendo eso en cuenta, implementó cuatro nuevos proyectos: el concurso de monografías titulado *Projeto Lucio Rangel* y conjugados a este, el *Projeto Ayrton Barbosa* (orientado a la edición de partituras inéditas descubiertas por los investigadores), el *Projeto Almirante* (que editaba los discos de “figuras históricas” de la música popular brasileña) y el *Projeto Ary Barroso* (que difundía la música brasileña en el exterior). Para los objetivos propuestos, me detengo en los proyectos *Lúcio Rangel* e *Almirante*.

El concurso de monografías, o proyecto *Lúcio Rangel*, fue creado con la intención de alentar la producción sobre la historia de la música

32 Isaura Bothelo, *Op. cit.*, p. 40 y 41.

33 Inspirado en el proyecto *Seis e Meia*, del productor cultural Albino Pinheiro.

popular brasileña. Según su idealizador era necesario despertar el interés de nuevos investigadores sobre el tema y aumentar la escasa bibliografía existente. De hecho, el número de publicaciones sobre el tema era decepcionante y la mayoría de los libros estaban agotados, desde hacía décadas. El proyecto se extendió hasta el fin de la década de 1980 y tuvo diferentes fases. Inicialmente las normas del concurso proponían temas que involucrasen, por regla general, personalidades de la música popular brasileña, sobre todo sus compositores y, más raramente, episodios marcantes de ese universo. El primer concurso celebrado en 1977, denominado “Concurso Nacional de Monografías sobre Compositores Populares Brasileños”, lanzó como tema “vida e obra de Pixinguinha”. Los criterios para la selección de los temas los elegía una Comisión indicada por Hermínio Belo de Carvalho. A lo largo de sus sucesivas ediciones, los proyectos tuvieron una buena divulgación, especialmente en diversos periódicos del país. Sin embargo, las comisiones que asesoraban a Hermínio Belo de Carvalho en su trabajo como consultor de Proyectos Especiales y luego como director adjunto del Departamento de Música Popular Brasileña, estaban constituidas por un círculo de relaciones bastante restringido, formado por periodistas que actuaban como críticos e historiadores, por investigadores/escritores y musicólogos, en su mayoría residentes en Rio de Janeiro. No era raro que los integrantes de las comisiones que elaboraban los proyectos –eligiendo personajes y temáticas– colaborasen en la elaboración de los guiones para la producción de las monografías e, incluso, formasen parte de las bancas juzgadoras que elegían a los ganadores.

En 1980, por ejemplo, la comisión que asesoró a Hermínio Belo de Carvalho en la elaboración de las normas del concurso estaba formada por los cariocas Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Roberto Moura, Paulo Tapajós, Maurício Quadrio, Albino Pinheiro, Tarik de Souza, Aloysio Alencar Pinto y el curitibano Aramis Millarch³⁴. Los nombres elegidos como personajes de las monografías fueron: João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), Luperce Miranda “y el grupo de mujeres baianas que, con la famosa Tia Ciata al frente, tuvieron

34 Acta de la reunión celebrada en la CONPROES en los días 4 y 5 de febrero de 1980. Dossiê Proyecto Lucio Rangel. Centro de Documentación Funarte.

destacada actuación en el proceso de fijación de las características del samba carioca en los inicios del siglo XX.³⁵ Además, los tres personajes eran integrantes de esa fase de formación y consolidación de lo que, especialistas en el asunto, reconocían como la música popular carioca. El jurado de ese mismo concurso estuvo formado por Ary Vasconcelos, Paulo Tapajós, Tarik de Souza Pinheiro, Albino Pinheiro, Ligia Santos y Ana Maria Bahiana. Entre los vencedores estaba el periodista Roberto Moura, con la obra *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, publicada por la Funarte en 1983. A pesar de la calidad incuestionable del trabajo premiado, Moura, como ya se ha mencionado, integró la comisión que elaboró las normas de su propio concurso, conforme al acta firmada por los presentes.

El concurso, ya a partir de su tercer año, en 1980, se vuelve cada vez más directivo, indicando el guión que el investigador/competidor debería seguir para la escritura de la monografía. La intención, aunque podría ser buena —evitar la mera unión de hechos recogidos de periódicos, no siempre relevantes—, terminó induciendo la escritura de una determinada historia de la música popular cuyos principales personajes y acontecimientos eran previamente discutidos y acordados por Hermínio Bello de Carvalho y su equipo. Aunque había una preocupación por las directrices de la PNC, que buscaban abarcar la diversidad cultural presente en el territorio nacional, en el transcurso del *Proyecto Lúcio Rangel*, Hermínio y sus pares van dejando rastros de una declarada preferencia por la música popular carioca y sus artistas, más específicamente por los compositores vinculados a las tradicionales comunidades de las escuelas de samba. En ese sentido, es posible afirmar que este equipo formado por Hermínio Bello de Carvalho fue, en cierta medida coautor de la historia narrada en cada monografía y por el conjunto de ellas reunidas en el *Proyecto Lúcio Rangel*.

El *Proyecto Almirante* surge poco después del *Proyecto Lúcio Rangel*, con la edición de discos de compositores e intérpretes (raros) ya monografiados o en vías de ser, trabajando de forma integrada. El prin-

35 Aramis Millarch, *Tablóide Digital* publicado en el 8/04/1980. Disponible en: <http://www.millarch.org/artigo/lucio-rangel-da-nome-para-estimular-mpb>.

principal criterio para la producción de los discos, en sintonía con el proyecto de monografías, era la amenaza de desaparición de la memoria de los compositores concebidos como representantes de la tradición sobre la que se asentaba la denominada música popular brasileña. Dentro de este espectro se elegían aquellos cuyas obras sólo tuvieran registros en 78 *rpms*, adensadas a veces, por 3 o 4 LPs.

En general, los discos se lanzaban un año después de la publicación de los libros, complementando, con la reproducción sonora, el registro textual sobre el artista y su obra. Así, si la primera monografía editada por el concurso fue Pixinguinha vida y obra de autoría de Sérgio Cabral, en 1978, el primer LP fue *Pixinguinha y Vivaldi*, lanzado en 1980. Este disco se produjo como resultado de un espectáculo idealizado por Hermínio Belo de Carvalho a partir del show homónimo con arreglos de Radamés Gnatalli y músicos de la Camerata Carioca. Sin embargo, el grueso de los lanzamientos ocurre a partir de 1983 y 1984. Las excepciones son Capiba cuyo disco data de 1984 y el libro de 1986; Assís Valente, disco de 1987 y libro de 1988. Y hay también casos raros de artistas que fueron contemplados con un disco, pero sin monografías, como Herivelto Martins y Antônio Maria, cuyo libro es una recopilación de crónicas escritas por él. Al mismo tiempo, el *Proyecto Lúcio Rangel* tiene nombres que no fueron contemplados con un disco, como *Waldemar Henrique* y *Adoniram Barbosa*, no por casualidad un amazense y un paulista en un mar de nombres cariocas.

Por otra parte, salvo excepciones, como Capitão Furtado, perteneciente a la cultura del interior de São Paulo, y el pernambucano Capiba, gran compositor de frevos, pero también de sambas, todos los discos grabados rinden homenaje a músicos cariocas que, aunque no hayan nacido en Rio, pertenecen a la tradicional música popular de la ciudad.

Así, aunque la política cultural del gobierno tuviera como orientación privilegiar la cultura nacional y popular, contemplando la diversidad cultural del país, Carvalho y sus colaboradores, no tuvieron duda y, por lo visto, tampoco dificultades, en elegir a los compositores del samba y del choro carioca como representantes de la cultura musical popular brasileña.

Sin embargo, los músicos enumerados eran figuras representativas de la música popular carioca y estaban, en su mayoría, olvidados por las discográficas y, en consecuencia, por el público. Se sabe también que, desde la década de 1930, este repertorio venía legitimándose, a través de narrativas diversas, como la música popular brasileña. Por lo tanto, Carvalho no estaba proponiendo ninguna novedad con esta selección, sino oficializando definitivamente a estos músicos y sus obras situadas en la primera mitad del siglo XX como patrimonio de la cultura nacional.

Notoriamente la gestión de Carvalho en el Departamento de Música de la FUNARTE perpetúa las concepciones de cultura y patrimonio nacional, desarrolladas dentro y fuera del ámbito estatal por agentes sociales que transitaron extra e intramuros gubernamentales en el transcurso del siglo XX, en Brasil. La oficialización del samba carioca como música popular brasileña y la monumentalización de sus artistas si, por un lado, reafirma la tradición construida por los memorialistas y los folcloristas, por otro, contempla la “protección, salvaguardia y valorización del patrimonio histórico y artístico y de los elementos tradicionales, generalmente traducidos en manifestaciones folclóricas y de artes populares”, una de las premisas que orientó el *Plan Nacional de Cultura* del régimen militar.

La antinomia resistencia/cooptación, parece, por lo tanto, no dar cuenta de los matices de ese proceso de negociación entre Estado, artistas e intelectuales durante los años de redemocratización. Aunque son notorias las diferencias entre el nacionalismo tipificado por los militares en el poder y el nacional-popular abogado por la izquierda antes del golpe, la valorización de la cultura popular y la visión del otro, extranjero, como amenaza potencial a la cultura nacional, instruyendo la “retórica de la pérdida”, constituyeron los pilares comunes sobre los cuales se asentaron ideológicamente los discursos de ambos lados. La nota disonante, pero sin grandes rupturas con la armonía del arreglo, estuvo en la opción de Carvalho y de su equipo por la cultura carioca más que por la diversidad cultural brasileña, propuesta como directriz de la política cultural del régimen militar.

En la construcción de un paradigma para la música popular brasileña, su fijación como tradición y perpetuación como patrimonio, cruzada

por la “retórica de la pérdida” es una historia que se escribe en la “larga duración”, en tensión con las representaciones de lo nacional y de lo popular que atraviesan el siglo XX

Bibliografía

Andrade, Mario de. 2006. *Ensaio sobre a música popular brasileira*, 1ª. Parte. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

Botelho, Isaura. 2007. “A política cultural e o plano das idéias”. In RUBIM, C. e Barbalho, A. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador. EDFBA.

_____. 2001. *Romance de Formação. Funarte e política Cultural. 1976-1990*. Rio de Janeiro. Edições Casa Rui Barbosa, p. 82.

Chartier, Roger. 1995. “Cultura popular. Revisando um conceito historiográfico”. In *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16.

Garcia, Tânia da Costa. 2010. ”A folclorização do popular: uma operação de resistência a mundialização da cultura”. In *ArtCultura*. Uberlândia vol. 12, n.20, jan-jun, p.7-22.

Gonçalves, Jose Reginaldo Santos. 2015. “O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição”. In *Revista Estudos Histórico*. Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, jan-jun, p. 211-228.

Millarch, Aramis. *Tabloide Digital* publicado em 8/04/1980. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/lucio-rangel-da-nome-para-estimular-mpb>.

Oliveira, Lucia Lippi. 2010. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro, Editora da FGV.

Pavan, Alexandre. 2006. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro. Editora Casa da Palavra.

Perez Gonzalez, Juliana. 2015. *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular*. 1. ed. São Paulo: Intermeios.

Reis, Paula F. 27 a 29 de maio de 2009. “Políticas Nacionais de cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil.” p. 10. In *V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19550.pdf>.

Toni, Flávia. 2004. *A Música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo. Editora SENAC.

Wisnick, José Miguel. 2004. “Getúlio da Paixão Cearense (Vila Lobos e o Estado Novo)” En Skeff, Enio e Wisnick, José Miguel. *Música. O Nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense

Cartografía cultural de Lanús: Vida cotidiana, afectividad e ideología

Lucía Patiño Mayer¹

María Laura Fabrizio²

Lorena Verzera³

Este artículo apunta a describir la experiencia de mapeo de prácticas culturales durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires en el marco de la investigación del Programa Universitario de Historia Argentina y Latinoamericana y el proyecto de investigación Amilcar Herrera de la Universidad Nacional de Lanús titulado: “Espacios de las artes durante la última dictadura militar en la Cuenca del Río Matanza-Riachuelo: Mapeo y estudio de casos”, dirigido por el Dr. Marcelo Weissel. Entendemos la cartografía como un proceso de construcción colectivo que no solo contribuye a la ilustración de resultados de una investigación en ciencias sociales, sino que es también una herramienta metodológica de procesamiento de la información, capaz de generar a su vez nuevos conocimientos.

Nos encontramos en proceso de construcción de una historia de los espacios de artes en el partido de Lanús durante la última dictadura. El objetivo principal de la investigación es el de construir un mapa que dé cuenta de los espacios culturales, recorridos de artistas y público que existieron en Lanús durante la última dictadura militar, pensando el

1 Doctoranda EHESS/IDAES. Docente e investigadora UNLA/UNSAM.

2 Doctoranda en Antropología y Profesora en Antropología - UBA. Maestranda en Metodología de la Investigación Científica - UNLa. Docente e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral UBA.

3 Doctora en Historia y Teoría de las Artes – UBA. Magíster en Humanidades - Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada y Profesora en Letras - UBA. Docente UBA. Investigadora Adjunta del CONICET.

Conurbano como un espacio de producción cultural en oposición a su concepción como territorio en los márgenes de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Esto implica una identidad territorial propia con capacidad de agencia, expresiones diversas, matices, referentes que constituyen una trama compleja y rica.

La cartografía tiene su anclaje principal en el ámbito de la geografía, pero ha sido utilizada por otras disciplinas de las ciencias sociales en muchas y diversas oportunidades y desde diferentes perspectivas. Tetamanti y Rocha⁴ sitúan los inicios de este diálogo transdisciplinar en Michel Foucault y Gilles Deleuze, con el empleo de “términos como territorio, campo, latitud, longitud, paisaje, desolación, etcétera”. Y continúan definiendo:

El método cartográfico no parte de una realidad preexistente como el paradigma de la representación, sino que sitúa a la experiencia como *acto creador*, en el sentido del lazo entre el mundo que se nos representa y el punto de vista de la experimentación de ese mundo, en un plano común y colectivo⁵.

En este sentido, participamos de la construcción y creación de un mapa, que a su vez se construye a partir de un territorio, la Cuenca del Río Matanza-Riachuelo, y la experiencia que él mismo nos imprime como investigadores. El diálogo permanente entre nuestros anclajes disciplinares que oscilan entre la arqueología urbana, la musicología, la antropología, los medios audiovisuales, las artes escénicas y las letras, carga de sentidos a la información relevada.

Además, se agrega a este proceso la dimensión temporal, ya que nos situamos en una investigación historiográfica que hace referencia a un recorte de la historia reciente. La indagación no se ocupa solo del territorio y de los espacios, sino también de los actores sociales y sus testimonios, prestando especial atención a las voces y documentos de archivo. Por lo

4 J. M. Diez Tetamanti y E. Rocha. *Cartografía social aplicada a la intervención social en el barrio Dunas, Pelotas*, Brasil, Revista Geográfica de América Central, 2016. 101.

5 Kastrup en J. M. Diez Tetamanti y E. Rocha. Ídem 4. 102. Resaltado en el original.

tanto, el relato y el mapa se constituyen a partir de documentos, relatos y discursos que refieren a espacios que pueden o no existir en el momento del proceso de investigación, pero que ciertamente existieron en el período analizado y están constituidos y contruidos por agentes que desempeñaron distintos roles en el momento y *a posteriori*.

En los años estudiados, Lanús era un Municipio del conurbano bonaerense de una superficie total de 48,4 kilómetros. Su población era en su mayoría de clase trabajadora. Según el censo de 1980, había en Lanús 476.792 habitantes, de los cuales 121.105 vivían en villas de emergencia. Había 115 escuelas públicas, 75 escuelas privadas, 32 plazas, 56.338 alumnos de escuela primaria y solo 5.338 alumnos de escuela secundaria⁶. El ferrocarril era un elemento esencial de la cultura de Lanús, dado que el flujo de gente que circulaba entre Lanús y la Ciudad de Buenos Aires era muy grande. El tren se transformaba en un lugar de encuentro de la gente que trabajaba en las fábricas de la ciudad, por lo general situadas en la zona sur de la misma.

Hemos elegido el período de la última dictadura como primer abordaje de esta experiencia, ya que buscamos analizar la articulación entre cultura y política situada temporalmente y en territorio. Creemos que el período de la última dictadura puede haber sido parte sustancial de la historia cultural de Lanús y sus diferentes formas de expresión. De este modo, problematizaremos algunas de las categorías estancas atribuidas a las expresiones artísticas y culturales, y transmitidas a lo largo de las últimas décadas.

Entre ellas, aparece la imagen de que durante la última dictadura ocurrió un “apagón cultural”, que en los últimos años ha comenzado a ser cuestionada por diferentes grupos y trabajos de investigación⁷. La imagen del “apagón” tiene, orígenes complejos, entre los cuales se destaca la búsqueda de preservación de una asociación ontológica entre “lo

6 Censo poblacional de 1980. Forma parte del archivo no catalogado de la Biblioteca José Manuel Estrada.

7 La historia cultural de la última dictadura militar ha sido trabajada desde diferentes ángulos y perspectivas por autores como E. Buch. *Música, dictadura, resistencia*,

bello” y “lo bueno”. Mediante un procedimiento que sitúa a la estética y la moral aisladas de la política, o en un lugar de clara resistencia a la censura o a las políticas de un gobierno totalitario, pero asociadas entre sí, “lo bello” y “lo bueno” aparecen reunidos de manera incuestionable. La premisa de poner a “la estética entre paréntesis” en épocas de violencia tiene sus orígenes en T.W. Adorno y en sus postulados en torno al “arte como cómplice del horror”.⁸

Si acordamos en que es posible la producción artística durante procesos autoritarios, puesto que, además de un arte “oficial” u “oficioso”, es imposible la existencia de un régimen sin fisuras, se sigue que habrán existido prácticas contrahegemónicas, disidentes y plurales en sentido estético y político. La tarea consiste en hurgar en las huellas de la época para descubrirlas. En ese marco, proponemos ahondar en las complejidades que caracterizan a los espacios culturales y producciones artísticas que allí se realizaron, los diálogos, negociaciones y disputas que allí ocurrieron, así como también, los sentidos diversos que les fueron atribuidos posteriormente.

Como todo entramado cultural, el de Lanús se construye a partir de espacios, producciones y agentes sociales que desempeñan diversos roles en constante tensión. Entre las producciones que hemos podido identificar en esta etapa de la investigación, aparecen obras de teatro, conciertos, inauguraciones de muestras artísticas, encuentros de poesía y revistas literarias. Todas ellas se relacionan con algún espacio en el territorio de Lanús que -como hemos anticipado- nos encontramos en proceso de cartografiar. También surgieron algunos espacios híbridos

(Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica Argentina S.A., 2016); A. Longoni y G. Bruzzone. *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); J. Gociol y H. Invernizzi. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*, (Buenos Aires: Eudeba, 2007); L. Verzero. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, (Buenos Aires: Biblos, 2013); A. González. “Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): fiestas oficiales, reinención de las tradiciones hispanoicas e intersticios de resistencia artística”, en *ArtCultura*, Uberlândia, v.16, p.143-160, jan-jun 2014; entre otros. No hemos identificado aún un trabajo específico sobre las localidades del conurbano bonaerense.

8 E. Buch. *Música, dictadura, resistencia*, (Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica Argentina S.A., 2016), 99-100

que aún no hemos podido situar dentro de la trama: espacios que aparecen en función de un único evento, o eventos que constituyen espacios, música que coexiste con encuentros políticos o sociales, artes visuales que coexisten con instituciones educativas, o simplemente domicilios de artistas donde suceden producciones y encuentros.

Reconocemos, de este modo, la función activa e ideológica de quien cartografía, ya que cartografiar implica necesariamente construir categorías, jerarquizar, seleccionar, incluir y excluir agentes, producciones y espacios. Este proceso es extenso, ya que se trata de una investigación que se desarrolla no solamente a lo largo de un territorio, sino también hacia el interior de cada uno de los espacios, sus agentes y sus historias.

Trabajamos por lo tanto a partir de dos enfoques en simultáneo. El primero se trata de la elaboración de un mapa cultural de Lanús en un período de dictadura que intenta ser abarcativo y exhaustivo. Esto nos permite comprender cuáles son los espacios que existían en ese período y dónde se situaban en territorio. Podremos identificar los espacios que surgieron, los que continuaron y los que desaparecieron, pensando las prácticas culturales por fuera de la polarización colaboración-resistencia, e identificando las complejidades de una trama que, por más que se encuentra en un contexto de represión, violencia y censura, continúa subsistiendo, para lo cual adopta diferentes formas, tácticas o estrategias⁹. La proximidad entre espacios nos permite a su vez identificar o intuir posibles diálogos y articulaciones, recorridos artísticos y recorridos de públicos. Por otro lado, hacemos un trabajo pormenorizado sobre algunos de los casos relevados, aquellos que encontramos de mayor interés para la investigación, porque son representativos de la cultura de Lanús por la afluencia de público y artistas, o bien, por tratarse de casos clave para la construcción de categorías.

En lo específico y metodológico, hemos decidido basarnos en un mapa de época, para poder situarnos adecuadamente en el espacio tal como era concebido en el período estudiado. Hemos encontrado un posible modelo de mapa en la Biblioteca José Manuel Estrada de Lanús,

9 M. De Certeau. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, (Francia: Folio, 1990).

que había sido utilizado para el censo poblacional de 1980. Hemos proyectado construir una herramienta informática que nos permita volcar la información relevada -archivos, documentos, fotos y relatos- en un mapa digital y transformar los resultados de la investigación en un proceso interactivo, que dé cuenta de los resultados preliminares, pero que a su vez se pueda alimentar permanentemente con nuevos hallazgos. Nos encontramos aún en una primera etapa de construcción del mapa, que consiste en identificar los espacios culturales en su territorialidad.

Surgen, entonces, preguntas específicas que aún nos encontramos en proceso de responder: ¿qué es lo que define un espacio como cultural o artístico? ¿Dónde y de qué manera podemos expresar en un mapa a los actores individuales? ¿De qué manera podemos dar a conocer en un mapa las historias de cada una de las instituciones analizadas y la trama cultural general de Lanús al mismo tiempo? ¿De qué manera, si es pertinente, podemos ubicar en un mapa el contexto de profunda violencia que se vivía en este período, habiendo espacios de detención, un posible centro clandestino de tortura y detención, y más de 250 desaparecidos en Lanús?¹⁰ ¿Cuál fue el diálogo, articulación, coexistencia entre estos universos y cómo se vuelca dentro de un mapa? ¿Cómo describir la trama cultural en dictadura? ¿Qué lugar ocupa la violencia en la trama cultural de un territorio?

A su vez, hemos comenzado a realizar algunos estudios de caso en profundidad que permitirán una descripción pormenorizada de los espacios y construcción de sus historias. El presente artículo se abocará a la descripción y análisis de dos de estos casos, aparentemente antagónicos pero que a lo largo del proceso de investigación fueron manifestando algunos puntos de encuentro: el cuartel de bomberos de Lanús Este y el Club Peretz de Lanús.

10 Fuente: www.desaparecidos.org.

“Bomberos”

El primer espacio que hemos identificado es el Cuartel de Bomberos Voluntarios de Lanús Este. Aunque en la parte noroeste del cuartel hay un salón donde se organizan conciertos, eventos y fiestas, es evidente que la principal función del cuartel está relacionada con la actividad de los bomberos. No obstante, la referencia a “Bomberos” es habitual entre los habitantes de Lanús y se suele referir al espacio de eventos que funciona dentro del cuartel como “salón de fiestas”. Se trata de un espacio *oficial*, dado que está vinculado con los organismos de gobierno locales, y *abierto*, ya que todas sus actividades culturales de recaudación de fondos se encuentran promocionadas y abiertas a todo público. El evento de mayor envergadura en el período analizado era la fiesta de carnaval que reunía a muchos jóvenes de Lanús. La fiesta anual organizada por el cuartel de bomberos durante el carnaval era un hito importante entre los habitantes jóvenes de Lanús. Se trataba de un lugar de encuentro, baile y cortejo. Tocaban bandas en vivo, se pasaban discos y se bailaba hasta pasada la madrugada. Los fondos recaudados en este evento iban a beneficio del cuartel.

A su vez, en la sala de conciertos actuaron grandes figuras del ámbito popular-comercial, como Osvaldo Pugliese, María Martha Serra Lima, Palito Ortega, Sandro, El Cuarteto Imperial. Aún estamos intentando acceder a las actas de la Sociedad de Bomberos donde podremos verificar datos y fechas exactas. Testimonios indican que todos estos artistas actuaron entre 1970 y 1990¹¹. El 27 de noviembre de 1976, se organizó un concierto de Osvaldo Pugliese en el Salón de Bomberos por la inauguración del nuevo salón del Banco Credicoop, vinculado al Partido Comunista. El Banco Credicoop envió a su vez una invitación para asistir a este concierto al directorio del Club Peretz de Lanús, espacio que analizaremos y describiremos más adelante, con características bien diferentes a las del Salón de Bomberos.

11 Entrevista realizada a Miriam Pandarotto en la Biblioteca Juan Manuel Estrada en varios encuentros durante los meses de septiembre y octubre de 2017.

El salón del cuartel de bomberos tenía como objetivo principal recaudar fondos para la Asociación de Bomberos Voluntarios de Lanús y no manifestaba voluntad de contribuir activamente a la cultura de Lanús, ni definía una línea cultural unívoca o uniforme. En el caso del concierto de Pugliese, la territorialidad y características culturales primaron por sobre la ideología política.

Este antagonismo se torna menos evidente cuando recorremos al cuartel de bomberos y llegamos al espacio ocupado por la biblioteca.

Atravesando la recepción del Salón de Fiestas y subiendo al primer piso del cuartel, se encuentra la Biblioteca José Manuel Estrada, que fue inaugurada en 1945, bajo el gobierno del Presidente Juan Domingo Perón¹². El Diario *Pregón* describe el programa de actividades del día 12 de octubre de 1945 en un artículo titulado “El viernes visita nuestra ciudad el Coronel Perón”. Entre las actividades previstas en la Sociedad de Bomberos, indica:

En la Sociedad de Bomberos Voluntarios de Lanús, se cumplirá dicho día a las 15 horas, un programa importante de festejos con el siguiente detalle:

Recepción de las autoridades Nacionales, Provinciales y Municipales.

Himno Nacional Argentino, ejecutado por la Banda de Bomberos de la Policía de la Provincia de Buenos Aires.

Palabras alusivas por el señor Don Felipe Catani, presidente de la institución.

Inauguración y bendición del mástil y de la bandera argentina. La bendición estará a cargo del Rev. Padre Dr. Eugenio Carubelli, quien a continuación pronunciará un discurso alusivo; actuando como padrinos el Coronel Juan D. Perón y la señora. Doña Isabel F.P. Piñeiro.

¹² *Diario Pregón* (8 de octubre de 1945, núm. 1204).

Inauguración del busto del Gral. Don José de San Martín, disertando sobre la personalidad del prócer, el señor Valentín A. Cal Amado

Inauguración de la Biblioteca José Manuel Estrada, con disertación a cargo del señor Juan Julio Celiz.¹³

Este artículo da cuenta de la importancia del cuartel de Bomberos en el territorio de Lanús. La biblioteca eligió el día de la visita del presidente para su inauguración, a pesar de que más adelante comprobamos que esta visita nunca sucedió. Este espacio probablemente permanece desapercibido en período de dictadura por tratarse de un sitio aparentemente insignificante y con cierta autonomía ante la gestión del cuartel.

Este recorte de diario, fue encontrado junto con otros en la biblioteca, en un álbum de fotos, donde cuidadosamente alguien, muy probablemente algún miembro de su comisión, seleccionó, organizó y pegó documentos que consideró representativos de la historia de la Biblioteca José Manuel Estrada. Hubo una voluntad de construir una historia institucional. Identificamos entonces a la biblioteca como espacio cultural, pero también como archivo espontáneo de la vida cultural de Lanús y de sus espacios culturales. Encontramos cajas y bolsas de documentos, entre ellos, recortes de periódicos zonales -como es el caso del artículo al que hacemos referencia- fotos, revistas literarias de Lanús, cartas, registro de compras y donaciones de libros. De este modo, la misma biblioteca nos refiere a otras producciones literarias y de las artes plásticas que indagaremos en futuros trabajos.

Preservan un libro que guarda registro de todos los préstamos realizados por la biblioteca y de las donaciones de libros y manuales. Se encuentra allí registrado todo el período entre 1976 y 1983. Este recuento da cuenta, por un lado, de los libros que efectivamente circularon durante la última dictadura y, por otro, del perfil de los usuarios de la biblioteca.

13 *Diario Pregón*. Ídem 12.

Durante el período de la última dictadura, la biblioteca funcionó principalmente como lugar de estudio y acceso a manuales escolares para estudiantes de nivel primario y secundario. Entre las donaciones efectuadas en el período analizado, hemos identificado muchos manuales escolares que representan el mayor porcentaje de compras de parte de la biblioteca: historia, educación cívica, química, biología, cultura musical y manuales universitarios de derecho, contabilidad, didáctica, anatomía, entre otros. Esto da cuenta del lugar que buscaba ocupar la biblioteca dentro del barrio, ya que se trata de una selección activa de material.

Entre las donaciones, identificamos a su vez libros de diversos géneros literarios: poesía, novelas, textos dramáticos. Los principales donantes fueron la Sociedad de Protección de las Bibliotecas Populares y donantes particulares. Durante este período ingresaron más de 1000 ejemplares.

Entre los que pudimos identificar, en 1980 fue donada una Antología de los Poetas Lanusenses, que nos refiere a una producción de poesía en Lanús por poetas que se identifican con el territorio.

Nos encontramos aún en proceso de indagación y análisis de estos documentos. No obstante, hay algunas conclusiones que se desprenden de esta etapa del trabajo: Como bien hemos observado en el caso de Bomberos, la distribución de un espacio físico da cuenta de un contenido y de una jerarquía institucional interna. Por esto, el cuartel cuenta con dos entradas principales, una al salón de fiestas, una segunda al cuartel. El salón de fiestas, de fácil acceso, es el principal espacio cultural del cuartel de bomberos, pero las principales actividades allí desarrolladas exhiben que los objetivos perseguidos con los eventos no eran culturales sino económicos.

La biblioteca se encuentra en un primer piso, su acceso es algo más dificultoso, pero se trata de un espacio que pudo funcionar con cierta autonomía y preservación, y cuyos objetivos giran en torno a la preservación patrimonial y la promoción cultural. Es una muestra clara de aquellos espacios que escapan a la dicotomía “colaboración/resistencia” y circulan por intersticios que muy probablemente no fueron blan-

cos de la censura. Hemos encontrado en la biblioteca un ejemplar de *Eva Perón, su palabra, su pensamiento y su acción*. Discursos editados por la Subsecretaría de Informaciones Presidencia de la Nación, edición de 1950. La censura y la requisita de libros incluían, sin dudas, materiales de este tipo. Sin embargo, este ejemplar atravesó todo el período de la dictadura militar en el anaquel de la biblioteca de Bomberos. Esto expone también los alcances y la voluntad de intimidar, de perseguir o no, por parte del régimen. Pone de manifiesto los pliegues de la acción represiva, los matices y las zonas grises.

“El Peretz”

El Centro Cultural Israelita Isaac León Peretz de Lanús, conocido localmente como “El Peretz” es una institución cultural cuya sede actual, ubicada en el centro de Lanús, abrió sus puertas en el año 1945, pero que funcionó previamente en la casa particular de uno de sus fundadores desde el 1° de mayo de 1940. Su nombre constituye un homenaje a uno de los escritores polacos cuyas producciones eran realizadas desde una perspectiva socialista y humanista, y en idioma idish.

A partir del trabajo de campo y desde una perspectiva metodológica que prioriza el enfoque cualitativo, hemos realizado entrevistas en profundidad a diversos actores vinculados con dicha institución, como miembros de la comisión de socios, miembros de la comisión directiva, activistas del club, ex asistentes al “kinder”, entre otros. Asimismo, abordamos un amplio archivo que se encuentra resguardado en el lugar compuesto por documentos oficiales de la institución -actas de asamblea, cartas intercambiadas con otras instituciones de la zona, conformación de comisiones directivas del club, etcétera-, volantes y material de difusión de las actividades realizadas en el lugar, fotos de la época, publicaciones, libros, entre otros.

El nacimiento del club se vincula a las migraciones europeas de mitad del siglo XX que, escapando de guerras, crisis económicas y hambrunas, buscaban nuevos horizontes en países latinoamericanos que prometían si-

tuciones de prosperidad y trabajo. Esta institución está asociada, específicamente, a las migraciones de las poblaciones judías que, además, huían de los fuertes ataques del nazismo y antisemitismo imperantes en Europa.

En este sentido, los fundadores del Peretz señalan como antecedente determinante de la fundación del club, al “congreso antifascista” ocurrido en París en 1937 y conocido como Congreso en Defensa de la Cultura Judía. Es así como la institución se desarrolla con una impronta fundacional caracterizada por el antifascismo y las ideas de izquierda vinculadas mayormente al Partido Comunista.

Desde el primer día, el espacio se constituyó como un lugar de reunión y cobijo afectivo en el cual la trama de relaciones que se desplegaba entre los participantes se veía atravesada tanto por lo familiar y la afectividad, como también por lo ideológico y lo político. Además de actividades culturales y deportivas, la institución establecía vínculos con otras entidades de la zona para apuntalar a sus socios, por ejemplo, en lo económico. Es así como nació la relación con la Sociedad de Préstamos sin Interés, sustentada con fondos voluntarios y que tenía el objetivo de acompañar a los recién llegados en los primeros pasos de establecimiento económico en el país. Esta sociedad luego devino en la Cooperativa de Créditos del Sur -compartiendo en sus puestos de trabajo a muchos de los integrantes del Centro Cultural- y más tarde en lo que hoy conocemos como el Banco Credicoop, todavía en estrecha relación con el club.

En los archivos abordados hemos encontrado una amplia variedad de cartas intercambiadas entre la Cooperativa mencionada y el Peretz. Entre ellas, una de noviembre de 1976, que mencionamos previamente, en la que se invitaba a los miembros y socios del club a participar del festejo por la inauguración de la nueva sede de la Cooperativa, actividad que se realizó en el salón de Bomberos y en la cual participó Osvaldo Pugliese, afiliado al Partido Comunista.

Pero Pugliese no sería el único artista con inclinaciones a partidos políticos de izquierda o ideas progresistas que estaría vinculado a la institución. El 22 de mayo de 1964 ocurrió en el Peretz la primera presentación en Buenos Aires del Movimiento Nuevo Cancionero y fue así como

Oscar Matus, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa brindaron un espectáculo de música y poesía para los que asistieron esa noche al club.

Asimismo, otros eventos que ocurrieron en el Peretz nos permiten ir configurando el perfil de la institución: entre los artistas que se presentaron, podemos mencionar a Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarani, Ramón Ayala, Jaime Dávalos, Zipe Linkovsky, Víctor Heredia, Cesar Isella, Jean Franco Pagliaro, Raúl González Tuñón, Pino Solanas, y Osvaldo Bayer con la presentación de su película *Detrás de los Cuarteles*. Por otro lado, en los años '60 funcionó durante un tiempo el Teatro Popular de Lanús dirigido por Ricardo Trigo (hijo).

Otra de las actividades principales del centro cultural es el proyecto educativo Kinder Club, el cual, desde 1964, convoca a niños/as y jóvenes a participar cada semana de actividades que promueven la solidaridad, cooperación y el espíritu crítico. Esta actividad se convertirá, durante la dictadura, en “un refugio”, tal como lo llaman sus asistentes y como veremos más adelante, del contexto socio político de la época.

A partir de lo mencionado hasta aquí, podemos pensar al Centro Cultural Peretz como un espacio *abierto*, aunque si bien desde sus inicios hasta la actualidad -salvo en el momento de la dictadura, como veremos más adelante- funcionó con las puertas abiertas a todo el público de Lanús, sus asistentes se concentraban sobre todo en integrantes de la comunidad judía o formaban parte de agrupaciones o partidos políticos de izquierda como el Partido Comunista.

En este punto es importante aclarar que no entendemos a “la comunidad judía” como un conjunto homogéneo y se torna imprescindible recuperar los señalamientos de los propios integrantes de la institución abordada que de manera esclarecedora establecen diferencias entre los sectores sionistas y los sectores progresistas dentro del judaísmo, siendo estos últimos los vinculados al Peretz¹⁴.

14 AAVV (Activistas del CCI I.L. Peretz de Lanús): “El Peretz: memorias, hechos y personajes de 74 años de vida”. Ponencia presentada en el Congreso de Historia de Lanús en octubre de 2014, Museo Histórico Juan Piñeiro, Lanús, Argentina.

Durante la última dictadura cívico-militar argentina el club siguió funcionando. El abordaje del material de archivo nos permite dar cuenta de que las actividades culturales no cesaron. Algunos ejemplos de las actividades que se llevaban adelante son: conciertos de diversos artistas como César Isella, peñas folklóricas y presentaciones de diversas compañías de baile, espacios de cine debate con películas de contenido político, charlas en torno a los viajes de los miembros de la institución, homenajes a figuras de la historia política de nuestro país como Alfredo Palacios, homenajes a emblemas del arte internacional como Bertolt Brecht, espacios de debate político en torno a temáticas como “el aporte de la inmigración judía a las luchas obreras” o “el peronismo en nuestro país”, entre muchísimas otras propuestas y eventos.¹⁵



En relación a las actividades desplegadas en la institución, resulta interesante señalar cómo una de las activistas actuales -hija de uno de los fundadores del club y militante del partido comunista- y asistente al Kinder en la época dictatorial, recuerda la vida en la institución:

Y justamente en una época de mucho temor, de mucha represión de mucho ocultamiento, era justo lo que nuestros viejos trataban de hacer, que nosotros no lo sintiéramos, entonces,

¹⁵ Material de archivo consultado en la biblioteca del Centro Cultural Israelita I.L. Peretz entre los meses de enero y marzo de 2017.

todo lo veíamos como bastante normal (...). Y bueno, mis viejos, en mi casa se escuchaba determinada música, y esa música se escuchaba también acá, qué sé yo, los Quilapayún, Mercedes Sosa, Víctor Jara (...).¹⁶

Como podemos notar, muchas de las actividades realizadas en esta época mantenían como característica el fuerte contenido político que imperaba en la institución desde sus inicios.

Sin embargo, lo que cambió fue la forma en la que el club se vinculaba hacia el afuera, con el barrio, tanto con la comunidad local como con sus asiduos visitantes. Ya no mantenía una modalidad *abierta* sino que se optó -en palabras de los propios activistas- por un formato *cerrado*. Esta nueva modalidad implicó que la convocatoria a las actividades se realizara a partir de volantes que sólo llegaban a los socios del club por correo o que eran entregados en mano por los activistas de la institución, o a partir de llamadas telefónicas de invitación:

Claro, había un mimeógrafo, se hacía con mimeógrafo y se llevaba... se mandaba. Se mandaba o se, no sé si había alguien que lo repartía por las casas. Claro, a los conocidos, a la gente allegada al club. Y bueno se sostuvo también con aportes de la gente, los conocidos, siempre el tema económico..., la gente allegada a la institución.¹⁷

Pero son los mismos socios y miembros de la institución en la actualidad quienes cuestionan esta idea de formato *cerrado*: “sin embargo, se trataba ciertamente de aperturas al debate, de aperturas a lo pretendidamente prohibido, de aperturas al afuera. Algo como un ‘secreto a voces’ como contracara de otros ‘secretos a voces’ de la época: los centros clandestinos, como el Pozo de Banfield, por varios vecinos conocido” (AAVV, 2014: 15).

16 Entrevista realizada en marzo de 2017.

17 Entrevista a activista del club, enero de 2017.

Otra decisión que tomó el club durante la dictadura y que nos parece importante señalar es el haber enviado un delegado -junto a otras personalidades locales- al Congreso por la Paz realizado en mayo de 1977 en Varsovia.

Asimismo, el proyecto formativo institucional, el Kinder Club, nunca cerró sus puertas. Los niños y jóvenes que asistían a las actividades de recreación cada semana siguieron haciéndolo y el proyecto mantuvo también su ideario fundacional:

No me acuerdo de que nos hayan dicho, tanto los activistas como los directores, “de eso no se habla, eso no se puede o baja la voz”. Siempre fuimos muy libres para expresarnos todo lo que queríamos. Nosotros en pleno proceso hablábamos por ejemplo de democracia, hablábamos qué significaba la democracia, cómo luchar por la democracia. Siempre las banderas que se levantaron, bueno, “paz, humanidad, igualdad entre los pueblos”. Digo, no, no había la prohibición”.¹⁸

En línea con la institución, el “Kinder” también se plegó a esta modalidad *cerrada* en la que la convocatoria estaba dirigida mayormente a los hijos de activistas y a los hijos de los amigos de activistas. Según hemos podido relevar en el trabajo de campo, la sensación que prevalece en quienes asistían en ese momento es la del Kinder como “refugio”, como lugar de libertad, el “estar como en casa”. Esta sensación se extiende a las demás actividades del club. Para quienes formaban parte del Peretz en la época de la última dictadura, el lugar se presentaba como un espacio de resguardo, desde el cual seguir impulsando actividades culturales y artísticas ancladas en idearios políticos e ideológicos definidos desde el primer día. El habitar el Peretz se vivía como una forma de no claudicar, de seguir de pie frente a los ataques cotidianos de la represión.

18 Entrevista a asistente al Kinder durante la dictadura y actual activista. Marzo 2017.

Conclusiones

Aún nos encontramos en un momento preliminar de la investigación y quedan muchos puntos por analizar en profundidad, entre ellos, los públicos, sus características, la relación entre los bomberos, el público de la biblioteca y el público que asistía a los eventos, las características de las propuestas culturales del período, las editoriales y encuentros de poesía, y también la organización institucional propia de cada uno de los espacios, ciertos modos de producción y de difusión. Sin embargo, con el avance de la investigación realizada hasta el momento, es posible arribar a algunas conclusiones.

En términos generales, entonces, estos espacios evidencian, por un lado, formas de sociabilidad de las clases medias-bajas de los suburbios de Buenos Aires durante la última dictadura. Es posible afirmar que las personas que se acercaban al Peretz pertenecían a clases trabajadoras, ligadas al comercio y en situación de movilidad ascendente; mientras que el público que asistía a los espectáculos de Bomberos o hacía uso de su biblioteca pertenecía a sectores de trabajadores más empobrecidos. Esto da cuenta, en primera instancia, de una diferenciación en el presumible consumo cultural. Mientras que la gente del Péretz se identificaba ideológicamente con las propuestas del espacio, el público de Bomberos buscaba allí entretenimiento y distensión, y no mantenían *a priori* otro tipo de vínculos entre sí.

Por otra parte, es evidente la construcción de comunidad en el Péretz en torno, primeramente, a un linaje y, luego, a una afinidad ideológica. Los lazos tendidos en el Péretz se retroalimentarían en el barrio, en la escuela, en los distintos circuitos de la vida cotidiana, pero partían de la premisa de que compartían un posicionamiento ideológico de izquierda y una pertenencia a la comunidad judía. Estos sistemas de pertenencia se refuerzan en la experiencia del club, fortalecen el ser-en-común por fuera de ámbito del mismo y generan, así, una referencialidad interpersonal que repercute como forma de seguridad ante el régimen. Las expectativas depositadas en los espectáculos en Bomberos eran diferentes, el encuentro con el otro se da en términos de participación de un circuito de entretenimiento, la pertenencia a un grupo es momentánea y se asocia a las

relaciones de reconocimiento del consumo cultural masivo y comercial. Los lazos generalmente no son recuperados en la cotidianeidad posterior a la experiencia, pero sí se advierte la pertenencia a un todo social que transcurre en el recorrido que une los barrios periféricos con la gran ciudad, como ocurre muy marcadamente en los pueblos del interior del país. De esta manera, existe una suerte de igualación en el consumo cultural masivo que genera la sensación de cercanía con la metrópoli.

Ambos tipos de experiencia, sin embargo, poseen una carga pedagógica: mientras que el Péretz se propone explícitamente como espacio de formación y transmisión de modos de afectación y de ideología, los espectáculos comerciales se caracterizan por la construcción de públicos masivos que tienden al borramiento de las diferencias.

Los modos de afectarse y de ser afectado en ambos espacios se diferencian. Las corrientes de emocionalidad también son distintivas en uno y otro tipo de experiencias sociales, pero es en la confluencia de todas ellas que se construye la subjetividad del “lanusense” de la época. Es en el entrecruzamiento de prácticas y lazos de sociabilidad que la sociedad local produce su vida cotidiana en dictadura. Y es, sobre todo, en la trama de prácticas y experiencias culturales que se generan modos de vinculación alternativos a los dispuestos por el régimen.

Bibliografía

AAVV (Activistas del CCI I.L. Peretz de Lanús): “El Peretz: memorias, hechos y personajes de 74 años de vida”. Ponencia presentada en el Congreso de Historia de Lanús en octubre de 2014, Museo Histórico Juan Piñeiro, Lanús, Argentina.

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura 1960-1983*, Ed. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. Impreso.

Buch, Esteban. “L’Orchestre de Paris et Daniel Barenboïm dans l’Argentine du général Videla: la musique et le silence de la mort”. *Re-*

lations internationales n°156, Musique et relations internationales II. Janvier-mars 2014. 87-108.

----- *Música, dictadura, resistencia.* Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica Argentina S.A., 2016. Impreso.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire.* Francia: Folio, 1990.

Diez Tetamanti, J.M. y Rocha, E. “Cartografía social aplicada a la intervención social en el barrio Dunas, Pelotas, Brasil”. *Revista Geográfica de América Central*, Jul-Dic. 2016. 97-128

Franco, Marina. *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

Gamarnik, Cora. “Imágenes contra la dictadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino”. En Jordana Blejmar, Natalia Fortuny, Luis García, L.I. ed. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Librería, 2013.

Gociol, Judith e Invernissi, Hernán. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar.* Buenos Aires: Eudeba, 2007.

González, Alejandra Soledad. “Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): fiestas oficiales, reinención de las tradiciones hispanoicas e intersticios de resistencia artística”. *Art Cultura, Uberlândia*, v.16, jan-jun 2014. 143-160.

Jara, Isabel. “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente*, enero 2016. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68967>. Consultado por última vez en julio 2018.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo. *El Siluetazo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Impreso.

Napolitano, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014. Impreso.

Patiño Mayer, Lucía. “Tácticas y recorridos artísticos en el campo del folklore durante la última dictadura militar argentina: dos mujeres y dos canciones”, *ACTAS del X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Arte, memoria y política* 2017.

Pujol, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Riesler, Julia. *Dictadura y medios: caracterización y análisis de los intentos del gobierno militar para asegurar, controlar y disciplinar el “comportamiento” de Clarín y La Nación (1976-1977)*. https://www.academia.edu/4610195/Dictadura_y_medios_caracterización_y_análisis_de_los_intentos_del_gobierno_militar_para_asegurar_controlar_y_disciplinar_el_comportamiento_de_Clar%C3%ADn_y_La_Nación_1976-1977_

Schenquer, Laura. “Políticas Culturales de la última dictadura de Argentina: Construir Consensos y Cooptar a la Población. El Teatro para la Salud de Santa Fe”. Terceras Jornadas de discusión de avances de investigación *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*. En prensa.

Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013. Impreso.

Entrar y salir de escena desde el sur. Prácticas de producción cultural y dictadura cívica militar en Lanús – Avellaneda.

Marcelo Weissel¹ y Ezequiel Serafini²

Introducción y objetivos – subjetivos en cultura urbana

Este texto desarrolla dos casos de organizaciones culturales urbanas en la zona sur del área metropolitana de Buenos Aires que reflejan aspectos de la sociedad e historia de trabajo fabril, viviendas y tejidos sociales auto organizados, en torno a clubes, bibliotecas, trabajo y sociedades de fomento. El texto propone un enfoque ensayístico desde la perspectiva de la memoria para abocarse a la reflexión de dos expresiones territoriales contiguas, conocidas por los nombres de los municipios de Lanús y Avellaneda. Ambos municipios llevan la impronta de la intensa historia obrera, con muchas fábricas y barriadas construidas mayoritariamente por los mismos habitantes en un largo transcurrir desde la organización territorial institucional, y el poblamiento por migraciones regionales y europeas desde fines de siglo XIX. En muchos sentidos es un espacio disciplinado por las reglas del trabajo desarrollado en las fábricas, y al mismo tiempo es un espacio no anónimo, un espacio donde *“la mayoría se conocía”*. De aquel vergel de trabajo y progreso se sucedió el conflicto y el cierre de fábricas, que a partir de 1976 fue reflejo de la destrucción del tejido social y productivo. Así se entiende que la historia política reciente, de los últimos 40 años de ambos municipios, ha sido parcialmente escrita. Lanús y Avellaneda fueron el escenario de políticas socio económicas que destruyeron industrias y

1 Investigador del Área de Antropología, Historia y Patrimonio de la Fundación Azara – Universidad Maimónides y de la Universidad de Lanús.

2 Integra la Comisión de Derechos Humanos de la Asociación del Fútbol Argentino y colabora activamente en el Departamento de Cultura del Club Atlético Lanús. Lleva adelante “El cine en tu barrio” actividad en el Centro Cultural Israelita I.L. Peretz.

trabajo. De cualquier manera la memoria del siglo XX está muy presente en los protagonistas e historiadores locales de fuentes primarias. Así se destaca el estudio del contexto de las luchas obreras y su resolución urbana en Lanús³. O los trabajos de Hugo Caruso⁴ y Omar Dalponte⁵ donde alumbran historias que van más allá del recuerdo para discutir las memorias de la visibilidad institucional en el marco de la escena cultural y las formas de vida en el sur de la ciudad de Buenos Aires.

*“Desde el campo del pueblo, se desarrollan a partir de 1976, diversas luchas protagonizadas fundamentalmente por el movimiento obrero: huelgas por rama, por lugar de trabajo, trabajo a reglamento, a desgano, ocupación de fábricas, manifestaciones”*⁶ (...). Avellaneda y Lanús, son dos distritos herederos de una amplia tradición obrera que se reconvierten en territorios en disputa implicando momentos clave en su historia cultural. Uno de estos momentos, se inicia con la derrota de la Guerra de Malvinas y encuentra su punto más alto en la manifestación del 24 de noviembre de 1982. Ese día, el movimiento vecinal surgido como protesta ante el aumento de las tasas municipales se visibiliza con el nombre del “*Lanusazo*”. Entonces, una extensa reunión de personas se congrega ante la ventana del despacho de Carlos Gregotti, Comisionado como Intendente Municipal por el gobierno cívico militar que obliga a un mandato de corta duración entre el 3 de agosto de 1982 y el 02 de diciembre de 1982.

Avellaneda es el municipio en cuyo cementerio municipal comenzaron a trabajar los integrantes del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), identificando más de 100 personas enterradas en una

3 Nicolás Iñigo Carrera, María Celia Cotarelo, Fabián Fernández y Roberto Tarditi, *De la protesta vecinal al “motín popular”*: Lanús, 1982 (Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, 1991).

4 Hugo Caruso, *Evolución de la acción y producción cultural en el partido de Avellaneda Estudio sobre la base de su ente gubernamental 1943-1999* (Avellaneda: Edición del autor, 2013).

5 Omar Dalponte, *Retazos históricos – Historia de Lanús* (Buenos Aires: Prosa y Poesía American Editores, 2015).

6 Iñigo Carrera *Op. Cit.* 15.

fosa común y rescatando evidencias clave para el juicio a los integrantes de las juntas militares. Mientras que Avellaneda continúa con la actualización, corrección y ampliación permanente de su listado de víctimas del accionar del terrorismo de estado, la Comisión de Familiares, Amigos y Vecinos de Detenidos Desaparecidos de Lanús, reconoce la desaparición de 300 lanusenses⁷. Según el censo de 1980, el municipio Avellaneda comprende a 334.145 habitantes y el municipio de Lanús, presenta una población de 587.897 habitantes distribuidos en 5 localidades y 21 villas de emergencia. Por consiguiente, la vida cotidiana de estas poblaciones se vio afectada de gran manera, tanto en lo laboral, como en lo creativo y en las posibilidades de expresión, actuando la represión, la persecución y el silencio, hasta que a comienzos de los '80 en que comienzan a visibilizarse actividades colectivas de denuncia, descontento y recreación que incluyeron a los espacio culturales⁸. Así por ejemplo, se conoce la obra de Nelly Fernández Tiscornia "*Made in Lanús*" gestada también a comienzos de los 80. En aquel entonces, el país estaba saliendo de la represión y de la censura impuestas por el gobierno de la dictadura militar del llamado "proceso" (1976-83), y recibía el retorno de muchos exiliados.

En suma desde el proyecto de investigación "Espacios de las artes de escena durante la última dictadura militar en la Cuenca del Río Matanza-Riachuelo: Mapeo y estudio de casos" reflexionamos sobre la historia cultural urbana de impronta obrera y constitución territorial para reconocer los alcances socialmente compartidos respecto de las herencias creativas en el contexto de políticas represivas del último gobierno de facto. En este sentido los objetivos – subjetivos de estudio de la cultura urbana buscan reconocer esas otras subjetividades que conformaron las prácticas de producción cultural de ese periodo y reconocer de qué maneras la represión ha impactado en la historia de las artes de escena (cine, teatro y música) de la zona sur del área metropolitana de Buenos Aires en torno a los municipios de Avellaneda y Lanús. Impacto que puede ser reconocido como traumas, acervos negativos, pa-

7 <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/lanus.html>. Consulta 10 de mayo de 2018.

8 Iñigo Carreras *Op. Cit.*

trimonios personales y colectivos desaparecidos o en ruinas, e incluso pasivos ambientales que conforman a la vez historias socialmente particulares y generales en los subes y bajas de las instituciones culturales. Una de las ideas que seguimos indica que la producción cultural de este periodo llega hasta el presente.

En el balance lo que pesa es estar situados ante batallas perdidas. “...es la “última catástrofe” a la vista⁹, la que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. Como decimos en los fundamentos del proyecto, la “historia del tiempo presente” es la historia de un pasado – presente (que no ha acabado), que aún sigue allí”. El pasado está delante de nosotros como un tiempo que interpela a los sujetos y objetos que constituimos y entre los que nos movemos, especialmente a los creativos e investigadores sociales.

En esta presentación reflexionamos sobre el lugar que ocupan las personas, sus recuerdos y aprendizajes, identidad, historia y transmisión de contenidos y contenedores referidos a la herencia y ausencia de lugares artísticos y de espacios escénicos conformadores del territorio a través del tiempo. La clave investigativa busca mezclar la metafísica del estudio racional científico, con el estudio filosófico del ser urbano en general y en particular, identificando sus propiedades políticas con la historia de la ciudad durante el gobierno de facto.

Hoy en día, tanto para el Estado como para los organismos de derechos humanos, los recuerdos de los delitos del terrorismo de estado forman parte de expedientes judiciales y archivos institucionales provinciales y nacionales. Aún así, los registros disponibles para la memoria de las artes escénicas son escasos y muchas veces han sido producto del rescate personal de memorias institucionales. Buscamos recuperar la palabra recuerdo para jalar, tirar, tensar y enrollar la cuerda del afecto, de las

9 Henry Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. Paris: Gallimard, 2012. Lorena Verzero, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013). Lorena Verzero, *Violencia institucional y el teatro (militante) en el Cono Sur. Manual Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. (Berlín: De Gruyter, 2017).

historias personales y grupales que permite reconocer las historias de los lugares y de las personas protagonistas de la producción escénica cultural, cotidiana y estética; aún a veces chocando contra el silencio.

En este sentido este trabajo aborda la identidad ontológica social creativa de Lanús y Piñeyro comprendiendo la historia de la cinematografía y de las artes escénicas durante la dictadura. Aún ante el silencio y lo terrible del sadismo y de la represión estatal¹⁰, los cruces de caminos, los puntos de encuentro, existieron a pesar de todo. Nuestros recuerdos solos sin contexto social se pierden. Basados en el método etnográfico, la meta del proyecto es componer líneas de estudio ontológico. Ontología en tanto política del recuerdo¹¹, como poder de enunciación y de realización sobre quién decide qué y cómo se recuerda. En la misma línea buscamos la práctica ontológica propia y socialmente reflexiva que visibilice recuerdos biográficos artísticos personales e institucionales en cartografías urbanas. Uno de los temas es el arte cinematográfico que convivió con representaciones teatrales, eventos en bibliotecas, salas de ensayo, clubes y academias durante la represión en Lanús, Avellaneda, Lomas de Zamora.

Por su parte, desde la visión del proyecto que integramos, creemos que la idea de “apagón cultural” debe ser reconsiderada, que el territorio es eje crucial de la especificidad de lo local, y que los espacios culturales, las “escenas” fueron espacios permeables a estéticas diversas —que incluían lo comercial- y, fundamentalmente, lugares de encuentro, de resguardo y de pertenencia social, afectiva e ideológica.

10 Andrés Zarankin, “La Materialización del Sadismo: Arqueología de la Arquitectura de los Centros Clandestinos de detención de la Dictadura Militar Argentina (1976-1983)”. En Pedro Paulo Funari y Andrés Zarankin (Compiladores) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina (1960-1980)* (Córdoba: Editorial Brujas, 2006: 159-182).

11 Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State* (Nueva York: Routledge, 1997).

Las producciones artísticas de escena: cinematografía en Lanús y encuentros culturales en Piñeyro, Avellaneda.

Entendemos por producciones artísticas de escena a todos aquellos esfuerzos colectivos e individuales que se orientaron a reflexionar estéticamente y en espacios de exhibición colectiva con los modos propios del periodo, como la ejecución y escucha musical, la práctica teatral, la lectura literaria y el uso de películas cinematográficas en espacios públicos o privados dónde pudieron existir escenarios y relaciones de representación y o de reflexión entre participantes. Entendemos que durante la última dictadura cívica - militar las producciones artísticas de escena discutieron los alcances político - ontológicos de la creación y vida urbana.

Durante la dictadura, la cinematografía de ontología alternativa a la hegemónica adaptó sus proyecciones y discusiones en las posibilidades de centros culturales y sociales. Diferentes expresiones culturales fueron ocultándose, entre prohibiciones, miedos y desfinanciamiento para lentamente desaparecer el circuito comercial y el alternativo también. Pensemos que se dificultaron las reuniones en teatros, cines, bibliotecas, clubes, carnavales, fiestas, peñas, milongas, salas de ensayo, conciertos de música. Las reuniones de personas fueron intervenidas por políticas represivas, acciones de control y de exterminio ilegal por parte de fuerzas de seguridad.

¿Cuál fue el impacto sobre las instituciones creativas - culturales, aquellas que fomentaron las artes escénicas? ¿Cuántas desaparecieron y cuántas resistieron el cierre? Éstas son algunas de las preguntas que formulamos a los fines de su discusión en la mesa de trabajo. En la siguiente sección se presentan dos casos de memoria ante la catástrofe: la cinematografía en Lanús y la cultura en Piñeyro entre 1976 y 1983.

La cinematografía en Lanús

Durante la última dictadura cívica - militar nuestro cine nacional fue víctima directa de episodios de censura. En esos años, el Ente Nacional de Cinematografía (ENC) pasa a ser administrado por Miguel Paulino Tato quien lleva a cabo un proceso de “higiene cultural” o cen-

sura que estipula lo que puede ser exhibido y lo que no. En este período, se hacen películas que alientan la hipótesis de la guerra subversiva y que contaban con personajes como Palito Ortega para la tarea propagandística en películas como *Dos locos en el aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977), entre otras. Para ese momento la Ciudad de Lanús contaba con más de diez salas de cine (Tabla N° 1¹²), aunque en la actualidad no hay ninguna abierta. Las salas de cine funcionaban como lugar de encuentro familiar donde solamente tenían espacio realizaciones cinematográficas de entretenimiento como las películas producidas por el gobierno de facto cuyas temáticas oscilaron entre la propaganda institucional de las fuerzas armadas y las comedias familiares conservadoras, afines a la ideología del proceso de reorganización nacional. El foco se posaba sobre los valores cristianos respecto a la familia, por ejemplo, *“Vivir con alegría”* del año 1979, y *“¡Qué linda es mi familia!”*; o en la recorrida turística por los bellos paisajes de nuestro país como *“Amigos para la aventura”*, del año 1978. Algunos pocos espacios de resistencia continuaron como salas de proyección cinematográfica. Así fue con el Centro Cultural Israelita *“I.L. Peretz”*, ubicado en el barrio de Lanús Este. En el *“Peretz”* se llevaron adelante ciclos de cine debate donde se exponían films que hacían eco de una causa política, invitando a la reflexión y a la exposición de material documental etnobiográfico, como aquel realizado por Jorge Prelorán o producciones realizadas por grupos como Cine Liberación y Cine de la Base, entre otros.

No muy lejos del centro de Lanús nació el proyecto pionero del Instituto de Arte Cinematográfico de la Municipalidad de Avellaneda en el año 1966, conformándose como Escuela de Arte Cinematográfico o EDAC en 1969. Era la primera vez que *“...una Municipalidad apostaba a la creación de institutos artísticos para canalizar las inquietudes de los vecinos del partido que creían en la formación educativa como una manera de crecimiento personal. Su filosofía era la de los años sesenta, libertad expresiva, imaginación y experimentación, pero también solidaridad y cooperación para mantener un sistema que nació popular y que se fue consolidando y creciendo cada vez más”*. *“La escuela empezó a tomar vuelo creativo propio bien entrada la década*

12 Datos organizados y relevados con la participación de Omar Dalponte.

de setenta, sobre todo en los años oscuros de la dictadura, cuando en la escuela se palpitaba vida y se gestaban proyectos diversos, muchos con un marcado lineamiento documental. Rodolfo Hermida, rector desde 1979, soñaba convertirla en la continuadora de la mítica escuela documental de Santa Fe. En 1982 se funda el Departamento-Escuela de Animación, que surge de un proyecto del grupo AVEX (Avellaneda Experimental), siendo en ese momento el primer establecimiento educativo de la Argentina, dedicado a la investigación y experimentación del cine animado. Su primer docente fue Rodolfo Sáenz Valiente”¹³.

Durante los años más oscuros de la Argentina, en plena dictadura militar, el IDAC se constituyó en una isla de discusión y reflexión en un contexto caracterizado por la censura y la represión. Eso le valió el apelativo de “*Escuela de Resistencia*” dado por Fernando Birri. El director de fotografía Carlos Torlaschi relata: “*La llegada en 1979 (plena dictadura militar con rígida censura) de su nuevo director, Rodolfo Hermida, dio un giro copernicano a la escuela: en poco tiempo se convirtió en un completo “terciario de hecho”, con una currícula reforzada de características universitarias que generaron premios nacionales e internacionales a obras de alumnos y docentes. Además la cantidad de alumnos se triplicó (¡y hasta cuadruplicó!)*”. Esta escuela es una de las pocas escuelas públicas del país donde se enseña cine y la única con especialización en cine documental¹⁴.

Entendemos que Avellaneda al igual que Lanús poseía importantes salas de proyección filmográfica, pero sometida a las mismas presiones, aquellas personas políticamente creativas y opuestas al régimen imperante debieron dar cada paso con mucho cuidado. En este contexto se destaca la labor germinal de Miguel Mirra, nacido en el año 1950 en Lanús, y de reconocida trayectoria cinematográfica como fundador del movimiento de documentalistas de Avellaneda, de fecha posterior, en el año 1996¹⁵.

13 <http://idac.edu.ar/el-idac/historia>. Consulta 24 de septiembre de 2017.

14 <http://revistamestiza.unaj.edu.ar/carlos-torlaschi-el-cine-es-su-pasion/>. Consulta 24 de septiembre de 2017.

15 Adolfo Martínez, *Diccionario de directores del cine argentino* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2004).

El balance es negativo: hoy de las 16 salas existentes en el pasado no hay ni una sala para proyecciones cinematográficas en Lanús.

Tabla N° 1

Salas de Cines del Partido de Lanús

	Nombre de la Sala	Domicilio	Ubicación
1	Cine REX	Ituzaingó y Sarmiento	Lanús Este
2	Cine Nacional	Ituzaingó 1100	Lanús Este
3	Cine Opera	H. Yrigoyen 4400	Lanús Oeste
4	Super Cine	H. Yrigoyen 4450	Lanús Oeste
5	Palacio del Cine	H. Yrigoyen 4400	Lanús Oeste
6	Cine Sarmiento	9 de Julio 1400	Lanús Este
7	Cine Splendid	9de Julio 1800	Lanús Este
8	Inter cine	Eva Perón 3000	Lanús Este
9	Amado Nervo	Bustamante 400	Gerli
10	Cine Cervantes	Carlos Tejedor 300	Lanús Oeste
11	Cine San Carlos	O´ Higgins 1955	Lanús Este
12	Cine Carlos Gardel	Perón 3730	Valentín Alsina
13	Cine La Fraternidad	Azara 2980	Remedios de Escalada
14	Cine Mundo Argentino	H. Yrigoyen 6173	Remedios de Escalada
15	Cine Ideal	H. Yrigoyen 6100	Remedios de Escalada
16	Cine Paris/Cine Select	Rosales 130	Remedios de Escalada

Piñeyro: Cruces de caminos artísticos al apagarse la llama social¹⁶.

Hace poco tiempo conversamos, un amigo y yo, en el bar “*La Academia*” del centro porteño. Conversamos sobre los altibajos de las instituciones sociales de orientación creativa en situaciones de construcción, organización, decadencia, represión, nueva decadencia y nueva

16 Entrevista de Marcelo Weissel a Marcos Magneschi.

organización centrándonos en aspectos biográficos, artísticos teatrales y plásticos en torno al cruce de caminos, llamado Biblioteca “*Veladas de Estudio después del Trabajo*” (de aquí en más BVEDT). Mi amigo me cuenta, yo lo conozco, escucho y pregunto. La historia de la Biblioteca empieza con la unión de otras dos, la biblioteca “*Carlos Guido Spano*” y la biblioteca “*Alberto de Diego*”, ambas relacionadas a la organización anarquista socialista durante la urbanización de Piñeyro, Avellaneda, allá por los últimos años del siglo XIX. Al principio, la biblioteca estaba aproximadamente a la misma altura de la avenida Galicia que su ubicación actual en la calle Entre Ríos 731, dónde se inaugura en la transición de los años ’39/’40 con un discurso del presidente de la subcomisión de festejos que asimismo dio crédito a la subcomisión de construcciones. Por entonces se llevó adelante una dinámica de trabajo por subcomisiones que informan a la Comisión Directiva y que continúa aún hoy en día. Así destacamos el empuje que tuvo Piñeyro con la avenida Galicia allá por el año 1938. Entre el 37 y el 48 se editó un diario de Veladas en formato tabloide de 4 a 6 páginas. Hacia 1955, la composición de la asociación se entiende que fue pluralista; y allí se produjo el voto en mesas femeninas por primera vez para el territorio.

Mi amigo llega a la biblioteca a fines de 1978 o principios de 1979. Su papá, de oficio encuadernador, cinéfilo, le transmitió la grandeza del cine, y así se relacionó con el Cine Club Núcleo y el Teatro IFT, participando de diferentes actividades culturales. En ese tiempo vio muchas películas con él como “*Moscú no cree en lágrimas*”, “*Liberó amore mio*”, “*Factor constante*”. Mi amigo me dice que vio muchas películas antes de entender el rol de la biblioteca. “*Aprehender a ver cine es viendo...*” El papá lo alertó de ir a la biblioteca: “*...Ojo con esa gente!*”, sin embargo continuó concurriendo dado que allí conseguía libros en préstamo y que eran difíciles de conseguir.

Por el ’78/’79 la biblioteca reabre, luego de un tiempo en que había sido abandonada. Por ese entonces, había pilas de libros con agua que caía de las paredes y en el fondo, dónde se encuentra un escenario, una mesa con velas dónde se reunieron dos referentes locales, uno simpatizante del partido Unión Cívica Radical, y el otro martillero público simpatizante socialista con la intención de reabrir la institución. Mi amigo, estaba con otro amigo del barrio que también les gustaba leer.

En esa época el papá de mi amigo escondió libros, sepultando algunos. Ésta fue una de las razones por las que se decidieron a colaborar con temas de literatura y de música. Así, dos chicos de 16 y 17 años pasan a formar la subcomisión juvenil. Se recompone la asociación civil de la biblioteca restableciendo la luz, el gas y los papeles incluyendo la labor de una bibliotecaria. Así mi amigo ingresa a la CD como vocal. Trae a sus amigos y organiza encuentros de literatura y promueven la lectura de libros a los cuales no habían podido acceder. Obras de autores como, Bakunin, Hegel, Marx y Eduardo Galeano con “*Las venas abiertas de América Latina*”. En ese entonces no tenían medida del peligro. Sabían que algo no estaba bien, pero no sabían que tenían o no tenían qué hacer. Se preguntaban ¿era todo eso una suerte de resistencia? Las reuniones se dedicaban a escuchar música de Quilapayún, Zitarrosa, Mercedes Sosa, Víctor Jara y circulaban grabaciones clandestinas en cassettes. La gente se encontraba con un grabador a escuchar en la biblioteca. Así dentro de un desconocimiento social y político, los jóvenes construyen un proyecto que además de resistencia buscó hacer del lugar una usina de cosas y personas que se pudieran ver, estableciendo contactos con personajes y asociaciones en el llamado circuito “*off*” de la cultura. Luego se sumarían recitales de Jabor, Jorge Cumbo, Los Trovadores. En los 70 y pico, su tío y padre organizaron una función de cine para proyectar en 35 mm “*Los Inundados*” de Fernando Birri del año 1961, la función terminó a las piñas.

El funcionamiento de la subcomisión se daba a través de la presentación de proyectos acompañados de una sinopsis personal del artista y una propuesta de desarrollo que justificara y fundamente la propuesta, constando en el libro de actas. Así se planteaba el sostenimiento de una acción y se daba vía libre, se invitaba por teléfono y algo de publicidad. Se hacían afiches a mano, a máquina o zafando su costo en el laburo, donde se podían imprimir volantes. Incluso se publicó en la revista Humor una publicidad en la página de Gloria Guerrero. Había mucho laburo hormiga.

Ahora desde hace unos años, la biblioteca trabaja con temas de memoria barrial, a través de la participación en un proyecto con la Universidad Nacional de Avellaneda llamado “*Barrio x 2 – Memoriando*”. En los últimos cuatro años trabajaron bastante incluso con la formulación de un guión por parte de una cátedra, pero sin éxito, sin entender qué

pasó y de qué se trata la historia institucional social y de las personas desde el significado del presente. Con este proyecto, la BVEDT es un lugar de registro y consulta institucional de la historia creativa de Avellaneda. También se cuenta con otra experiencia, con la cátedra de Trabajo Social de la misma universidad, aunque en el planteo de un audiovisual tienen el mismo problema que la experiencia anterior. ¿Será este un problema heredado de la dictadura y del neoliberalismo en el presente?

Recapitulando, en los años 40, la biblioteca era un centro de funciones teatrales. Asistieron y actuaron Pedro Asquini, Alejandra Boero y el grupo “*La Máscara*” del llamado teatro independiente. En la década de 1940 las obras de teatro se “exportaban” a Veladas, así vino Enrique Pinti, Onofre Lovero, y los Independientes.

Más tarde en el 2000, se organizaron charlas sobre teatro independiente en la biblioteca que fueron filmadas en VHS. Así estuvieron muchas personas como Abelardo Castillo y Rodolfo Livingston entre otros. La plástica de Horacio Cacciabue y de Juan Carlos Castagnino se hizo presente en la conversación, recordando la exposición de pinturas y el particularísimo mural de una mujer trabajadora realizado en partículas de vidrio. Hacia 1934 Castagnino y Spilimbergo, ¿tenían el estudio cerca de la biblioteca?

Aunque se perdió la “*batalla cultural*”, Veladas era un cruce de caminos, de derroteros. A 30 años del incendio del teatro “*Picadero*”, los actores estaban ahí, en la biblioteca para explicar lo que pasó. Marcos recuerda su presencia en la última función antes del incendio. Ésa fue una batalla ganada.

Pero en la época no tenía idea de la magnitud de las desapariciones. Por eso cuando empezó la movida de las organizaciones de la sociedad civil en materia de derechos humanos, Veladas participó en la confección de siluetas, de marchas. Allí se armaron escenografía de siluetas. Aunque no medían las consecuencias. Como en el caso de la visita de un oficial fulano: “...¿*me da el listado de la gente que viene acá?*” Mucha pena, lástima. Previo a las elecciones era una fiesta, incluso fueron representantes del Movimiento al Socialismo (MAS) con Luis Zamora.

Quizás la metáfora de la poda de árboles sirva para mostrar el impacto de la dictadura sobre la vida cotidiana en su relación con las instituciones creativas. Marcos y sus amigos, como chicos, descubrieron el “efecto dominó”. Empezaban podando el árbol de un vecino por encargo y así conseguían toda la cuadra. Los vecinos les daban algo de dinero. De manera sistemática guardaban los fajos de leña y rogaban saber el pronóstico para hacer la fogata de San Juan en el mes de junio de cada año, hasta que la llama se apagó. Vino el golpe de estado y ya no era bueno estar afuera en la calle. Los padres tenían miedo, había que encerrarse, “...a ver si me meten preso por tirar una bombita de agua durante el carnaval...”

En una oportunidad Marcos conoció a Salvador Sammaritano director del “Cine Club Núcleo” con amistades en la embajada de Francia, con fichas de películas y relaciones con el “Cine Club Buenos Aires”. El viejo de Marcos, de nombre Fabio Magneschi, hizo una grilla de cine en la biblioteca. Así funcionó un Cine Club en Veladas, promoviendo la discusión, las charlas de profilaxis, puerricultura y medios masivos de comunicación. Marcos conservó de todos los estragos sufridos en la institución, el registro de audios de 1981 a 1984. Conserva fotos y un fondo documental de esa época con afiches de obras de teatro y filmaciones. Los guarda junto a la memoria de las obras de Horacio Cacciabue en su relación con Gorriarena.

Extra poner el umbral de la biblioteca era la libertad total. Aún así, guardaban una conducta, dado que sabían que tenían tener una conducta institucional.

Desde fines de los 80 y durante los 90 se afanaron todo, los muebles de pino y roble...La biblioteca estuvo cerrada y tomada entre 5 y 7 años, entonces el mural de Castagnino sufrió varios impactos. En el 2000 la biblioteca atendía nuevamente con velas. Marcos volvió con un grupo de teatro, participó Luis Gusman, escritor. Entonces se hablaba de psicoanálisis, del frasquito de Avellaneda, de Berni. En contraste de las subidas y bajadas, del punto de encuentro, de los ciclos de decadencia. Marcos cuenta como en el Cine “General San Martín” que hoy es el bingo de Avellaneda, vio “El Santo de la Espada” con la escuela pública primaria.

Resultados y continuidad de la identidad urbana

En los dos casos que presentamos verificamos la construcción y destrucción de instituciones de ocio y recreación cultural, que a manera de instituciones creativas se encontraron con un estado represor y políticas económicas contra la cultura urbana obrera que produjo la desaparición de personas. Considerando que todas las salas de cine de Lanús desaparecieron, desapareció también la convivencia de muchas personas en espacios estéticos de producción y reproducción cultural que se acercaron a bibliotecas y clubes. Lugares donde se unieron la cinematografía con las representaciones teatrales. Aun considerando el desarrollo de actividades clandestinas, o al menos de proyección de películas y lectura de libros prohibidos en algunos Centros Culturales/ Clubes Sociales, la actividad teatral alternativa, del circuito “*off*” en Lanús y Avellaneda continuó con prácticas que se ocultaron, se hicieron sin conciencia, o se prohibieron y recibieron el impacto de la desfinanciación. Esto plantea la necesidad de recuperar el hilo cronológico de referencias urbanas para explicar la ausencia de salas de cine tradicional en el municipio de Lanús, y para explicar los vaivenes en las instituciones creativas barriales y el desarrollo de las artes escénicas.

¿Qué se recuerda de estas prácticas de producción cultural? Hoy recordamos los altibajos de las instituciones sociales en situaciones de construcción, organización, decadencia, represión, nueva decadencia y nueva organización. Así centrándonos en aspectos biográficos, artísticos teatrales y plásticos en torno al “cruce de caminos” llamado Biblioteca “*Veladas de Estudio después del Trabajo*”, reconocemos las prácticas alternativas, osadas, supervivientes y de resistencia cultural que incluyen hasta la continuidad en el presente de exploración y reunión de líneas ontológicas. En tanto políticas del recuerdo y visibilidad de las formas prácticas vitales del periodo, los encuentros y cruces de caminos creativos críticos de las reglas de la ciudad son plausibles de cartografiar de formas diferentes. Ante el continuo vasallaje de la lógica del capitalismo neoliberal sobre el uso del suelo urbano, proponemos mapeos participativos, de fuente abierta, que recuperan el origen mítico del bienestar de la cultura trabajadora en las presencias urbanas heterogéneas que resitúan el territorio de las instituciones creativas a la luz de sus personas e historias de valores de carga cultural, de ayer y de hoy.

La zona sur urbana de Buenos Aires, comprendió a amplios municipios basados en las historias del trabajo fabril, la construcción de viviendas y lazos de tejidos sociales auto organizados en torno a clubes, bibliotecas, trabajo y sociedades de fomento. Claro que siempre se vieron mediados por el accionar del estado nacional. Las luchas obreras en la zona sur de Buenos Aires se reconocen en la historiografía social que incluye a las expresiones culturales de las corrientes políticas argentinas y europeas, incluidas el socialismo y el peronismo. Las instituciones creativas, donde situamos a las artes escénicas de Avellaneda y Lanús, formaron parte en mayor o en menor medida de prácticas artísticas activistas y de “resistencia”. Los artistas en los espacios culturales clandestinos o abiertos, conscientes o inconscientes del régimen totalitario, promotor de prácticas de censura y de producción cultural impulsadas desde las esferas oficiales, se ubican dentro de tramas de complejidad de historia territorial. Historia urbana e historia socio económica se unen a la historia política cuyos rasgos se trazan aún como patrimonios culturales protegidos por normas legales en la Cuenca del río Matanza – Riachuelo¹⁷.

Así, desde la visión del proyecto que integramos, reconsideramos la idea de “apagón cultural”. Para las salas de cine de Lanús, el proceso cívico militar significó el comienzo de su desaparición. Para las actividades de la biblioteca “Veladas de Estudio” el territorio se convirtió en eje crucial de la especificidad de lo local antes, durante y después de la dictadura. Vemos que la dinámica propia de las personas de los espacios de artes escénicas se identifican como espacios permeables a estéticas diversas, combinando las funciones sociales del barrio que incluyen a veces lo comercial, pero que fundamentalmente, son lugares de encuentro, de resguardo y de pertenencia social, afectiva e ideológica.

En suma, si aún resta escribir la historia política institucional de los municipios de Lanús y Avellaneda, con este texto buscamos colaborar en la construcción de una historia crítica de las artes de escena de la Argentina reciente. A partir del estudio de casos, análisis y mapeo de las prácticas de escena desplegadas en la zona sur de la ciudad de Buenos

17 García, Analía, Weissel, Marcelo, Guida-Johnson, Barbara y Zuleta, Gustavo. 2016. “Patrones Culturales: Patrimonio del Área de la Cuenca Matanza Riachuelo, Provincia de Buenos Aires”. Em *La Zaranda de Ideas* 14(1): 25-40.

Aires y en Conurbano Sur bonaerense durante la última dictadura y en torno a ella, buscamos explorar las prácticas artísticas y de “resistencia” en espacios culturales clandestinos o abiertos, a la par de prácticas de censura y de producción cultural impulsadas desde las esferas oficiales del momento. Entendemos que unas no pueden ser consideradas sin las otras para comprender la complejidad de la producción cultural durante un régimen represivo de la cultura humana. La ubicación de salas de cine en Lanús, hoy desaparecidas y las actividades de una biblioteca de Piñeyro en Avellaneda, permiten trazar un mapa de las artes de escena bajo dictadura en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires y conurbano sur bonaerense. Esto incluye el “cruce de caminos” a escala de la cuadra, del barrio, del municipio y de la ciudad que da cuenta de recorridos, itinerarios de los artistas y espacios de producción cultural.

El reconocimiento de las prácticas de escena de resistencia y activistas desarrolladas durante la última dictadura militar (1976-1983), trasciende la temporalidad específica con los trayectos inmediatamente anteriores y con la continuidad de los años de la posdictadura. En este trabajo hemos relevado y documentado testimonios de habitantes de la zona que se suman a las labores de muchos otros¹⁸ respecto a los espacios de producción cultural de artes de escena para acercarnos a la vida de los creadores, los artistas y repertorios vitales interpretados en espacios urbanos que fueron teñidos con un manto negro y la voz del reclamo de memoria, verdad y justicia para los habitantes de las ciudades de Lanús y Avellaneda.

Bibliografía

Caruso, Hugo. 2013. *Evolución de la acción y producción cultural en el partido de Avellaneda Estudio sobre la base de su ente gubernamental 1943-1999*. Edición del autor.

Dalponte, Omar. 2015. *Retazos históricos – Historia de Lanús*. Prosa y Poesía Amerian Editores.

18 Como los documentalistas de *La Noche Negra de Escalada*, o Lucas Brunetto con su obra *Cine, Dioses y Billetes*.

García, Analía, Weissel, Marcelo, Guida-Johnson, Barbara y Zuleta, Gustavo. 2016. "Patrones Culturales: Patrimonio del Área de la Cuenca Matanza Riachuelo, Provincia de Buenos Aires". En *La Zaranda de Ideas* 14(1): 25-40.

Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Nueva York: Routledge.

Iñigo Carrera, Nicolás, Cotarelo, María Celia, Fernández, Fabián y Tarditi, Roberto. 1991. *De la protesta vecinal al "motín popular": Lanús, 1982*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales.

Martínez, Adolfo C. 2004. *Diccionario de directores del cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Rousso, Henry. 2012. *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. París: Gallimard.

Verzero, Lorena. 2013. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Verzero, Lorena. 2017. *Violencia institucional y el teatro (militante) en el Cono Sur. Manual Trauma y memoria cultural*. Hispanoamérica y España. Berlín: De Gruyter.

Zarankin, Andrés. 2006. La Materialización del Sadismo: Arqueología de la Arquitectura de los Centros Clandestinos de detención de la Dictadura Militar Argentina (1976-1983). En Pedro Paulo Funari y Andrés Zarankin (Compiladores) *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina (1960-1980)*. Córdoba: Editorial Brujas. Pp. 159-182.

Sitios web (Consultados 24 de septiembre de 2017)

<http://idac.edu.ar/el-idac/historia>

<http://revistamestiza.unaj.edu.ar/carlos-torlaschi-el-cine-es-su-pasion/>

“Una figura en sombras: Salvador Allende en tres filmes chilenos de postdictadura”¹

*Alicia Salomone*²

Introducción

El Presidente Salvador Allende, quien aspiró a instaurar en Chile un Estado socialista por vía democrática y que, en virtud de ello, alcanzó proyección global a comienzos de la década de 1970, es una figura poco visible en la cultura y los debates públicos del Chile actual. Ese hecho, sin duda, tiene su origen en la aplicación del terrorismo de Estado sobre los militantes y simpatizantes de la izquierda tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973; política que fue acompañada por el ataque sistemático a la figura y al legado de Salvador Allende y su gobierno.

La opacidad que aún rodea a la imagen del ex Presidente, sin embargo, no se explica solo a partir de la circunstancia dictatorial y también debe ser interpretada a la luz de las condiciones en que se gestó la transición iniciada el 11 de marzo de 1990, en cuyo marco la figura de Allende comenzó a resultar incómoda y difícil de ubicar. Es más, esa condición ensombrecida en el escenario sociocultural contemporáneo todavía se expresa, entre otras dimensiones, en su notoria ausencia de los espacios públicos de la ciudad de Santiago y del país, en los que solo unas pocas marcas territoriales señalizan su memoria.³

1 Agradezco a Erick González Lozoya por su colaboración y comentarios a este trabajo. El texto se enmarca en el desarrollo de los Proyectos Fondecyt 1180331 y PROA U. Chile 009/17.

2 Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Es Profesora Asociada en la Universidad de Chile. Es académica del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

3 Las referencias urbanas al Presidente Allende en Santiago son escasas. Entre ellas,

El proceso transicional chileno consistió esencialmente en un cambio de régimen político que fue pactado entre el poder cívico-militar y gran parte de la oposición civil a la dictadura.⁴ Se trató de un acuerdo tras el cual se alineó un sector importante de la izquierda socialista que, desde mediados de 1980, había adoptado un perfil predominantemente socialdemócrata, y la Democracia Cristiana, un partido que mayoritariamente había apoyado el golpe de Estado de 1973, pero que después derivó hacia la oposición.⁵ Como ha señalado certeramente Tomás Moulián (1997), la transición chilena se sustentó en tres pilares fundamentales. Por un lado, la continuidad (con ajustes) del modelo socioeconómico neoliberal impuesto en dictadura. Por otro, la aceptación del grueso de

se cuentan la estatua inaugurada en 2000 por el Presidente Ricardo Lagos en la Plaza de la Constitución, junto al Palacio de la Moneda, encomendada por concurso al escultor Arturo Hevia. Asimismo, está el monumento realizado por Óscar Planura, que fue instalado en 2011 en la Comuna de San Joaquín, un barrio popular al sur de la ciudad, sobre una avenida que lleva el nombre de Salvador Allende. Otras dos marcas se encuentran en el Cementerio General de Santiago: el mausoleo familiar, donde tuvo lugar un funeral oficial de Allende en 1990, y el Memorial de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos en el Cementerio General, instalado en 1994, en cuyo centro destaca el nombre del presidente socialista.

En contraste con la escasa visibilidad oficial, la figura de Allende aparece en ciertas manifestaciones memoriales que se materializan en marcas territoriales y acciones performativas. Las primeras son rastreables, sobre todo, en barrios populares, donde la imagen del ex Presidente aparece en murales que siguen la tradición inaugurada en los años 70 por la Brigada Muralista Ramona Parra. Cfr.: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-100581.html> (consulta 19-05-2018). En cuanto a las prácticas performativas, destacan las acciones del actor Carlos Paredes en intervenciones de organismos de derechos humanos y en movilizaciones estudiantiles, donde suele caracterizar a Allende como un acompañante del trayecto realizado por los activistas. Cfr.: <https://www.youtube.com/watch?v=NyJtj9q2i8> (consulta 19-05-2018).

4 Viviana Bravo Vargas hace una caracterización muy específica de los distintos actores de la oposición política a la dictadura, distinguiendo las distintas posiciones adoptadas en el período y que dar forma y tono a la cultura política chilena de la década de 1980.

5 La posibilidad de alianza entre estos dos bandos anteriormente adversarios se funda en el cambio estratégico que, desde finales de la década de 1970, comenzó a experimentar la izquierda socialista, evolucionando hacia posiciones afines a la socialdemocracia europea y el eurocomunismo, lo que fue conocido como la “renovación socialista”. Los grupos socialistas que no adhirieron a esta orientación, liderados por Clodomiro Almeyda, confluyeron con el PC y el MIR en el llamado Movimiento Democrático Popular (MDP), pero finalmente fueron políticamente derrotados por el sector renovado, que hegemonizó las negociaciones durante la transición. Cfr.: Alvear Atlagich (2016).

los condicionamientos institucionales fijados por la Constitución de 1980. Y, en tercer lugar, la imposición de una política de “compulsión al olvido” de los crímenes de la dictadura, inducida desde el Estado. A lo anterior, habría que sumarle la desarticulación de las estructuras políticas de base a partir de 1990, lo que incluyó la cooptación estatal de muchos de sus dirigentes, y también la desactivación de los grupos que aún mantenían estrategias de resistencia armada, en particular, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y el Movimiento Juvenil Lautaro.

El consenso en torno de estos marcos políticos se plasmó en la hegemonía de una alianza políticamente moderada, la Concertación de Partidos por la Democracia, conformada por la izquierda socialdemócrata (Partido Socialista, Partido por la Democracia y Partido Radical Socialdemócrata) y la Democracia Cristiana. Esta coalición mantuvo el poder ejecutivo hasta 2010, bajo la perspectiva de que sería posible realizar cambios graduales al sistema heredado sin alterar sus fundamentos ni desestabilizar los acuerdos alcanzados.⁶ De esta forma, bajo las restricciones impuestas por la Constitución dictatorial de 1980 operó la transformación del sistema político a tres bandas (izquierda, centro y derecha), que había posibilitado el triunfo de Salvador Allende en 1970, hacia un esquema sustentado en dos coaliciones, que otorgó el gobierno a la centro-izquierda pero que sobre-representó a la centro-derecha en el parlamento, estabilizando un virtual empate político.

Entre finales de la década de 1990 y el comienzo de los 2000, sin embargo, una serie de eventos comenzaron a alterar el *status quo*, abriendo espacio a crecientes cuestionamientos. Desde el campo de los derechos humanos, el inicio de juicios por crímenes de lesa humanidad en España y la prisión de Augusto Pinochet en Londres en 1998, así como la activación de causas judiciales en Chile, generaron amplia discusión y movilización en torno al pasado reciente, evidenciando los

6 Estos acuerdos supusieron diversas concesiones al poder militar, entre las que se contó la permanencia de Augusto Pinochet al frente de la Comandancia en Jefe del Ejército hasta 1998, cuando asumió como senador vitalicio. Ejerció este cargo por un par de meses hasta su detención en Londres, el día 16 de octubre, a raíz de la orden emitida por el juez Baltasar Garzón, dada su implicación en crímenes de lesa humanidad contra ciudadanos españoles.

límites a los que había estado sometida la justicia transicional. Por otra parte, emergentes movimientos sociales comenzaron a instalar nuevos temas en la agenda democrática, conectando sus reivindicaciones contemporáneas con la necesidad de superar las múltiples dimensiones de la herencia dictatorial.

Desde 2006 en adelante, destacan los movimientos estudiantiles organizados en torno a las demandas por una educación de calidad, gratuita, sin lucro ni discriminación, y concebida como un derecho. Por otra parte, también se hacen visibles los reclamos de los movimientos ecologistas; de reconocimiento de derechos indígenas; de igualdad de género, feministas y de respeto por la disidencia sexual; y, finalmente, los movimientos que persiguen la modificación de la ley laboral de la dictadura y del sistema privatizado de pensiones. Pese a sus diferencias, todos estos movimientos tendieron a confluir en sus críticas a un sistema político que, tras más de veinte años de transición, no solo no había podido dejar atrás los amarres dictatoriales sino que se mostraba cada vez más entrampado en sus propias contradicciones e incapaz de promover cambios significativos en el orden establecido.⁷

No es casual que en este escenario de emergentes críticas a las publicitadas bondades del modelo chileno de postdictadura salieran a la luz un conjunto de producciones simbólicas que recuperan la figura de Salvador Allende, promoviendo debates en torno a su legado ético-político y, también, relevando aspectos de su vida personal e íntima que no habían aflorado hasta entonces. Entre los materiales producidos en los últimos años se cuentan biografías, estudios y películas documentales y ficcionales, muchos de los cuales todavía tienen una circulación reducida dentro del país. Entre ellos hay que considerar una serie de

7 En este nuevo escenario social, la Concertación, que había perdido el gobierno en las elecciones de 2010, se rearticuló en una nueva coalición: la Nueva Mayoría, donde, junto a los antiguos partidos, se incluyó (no sin tensiones) al Partido Comunista. Esta fuerza política llevó a Michelle Bachelet nuevamente a la presidencia de la República en 2014; sin embargo, volvió a perder frente a la coalición de centro-derecha (Chile Vamos) en las elecciones de diciembre de 2017. No obstante, en esta coyuntura también se abrió un nuevo escenario con la emergencia del Frente Amplio, una coalición de izquierda con fuerte presencia de nuevos referentes sociales, que alcanzó alta votación y consiguió una sólida representación parlamentaria.

obras filmicas, de carácter documental y ficcional, de las cuales hemos seleccionado tres como base para el presente análisis. Ellas son *Salvador Allende* (2004), un documental de Patricio Guzmán; *Allende en su laberinto* (2014), una ficción histórica de Miguel Littin; y *Allende mi abuelo Allende* (2015), un documental de Marcia Tambutti, quien además es nieta del ex Presidente.

Estos tres filmes fueron realizados por artistas que corresponden a grupos etarios diferentes: por un lado, Patricio Guzmán y Miguel Littin pertenecen a la generación de quienes fueron protagonistas de los eventos políticos de la década de 1970. Por otro lado, Marcia Tambutti integra la generación de los *hijos y nietos* de aquellos. A partir de este corpus, me propongo los siguientes objetivos: por una parte, revisar los recursos enunciativos y compositivos utilizados para recrear la vida y actuación del ex Presidente; por otra, interrogar los significados que transmiten dichos recursos y estrategias; y, finalmente, explicar cómo los relatos filmicos dialogan con los discursos sociales mayores, instalando visiones que tensionan, desde distintas perspectivas, la opacidad de la figura de Salvador Allende y, asimismo, de la memoria sobre la experiencia política de la Unidad Popular.

***Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán: la memoria como palimpsesto.**

Como afirma Patricio Guzmán en su film, tanto la figura del Presidente Allende como los años de gobierno de la UP dejaron en su vida una marca indeleble. Al respecto, afirma que en 1970, después de haber pasado más de cinco años en España, y de graduarse como Director Realizador en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, regresó a Chile para integrarse al proceso político que allí estaba teniendo lugar. En ese marco, concibe un proyecto filmico, que posteriormente titularía *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, mediante el cual buscó plasmar “día a día, paso a paso [...] una experiencia política que [entonces] conmovió al mundo” (“*La batalla de Chile*. Nota del autor”).

Las imágenes del film se grabaron entre 1972 y 1973 pero, dado el curso trágico que tomaron los acontecimientos, lo que sería el registro del triunfo de una revolución derivó en la documentación de su derrota. Tras el golpe militar, Guzmán fue encarcelado en el Estadio Nacional y, después de su liberación, logró sacar las cintas del país de forma clandestina con ayuda de la diplomacia sueca; una circunstancia que, años después y estando en el exilio, le permitió concluir su película.

A mediados de los años 90, el realizador volvió a Chile con el fin de exhibir su obra a distintos públicos, entre los que se contaban antiguos militantes, familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos; y también jóvenes que habían nacido o crecido durante la dictadura, pertenecientes a diversos estratos sociales y a distintas orientaciones políticas. De este ejercicio estético-reflexivo surgió *La memoria obstinada* (1996), un documental donde Guzmán registró e indagó acerca de las reacciones de las personas que habían participado en los visionados. Así, mediante el cruce entre los testimonios y las distintas visiones del pasado, propuso una mirada crítica en torno a la memoria y el olvido, evidenciando cómo en Chile todavía estaba pendiente la elaboración del trauma psicosocial provocado por el terror dictatorial.

En 2004, Guzmán retoma la memoria de la Unidad Popular a través de un nuevo film documental, *Salvador Allende*, con el que procura rescatar la imagen del ex Presidente y su gobierno del borramiento postdictatorial, evidenciando al mismo tiempo que no se trataba de un olvido azaroso sino de una acción premeditada: como afirma el narrador, “Salvador Allende continúa silenciado en su propia patria”. El relato filmico es enunciado desde una voz en primera persona, la de Patricio Guzmán, quien se define a sí mismo como un sujeto anómalo, como un ser que deambula por un territorio nacional en el que ya no puede reconocerse y al que percibe como frío y adverso: “Me siento como un extranjero errando por una geografía hostil”, sostiene.

La narración se propone reconstruir la trayectoria biográfica de Salvador Allende y sacar a luz ciertas memorias subterráneas (Pollak) sobre el proceso social de la Unidad Popular que, como memorias minoritarias y dominadas, tensionan el silenciamiento que todavía pesa sobre

esa experiencia. Con respecto a lo primero, la rememoración involucra un espectro temporal muy amplio, que se inicia con los años formativos del ex Presidente, durante la primera mitad del siglo XX, y se extiende hasta su transformación en un líder socialista atípico: ni socialdemócrata ni leninista. Es un proceso que abarca desde comienzos de la década de 1950 y llega hasta su muerte en 1973, en el cual Salvador Allende da forma a un proyecto de transición socialista por vía democrática, cuya factibilidad justificaba en el sólido republicanismo chileno, el constitucionalismo de sus fuerzas armadas y en un escenario internacional abierto a procesos de transformación social. Es esa misma confianza la que lo llevaría a desafiar tanto a los poderes locales como a las multinacionales y la CIA, recibiendo el respaldo de la Asamblea General de las Naciones Unidas el 4 diciembre de 1972; un hito que queda registrado en el film mediante imágenes de archivo que recuperan el discurso pronunciado por el ex Presidente.

El documental aborda acuciosamente el proceso de la Unidad Popular, trayendo al presente el recuerdo de lo que el narrador define como el “sueño radiante” y el “estado amoroso” vivido por la comunidad nacional en esos años, al tiempo que se interroga sobre las causas que provocaron su derrota. A este respecto, el desenlace es explicado en el relato como la consecuencia de una alianza de políticos y empresarios reaccionarios, unidos a un grupo de militares que se habían desviado de la tradición constitucionalista, a los que se suma el propio gobierno de los Estados Unidos. En este sentido, desde las imágenes de archivo donde se reporta al Embajador Rorty, se revela con claridad el complot dirigido por el propio Presidente Nixon y su asesor Henry Kissinger; personajes guiados por el designio de evitar que en el Chile se consolidara un “fidelismo sin Fidel”, más peligroso incluso que el original por tratarse de una opción validada una y otra vez por el voto popular.

Para llevar adelante su labor restitutiva en un escenario político como el de la postdictadura, que no otorga legitimidad a esos diagnósticos e interpretaciones, el discurso filmico recurre a la recopilación de distintos relatos articulados por la voz del narrador, que logran quebrar la invisibilidad que rodea a Salvador Allende y a quienes aún sostienen su memoria. Entre los testimoniantes se encuentra el propio narrador,

quien expresa emociones de desarraigo y desamparo ante un presente que siente extraño y ante la ausencia simbólica de Allende que percibe en él. Asimismo, destaca el testimonio de Ema Malig, una artista que, tras haber apoyado la campaña de 1970 y el gobierno de la UP, debió iniciar un largo exilio, cuya vivencia nombra como un estado de extranjería perenne y de deriva constante entre islas inconexas. A su juicio, en el escenario contemporáneo, solo el recuerdo de la utopía alguna vez compartida resulta el resguardo y la condición para sobrellevar una sobrevida digna.

El film también recupera una serie de restos materiales que develan las huellas redentoras del proyecto allendista, que en el presente de la enunciación del film parecen situarse en el terreno de lo irrepresentable. Es lo que se metaforiza en la escena inicial de la película, donde se exhibe un muro urbano cuya capa exterior oculta un antiguo mural de la UP. Como si se tratara de un palimpsesto, al raspar la pintura, aquel va emergiendo para dejar a la vista las huellas de una historia que subyace, cuya elaboración memorial el narrador estima central para cualquier agenciamiento político: “Tras la capa de olvido, las memorias salen a flor de piel”. Ese mismo gesto de develamiento, por otra parte, se reitera en la secuencia donde Anita, hermana de leche de Allende, exhibe unas fotografías desenterradas tras veinte años de ocultamiento clandestino. Se trata de un conjunto de imágenes que dan cuenta de esa conexión social amorosa vivida durante UP, a que se había referido el narrador en la película; un vínculo socio-emocional que se evidencia en los rostros alegres de los personajes representados en una fiesta popular y en la proximidad física y emocional que se trasluce entre ellos y Allende.

Finalmente, la última escena del film, mediante la incorporación de un registro de archivo que contiene la lectura del poema 48 del libro *La Ciudad* (1979), del poeta Gonzalo Millán, se alegoriza la inspiración redentora que atraviesa todo el documental, conectando el trabajo de memoria que propone el film con la posibilidad de idear un futuro diferente. Esto es lo que queda de manifiesto en las palabras del poema, cuando se invierte el desarrollo de los hechos ocurridos a partir del 11 de septiembre de 1973, devolviendo la historia de la UP a su momento creativo original (“Los militares vuelven a sus cuarteles / renace Neru-

da”). Un gesto que posibilita asentar, desde un verosímil contrafactual, desde ese *pudiera ser* que habilitan la poesía y el arte (Rojo)⁸, aquella posibilidad de transitar socialmente un camino alternativo. Dice el poema, leído por el propio Millán:

El río invierte el curso de su corriente.
El agua de las cascadas sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones.
Los oficiales enfundan sus pistolas.
[...]
Allende retrocede hasta Tomás Moro.
Los detenidos salen de espaldas de los estadios.
11 de Septiembre.
Regresan aviones con refugiados.
Chile es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
Los militares vuelven a sus cuarteles.
Renace Neruda.

(Millán, 1979: 85).

***Allende en su laberinto* (2014), de Miguel Littin: la tragedia narrada como melodrama.**

Diez años después del film de Patricio Guzmán, la película de Miguel Littin, *Allende en su laberinto*, se propone reconstruir los hechos vividos el día del golpe de Estado desde una reconstrucción ficcional

8 Grinor Rojo, citando a Louis Althusser en su “Carta sobre el arte en respuesta a André Daspre” (1966), define el tipo de conocimiento que construye el arte y la literatura como un “discurso de lo verosímil” o de lo que “se parece a la verdad”, a través del cual se ofrece una interpretación del mundo. Para Rojo, la “peculiaridad del arte es que nos hace ver [*nous donner à voir*], nos hace percibir, nos hace sentir, algo que *alude* a la realidad” (Rojo, 2002: 98).

intimista, donde domina una estética realista de ribetes melodramáticos; ⁹ opción que es reforzada por la inclusión en el casting de varios actores consagrados.¹⁰ En este sentido, el film dialoga con ciertas producciones cinematográficas latinoamericanas contemporáneas, tanto ficcionales como documentales que, según señala Gonzalo Aguilar, “intentan cifrar una historia, un espacio, una subjetividad” desde una concentración en los rostros, sus expresiones y gestos, a diferencia de lo que sucedía con los filmes políticos de los años 70, donde los rostros tendían a disolverse en “las multitudes y en el espacio de la calle” (Aguilar, 2015: 143).

El relato filmico se articula como una secuencia encadenada de eventos que avanzan desde las primeras horas del 11 de septiembre hasta el desenlace de lo que podríamos denominar como la tragedia de la Moneda, ocurrida poco después de las 13. Los acontecimientos se inician con el anuncio al Presidente sobre el alzamiento de la Armada en Valparaíso, continúan con su traslado al palacio de gobierno y la organización de la defensa del lugar, para concluir con el bombardeo por parte de la aviación, el enfrentamiento armado con unos soldados que apenas se distinguen, el discurso al país emitido desde Radio Magallanes, y la muerte del Presidente, representada de forma ambigua como un asesinato más que como un suicidio.

A su vez, una línea narrativa secundaria se concentra en la relación amorosa entre Allende y Miriam Contreras, la Payita, su secretaria privada, quien junto a varios amigos, colaboradores y a dos de las hijas del

9 Solo al final del film de Miguel Littin se incluyen ciertos insertos no realistas, por ejemplo, en las escenas que corresponden a la muerte del Presidente y a su reaparición como un personaje fantasmal que seguiría presente en la Moneda. Sin embargo, estos elementos no desestabilizan la estética realista que predomina en la obra.

10 La estética melodramática se refuerza con la presencia, en los dos papeles protagónicos (Allende y la Payita), de actores habituales en los elencos de telenovelas, quienes, además, habían participado en teleseries de alta audiencia relacionadas con temas de la memoria social. Nos referimos, en primer término, al actor Daniel Muñoz, protagonista de la serie *Los ochenta* (2011-2013), en la que se narraba la historia de la familia Herrera bajo un formato semejante al desarrollado en la serie española *Cuéntame cómo pasó*. En segundo lugar está Aline Kuppenheim, quien protagonizó la miniserie *Ecos del desierto*, estrenada en 2013, y en la que se cuenta la historia de la abogada y activista de derechos humanos Carmen Hertz.

Presidente (Beatriz e Isabel), lo acompaña en La Moneda hasta poco antes de su muerte. Finalmente, una tercera línea del relato se despliega en los diálogos políticos entre Allende y su amigo Augusto “Perro” Olivares; una figura que duplica la conciencia tensionada del Presidente, instándolo a no entregarse y a tomar una decisión personal que resguarde la memoria de su sacrificio al tiempo que le reafirma su confianza en la posibilidad de un futuro socialista.

La película de Littin no es la primera reconstrucción ficcional sobre la mañana del golpe de Estado y, de hecho, está basada en una obra anterior, cuyos ecos se perciben tanto en el discurso narrativo como en el visual, pero de la que se diferencia tanto por la estructura del relato como por las perspectivas ideológico-pragmáticas que la orientan.¹¹ Nos referimos a *Llueve sobre Santiago*, una ficción realizada por el cineasta chileno Helvio Soto en Francia, en 1975; una coproducción franco-búlgara que incluyó en su elenco a figuras destacadas del cine europeo de la época y cuya música fue compuesta por Astor Piazzolla.¹² Al igual que el film de Littin, la trama de la película de Soto también parte con las primeras acciones de los militares golpistas y la comunicación de la noticia al Presidente, pero a partir de allí se derivan, no una, sino varias líneas narrativas que complejizan la historia, abriendo el relato en distintas direcciones.

La primera de dichas líneas es la que sigue la trayectoria de Allende y su equipo político en la mañana del 11 de septiembre, mientras una serie de secuencias en *flash-back* resumen los hitos del triunfo electoral y del gobierno de la UP, evidenciando la confabulación que desde un primer momento se alza en su contra. Se trata de una alianza conformada por el gobierno norteamericano, la burguesía local y ciertas fuerzas políticas que, como la Democracia Cristiana, conspiraban en las som-

11 Diversos comentarios críticos sobre la película *Allende en su laberinto* han situado a *Llueve sobre Santiago* como un antecedente de aquella. Sin embargo, ninguno hace referencia a las relaciones intertextuales ni a la relación genética entre una y otra, lo que, a nuestro juicio, es demostrable a partir del análisis del tema, la estructura del relato y la forma en que se construyen numerosas imágenes y referencias.

12 Entre ellas, cabe mencionar a Jean Louis Trintignant y Annie Girardot.

bras en pos de un pronto retorno al poder. Una segunda línea narrativa se enfoca en la experiencia de obreros y pobladores durante la UP en un barrio al sur de Santiago, quienes durante el día del golpe organizan la defensa de su fábrica ante el inminente avance de los militares sublevados. Finalmente, una tercera línea se articula con la anterior mediante el personaje de un estudiante que se reúne con los obreros y pobladores para trasladarse posteriormente a la Universidad Técnica del Estado (UTE) y coordinar la resistencia.¹³

Mientras que la historia narrada por Soto se despliega en diferentes espacios, la de Littin se concentra casi exclusivamente en la casa de gobierno. Por otra parte, tampoco incluye mayores referencias a los actores sociales del conflicto, más allá de quienes estaban en La Moneda, pues su foco no es el conjunto social sino el dilema moral y político de un hombre enfrentado a la conciencia de su deber histórico, quien en un estado de profunda soledad se debate en el laberinto de emociones que lo acosan.

Así, las fuertes palabras proferidas por Allende resuenan en un vacío y su rostro, mostrado desde un primer plano frontal que interpela directamente al espectador, no parece encontrar una mirada que acoja sus sentimientos, salvo quizás la de la mujer amada en los escasos minutos que comparten a solas en medio de la tragedia. La reaparición de Allende tras su muerte, como un espíritu que ronda La Moneda, preguntándose a sí mismo “¿Salvador, estás aquí? Sí, Allende está aquí”, parece aludir a la posibilidad de que su espíritu aun resida en el palacio, aunque ninguna imagen o referente, salvo sus propias palabras, salidas del último discurso, den prueba cierta de esa sobrevida simbólica.

13 Como señala Gonzalo Aguilar, refiriéndose al documental político de los 70, que en buena medida es emulado en la ficción de Soto, “el lugar por excelencia de la cámara era la calle. Allí la cámara archivaba los cuerpos en transe, atravesados por un grito o caminar que nunca era individual. Os gestos no se concentraban en un solo rostro o en un solo cuerpo sino que se desplazaban de un cuerpo a otro como una corriente eléctrica conducida por los cables no visibles de la revolución, el pueblo y la liberación, y con movimientos coreográficos muy precisos, logrados en el encuentro de las prácticas políticas con las cinematográficas”. (Aguilar, 2015: 143-144).

Frente a la caracterización que hace el film de Littin, el de Soto representa al Presidente tomado casi siempre de espaldas a la cámara y con una expresión verbal contenida, dado que lo que se privilegia en el relato son sus acciones y no sus emociones. De esta forma, frente al subjetivismo que domina en la película de Littin, la de Soto recurre a una perspectiva coral que incorpora, junto con la de Allende, otras experiencias y visiones sobre los hechos que acontecen. Consecuente con ello, este film no solo da cuenta de la resistencia final en La Moneda, sino que escenifica la tragedia de un pueblo que debe enfrentar inerte la represión brutal que se desata y que concluirá con su propia derrota.

Esta perspectiva es la que se traduce en las imágenes de planos generales donde se contrasta el poderío militar con los precarios recursos defensivos de que disponen los obreros, pobladores, estudiantes y soldados leales, quienes resultan aplastados por los tanques, fusilados o tomados prisioneros. El epílogo del film, a cargo de un narrador-personaje, un corresponsal extranjero que opera como testigo, asume una cierta voz autorial que, junto con asentar su denuncia frente al mundo, entrega un mensaje esperanzador desde la convicción de que Allende, a quien los golpistas temen aun después de muerto, no desaparecería del corazón de su pueblo.

Allende mi abuelo Allende (2015), de Marcia Tambutti: los silencios en la elaboración de la memoria.

La película que Marcia Tambutti Allende realiza en 2015 se desarrolla desde una perspectiva diferente a las anteriores, instalando como protagonista la voz de una mujer que procura intervenir una memoria familiar y social que ha permanecido obturada por décadas. Ella toma la palabra desde un lugar enunciativo, el de nieta, que es doblemente novedoso en el contexto cultural chileno, tanto por su dimensión generacional como sexo-genérica.

La voz narrativa se expresa desde el papel, tradicionalmente femenino, de una mediadora que busca promover instancias de sanación y

reconciliación en el seno de una familia paradigmática para la memoria social, como lo es la familia Allende-Bussi. Desde allí, mediante diálogos e imágenes, procura exponer y elaborar los silencios públicos, pero sobre todo los íntimos, que aún rodean a Salvador Allende en su doble condición. Por un lado, como impulsor del proyecto de transformación social más ambicioso de la historia de Chile; por otro, como el abuelo y jefe simbólico de la familia. Dentro de esa trama, el *abuelo Allende*, como lo nombra la realizadora, resulta un personaje complejo para ella, porque si, por un lado, no tiene de él recuerdos vívidos ni muchos detalles genealógicos, por otro, lo percibe como una figura esencial en su constitución identitaria. Al respecto, señala: “Para mí, él era una imagen fija. Nunca oí a nadie criticarle. Ni siquiera podía imaginarle de cuerpo entero”.

El documental de Tambutti procede desde la exposición de una serie de conversaciones promovidas por la narradora entre miembros de su familia y amigos cercanos, a quienes les propone preguntas incisivas, que muchos juzgan impertinentes, sobre los misterios familiares. De esta forma, procura desbloquear emociones y abrir diálogos que atraviesan vertical y horizontalmente las líneas genealógicas. Esto es lo que la realizadora impulsa mediante sucesivos encuentros con Hortensia Bussi, la abuela Tencha; con su propia madre, Isabel; con su tía, Carmen Paz; y con sus muchos primos, quienes cobran un rol preponderante, dado que lo que procura es inscribir una visión generacional que la realizadora desea co-construir y validar con ellos.

Esa marca generacional, que está reforzada en el título del film (*Allende mi abuelo Allende*) remite, asimismo, a un deseo específico que mueve a la narradora, ligado con su urgencia por comprender la historia familiar y por rearticular una subjetividad atravesada por sentimientos dolorosos, vínculos cortados y múltiples vacíos. Como dice en una entrevista: “Siempre pensé que mi abuelo era una excusa para voltear a ver a mi familia. A veces pienso que es un documental sobre mi abuela, a veces pienso que es más sobre la relación con mi madre. Lo que encontraba bonito era esta confrontación cariñosa entre mujeres; y es muy fuerte que, contrario al género, en mi familia son las mujeres las que menos quieren hablar.” (Tambutti 2016).

Según surge de sus afirmaciones, el papel del silencio resulta clave en la construcción de la narración fílmica porque, pese a los problemas que acarrea, también ha otorgado cohesión a una familia devastada por la tragedia del golpe, los exilios, y las muertes y suicidios de muchos de sus miembros. Las funciones y significados del silencio en el film, sin embargo, son variados. Si, por un lado, aparece de modo sintomático, como expresión de las resistencias de los sujetos representados al revivir afectos dolorosos, en otras ocasiones emerge como un recurso enunciativo que, instrumentalizado por la narradora, hace fluir emociones y palabras obturadas.

En la primera parte del film, el silencio tiende a operar como una defensa frente a ciertos nudos de la memoria familiar a los que no se quiere acceder; en la segunda, en cambio, suele funcionar como una estrategia a la que la narradora echa mano para develar tensiones, tabúes y secretos familiares ominosos, como sucede con la práctica reiterada del suicidio, el velado conflicto matrimonial de los Allende-Bussi e, incluso, la importancia que tiene la Payita para varios de los miembros de la familia, a pesar de que su condición de amante del Presidente no tiene un lugar legitimado en el relato íntimo ni el público.

Apelando a la información aportada por las entrevistas y horadando con una actitud insistente el mutismo familiar, la realizadora logra llevar adelante su labor reconstructiva, transformando al silencio sintomático en un recurso que es estética y emocionalmente productivo. Esto es lo que le permite continuar y concluir su film, y, al mismo tiempo, recuperar y reunir un conjunto de objetos que son resignificados como soportes de una memoria recuperada, tales como fotos, imágenes públicas y recuerdos personales, que resultan ser tan valiosos como sanadores. Es lo que se materializa en el film en la secuencia donde la realizadora devuelve a sus familiares un álbum familiar reconstruido, objeto con el que busca reponer simbólicamente las fotografías sustraídas del hogar de los Allende-Bussi en el día del golpe; un gesto con el que queda representando el cierre del proceso memorial al interior de la familia.

Hay que señalar, sin embargo, que, más allá de la renovación de los vínculos familiares que promueve el trabajo elaborativo de los traumas

padecidos, en el film quedan huellas de sus límites e imposibilidades; lo que, en cierta medida, desestabiliza el sentido conciliatorio que podría derivarse de la escena antes comentada. Entre los hechos que develan esa tensión subyacente quizás el más trágico, aunque no el único, sea la muerte del hermano de la realizadora, Gonzalo Meza Allende, uno de los testimoniantes en el documental, quien se suicida a finales de 2010, antes de que concluyera el rodaje del film.¹⁴

Fuera del núcleo familiar, por otra parte, los silencios de la película tampoco logran abrirse ni despejarse totalmente, lo que parece aludir a las trabas que aún persisten en Chile para verbalizar y elaborar, a nivel individual y colectivo, los afectos ligados al trauma dictatorial; y también, los conflictos que supone incorporar en la narrativa nacional la figura del Presidente Allende y el proyecto de la Unidad Popular. De esta forma, a pesar de que la narradora incluye referencias a esta experiencia política al inicio del relato, haciendo una reivindicación explícita de los ideales y la trayectoria de su abuelo, esa línea se diluye prontamente. De esta forma, esa historia tiende a aparecer en el film como un elemento disociado, que no resulta fácil incorporar en el relato memorial de esta familia; que, junto con haber sido protagonista de la escena política en los años 70, también estuvo estrechamente vinculada con la condicionada transición que vivió el país a partir de los 90.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas revisamos cómo tres realizadores cinematográficos elaboran, en sus respectivos films, la notoria ausencia de Salvador Allende en la cultura postdictatorial chilena. Los tres coinciden en cuestionar esa falta y así procuran reponer la imagen y legado del ex Presidente desde proyectos creativos basados en opciones narrativas y posicionamientos ideológico-políticos diversos.

14 La única referencia a este hecho trágico consiste en una dedicatoria incluida al final de la película, donde se menciona a Hortensia Bussi y a Gonzalo Meza Allende.

En este recorrido, el film de Patricio Guzmán, dando continuidad a un trabajo estético con la memoria que había iniciado con otras obras y que se prolongaría posteriormente con otras varias producciones,¹⁵ aborda de forma consistente la revisión crítica de la figura de Allende y la complejidad de su trayectoria histórica. Su labor procede mediante una propuesta filmica que avanza desde el develamiento de indicios y huellas de una memoria social que, aunque trágica, a juicio de Guzmán, aun es capaz de emitir destellos luminosos. De esta manera, busca recuperar una experiencia políticamente obliterada, que emerge en el film como la contracara de un presente deshumanizado que niega la trayectoria democrática previa al golpe militar sobre la que se había sustentado el triunfo de la Unidad Popular. Sin la recuperación de esa historia, parece sugerir la película de Guzmán, no es posible asentar bases sólidas para una repolitización social que entregue la posibilidad de imaginar nuevas utopías.

La ficción de Littin, por su parte, producida en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, se configura en diálogo con el hipotexto en que se sustenta: el film *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto (1975). Esa relación intertextual se articula desde un discurso filmico que prioriza una de las líneas narrativas – el drama de La Moneda –, dejando prácticamente fuera del relato a otros actores involucrados, en especial, al mundo social cuya representación era central en el film de Soto. La película de Littin, apelando a recursos melodramáticos que estaban prácticamente ausentes en la de Soto, se enfoca en el dilema ético-político del ex Presidente, destacando su perfil ético y su consecuencia moral. Desde esta óptica, el film hace eco de ciertos discursos ideológicos actuales, relativos al desinterés social por la política y la desconfianza en las instituciones; y de esta forma, instala a la persona de Allende como un modelo al que podría recurrirse para revalidar el compromiso público, aunque sin incluir referencias al mundo social popular al que, en su tiempo, Allende y la UP aspiraron a representar.

15 Entre las producciones de Patricio Guzmán que se enmarcan dentro de la misma temática, se cuentan: *El caso Pinochet* (2001) *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), las dos últimas como parte de una trilogía que se completará en 2017 con el documental *Cordillera*.

En este sentido, el film deja en suspenso un debate más profundo acerca de la naturaleza de esa experiencia política, sus posibilidades y límites, y cómo ella debiera ser incluida hoy dentro de la narrativa más amplia del desarrollo democrático chileno del siglo XX y lo que va del XXI.

Finalmente, el documental de Marcia Tambutti, volviendo sobre la problemática del silenciamiento respecto de Allende y la UP, ya aludida en el film de Patricio Guzmán (2004), retoma estratégicamente esa problemática como un recurso para aproximarse a la memoria política desde una clave familiar. Así, indaga en el papel de Salvador Allende dentro de su núcleo cercano, con el fin de abrir secretos y emociones bloqueadas por décadas, y estimula una elaboración memorial íntima que parece resultar relativamente exitosa a ese nivel. En términos sociales, sin embargo, la eficacia de la propuesta resulta menos sostenible porque, si bien la realizadora procura ligar el relato familiar con una narrativa nacional de la que el allendismo debiera formar parte, esta línea se debilita a lo largo del film. Así, deja a la vista los límites del discurso social para incluir la trayectoria de la Unidad Popular dentro la narrativa republicana. Este es un rasgo que se acentúa todavía más por el hecho de que quien enuncia es parte de una familia que jugó un papel clave en el período transicional, lo que pareciera inducir al relato a moverse dentro del difícil equilibrio que supone el deseo de develar una historia silenciada y las tensiones que esa acción pudiera provocar tanto a nivel familiar como sociopolítico.

En definitiva, buscando problematizar la ausencia de la figura del Presidente Allende en el presente postdictatorial, este trabajo procura contribuir a la reflexión acerca de cómo esa figura comienza a ser re-puesta hoy desde distintas producciones culturales. Obras que intentar reparar, desde distintas perspectivas y con diversos resultados, ese notorio vacío simbólico dentro de la escena sociocultural de la postdictadura chilena.

Corpus filmico

Guzmán, Patricio (2004). *Salvador Allende*, París: JBA Production.

--- (1997). *La memoria obstinada*, Canadá-Francia: La Sept-Arte, Les Films d'Ici, National Film Board of Canada.

Littin, Miguel (2014). *Allende en su laberinto*, Santiago: Zetra Films, La Traguara Fílmica.

Soto, Helvio. *Llueve sobre Santiago*, 1975.

Tambutti, Marcia (2015). *Allende mi abuelo Allende*, Santiago: Errante, 2015.

Bibliografía

Alvear Atlagich, Fernando. “Genealogía de una ruptura. El proceso de la renovación socialista en Chile”, *Revista de Ciencias Sociales* N° 36 (2016), pp. 7-34, recurso on-line [Fecha de consulta: 11 de junio de 2017] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70847081002> ISSN 0717-2257.

Bossay, Claudia (2015). Allende en su laberinto, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2017-01-05] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/allende-en-su-laberinto/743>

Guzmán, Patricio (s/f). “*La batalla de Chile*. Nota del autor”. [Fecha de consulta: 2017-01-05] Disponible en <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>

--- (s/f). “*Salvador Allende*. Nota del autor”. [Fecha de consulta: 2017-01-05] Disponible en <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>

Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Quebec: Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1997.

Moulián, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*, Santiago: LOM, 1997.

Morales Lastra, Enrique (2015). “*Allende en su laberinto*. No habrá más penas ni olvido”. [Fecha de consulta: 2017-01-05] Disponible en:

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/03/26/critica-de-cine-allende-en-su-laberinto-no-habran-mas-penas-ni-olvido/>

Pollak, Michael (1989). “Memória, esquecimento, silêncio”, traducido al portugués por Dora Rocha Flaksman, *Estudos Históricas* N° 3: 3-15. [Fecha de consulta: 2018-19-05] Disponible en:

http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf

Rojo, Grínor (2002). “La identidad y la literatura”, *Calibrama* N° 7: 79-202. [Fecha de consulta: 2018-19-05]. Disponible en:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/358/312>

Los Autores

María Laura Fabrizio es Antropóloga e Investigadora del Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA) de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Antropología de la UBA, Especialista en Metodología de la Investigación Científica de la UNLa. Ayudante de Primera Regular de Didáctica Especial y Prácticas de la enseñanza en Antropología y docente de seminarios de Antropología y Educación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becaria doctoral UBA. Investigadora del Programa Antropología y Educación y miembro del Comité Editorial del Boletín de Antropología y Educación del ICA, FFyL. UBA. Es investigadora del Programa Verdad y Justicia del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y se desempeñó como investigadora de la ONG Abuelas de Plaza de Mayo durante más de una década. Es co-autora del libro de dos tomos *Responsabilidad empresarial en delitos de Lesa Humanidad. Represión a trabajadores durante la última dictadura militar* (Infojus 2015 y Ed. UNaM 2016) y autora de varios artículos publicados en diversas revistas nacionales e internacionales. Participa en diversos proyectos de investigación en la UBA y en la UNLa.

Cora Gamarnik es doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la materia Didáctica de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Moreno en la materia Teorías de la Comunicación II. Coordinadora del Área de Estudios sobre Fotografía de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Co-Directora del proyecto UBACYT “Políticas de consenso y tácticas de resistencia. Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina”. Ha escrito numerosos artículos de investigación relacionados con la historia del fotoperiodismo en Argentina.

Isabel Jara Hinojosa es doctora en Historia por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, y Magíster en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile); profesora de Historia y Geografía por la UMCE. Autora del libro *De Franco a Pinochet, El proyecto cultural franquista*

en Chile, 1936-1980(2006) y coautora del libro *Seis episodios de la Educación chilena, 1920-1965* (2006). Es profesora del Área de Teoría y Metodología de la Historia.

Marcos Napolitano, es doctor (1999) y magister (1994) en História Social por la Universidade de São Paulo, donde también se graduó en Historia (1985). Fue profesor del Departamento de Historia de la Universidade Federal do Paraná (Curitiba), entre 1994 y 2004, y professor visitante del Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL) de la Universidade de Paris III (2009). Actualmente, es Profesor Titular de História del Brasil Independiente y docente-orientador del Programa de História Social de USP. Desde 2013, es Investigador Categoría 1 del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico Tecnológico (CNPq). Autor de los libros: *1964: História do Regime Militar Brasileiro* (Editorial Contexto, 2014) y *Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar -1964-1985* (Editorial Itarmerios, 2017).

Tânia Costa Garcia es docente de Historia de América en la Universidad Estadual Paulista (2015). Llevó adelante estancias posdoctorales en el Department of Spanish, Portuguese e Latin American Studies at King's College London (2014), y en la Universidad de São Paulo y en el Instituto de Estudos Históricos Musicológicos da Pontificia Universidad Católica de Chile (2007-2008). Es doctora en Historia Social por la Universidade de São Paulo (2001). Actualmente es profesora adjunta en la Universidade Estadual Paulista (UNESP/Franca). Tiene experiencia en el área de historia, con énfasis en Hhistoria de América y de Brasil (estudios comparativos), se especializa en los siguientes temas: música popular, arte comprometido, identidad nacional y medios de comunicación. Es autora del libro "O It verde e amarelo de Carmen Miranda", Editora Annablume, (2005); organizadora de las colecciones "Música e Política" (2013) y "Música Popular. História, memória e identidade" (2015), ambas por la editora Alameda; como así también de artículos y capítulos de libros de Brasil y el exterior.

Eber Pires Marzulo es profesor Asociado 3 de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) en el Departamento de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y de los programas de Pos graduación en Planeamiento Urbano y Regional (PROPUR) y Desarrollo Rural (PGDR).

Coordina el Grupo de Investigación Identidad y Territorio (GPIT/CNPq). Doctorado en Planeamiento Urbano y Regional por el Instituto de Investigación y Planeamiento Urbano y Regional (IPPUR) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), con período de investigación en el Institute de Recherche Interdisciplinaire en Socioeconomie (IRIS/CNRS), Paris IX – Dauphine. Master en Planeamiento Urbano y Regional por el PROPUR de la UFRGS. Licenciado en Ciencias Sociales por el Instituto de Filosofia y Ciencias Humanas (IFCH) de la UFRGS. Investiga en dos grandes líneas: identidad y territorio; imagen y territorio.

Lucía Patiño Mayer es docente e investigadora en la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Es Coordinadora y docente en la Licenciatura en Música Argentina de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es doctoranda en Música, Historia y Sociedad en co-tutela entre el Instituto de Altos Estudios en Ciencias Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín y l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Es magister en Metodología de la Investigación Científica por la UNLa y Licenciada en Interpretación de Instrumentos Clásicos por la Universidad de Montréal. Es profesora adjunta concursada del seminario Música, Sociedad y Desarrollo Humano de la Lic. en Música; del Taller de Tesis II de la Maestría en Derechos Humanos; y del Seminario de Pensamiento Nacional y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Lanús. Es profesora del Taller Integrador Final de la Licenciatura en Música Argentina de la UNSAM. Participa en diversos proyectos de investigación en la UNSAM y en la UNLa.

Sergio Pujol nació en La Plata, en 1959. Es historiador, docente y ensayista especializado en música popular. Enseña Historia del Siglo XX en la Facultad de Periodismo de la UNLP e integra la carrera de Investigador Científico del CONICET. Entre sus principales libros figuran: *Jazz al Sur. La música negra en la Argentina* (Emecé, 2004), *Discépolo, una biografía argentina* (Emecé, 1997), *Rock y dictadura. Crónica de una generación 1976-1983* (Emecé, 2005), *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Emecé, 1999), *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui* (Emecé, 2008), *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh* (Emecé, 2011), *Canciones argentinas 1910-2010. Cien años de música argentina* (Emecé, 2010). *Oscar Alemán. La guitarra embrujada* (Planeta,

2015). Ha publicado artículos en medios gráficos del país y del exterior, y conduce el programa *Influencias* por Radio Universidad de La Plata. En 2001, recibió el título de “Fellow in Creating Writing” de la Universidad de Iowa, Estados Unidos, en reconocimiento a su producción bibliográfica y, en 2007, el premio Konex por su labor en el periodismo musical.

Julia Risler es licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires con especialidad en comunicación comunitaria (2005). Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (2015). Docente de la materia Teoría de los medios y de la cultura en la carrera de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (UBA). Miembro del grupo de estudios sobre “Arte, Cultura y Política en l Argentina reciente”. Miembro de Iconoclastas: espacio de experimentación, recursos libres y talleres de investigación colaborativa.

Alicia Salomone es Profesora de Historia por la Universidad de Buenos Aires (1986), como Magister Artium en Historia de América por la Universidad de Santiago de Chile (1990) y como Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile (2005). Reside en Chile desde 1994 y ejerce como Profesora Asociada en la Universidad de Chile. Es académica del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, donde dicta docencia de pregrado y postgrado.

Ezequiel Serafini, en 2006 comienza a trabajar en el equipo de producción en la productora de Cine independiente Farsa Producciones. Formado en la Universidad Nacional de Avellaneda en la carrera de Licenciatura en Artes Audiovisuales. En el año 2013 se desarrolla como Realizador Audiovisual en la casa productora Alobotomia donde escribe y dirige spots publicitarios y videos clips hasta la actualidad. En el presente integra la Comisión de Derechos Humanos del Futbol Argentino y colabora activamente en el Departamento de Cultura del Club Atlético Lanús. Lleva adelante “El cine en tu barrio” actividad en el Centro Cultural Israelita I.L. Peretz donde rescata la vuelta del séptimo arte a la ciudad de Lanús promoviendo producciones independientes nacionales

Lorena Verzera Es Investigadora Adjunta del CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras, UBA. Es Profesora Titular de la materia Semiología en UBA XXI y Profesora a cargo del Seminario de Elaboración de Tesis de la Maestría en Teatro (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN). Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA), y participa de proyectos de investigación en esa casa de estudios, en la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social). Es directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (www.revistaafuera.com) y ha sido Directora Artística de *Proteatro* (2011-2013). Es autora de *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70* (Biblos, 2013). Los últimos libros que ha editado son: *Carlos Fos, Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena*. Buenos Aires, INT (Instituto Nacional del Teatro), 2016; y *Fernando Rubio, Dramaturgias de la acción: Obras para teatro, intervenciones y performances*, Buenos Aires, Colihue, 2012.

Marcelo Weissel Álvarez, en 1986 inicia la carrera de antropología y completa sus estudios de doctorado en 1997 con el tema de arqueología urbana, dedicándose al rescate de patrimonio en el Riachuelo de la Boca y Barracas. En 2002 dirige la excavación del Ex Centro de Detención, Tortura y Exterminio “Club Atlético”. En la Universidad Nacional de Lanús dirigió la carrera de Museología Histórica y Patrimonial, trazando un mapa de la cuenca Matanza Riachuelo, haciendo crecer redes, talleres multi heurísticos y proyectos de ciencias patrimoniales latinoamericanas. Es investigador de varios proyectos en la UNLa. y en otras universidades y autor de diversos artículos y libros vinculados con el rescate del patrimonio histórico y urbanístico.

¿Qué fue de las artes y la literatura, qué fue de la cultura durante las dictaduras de América latina de las décadas 1960 a 1980? Las manos cortadas de Víctor Jara en el Estadio Nacional de Santiago de Chile en 1973; el asesinato de Rodolfo Walsh en Buenos Aires en 1976 tras la difusión de su Carta abierta a la Junta militar ; el secuestro en Montevideo en 1977 por los militares uruguayos del pianista Miguel Angel Estrella ; el ingenio de Chico Buarque y Gilberto Gil en 1978 frente a la censura de la dictadura brasileña, haciendo oír en su canción Calice la denuncia del autoritario calle-se, cálese... son tan sólo algunos ejemplos emblemáticos de la violencia convergente ejercida por los militares contra figuras del campo cultural de aquellos años. Una violencia cuyos efectos fueron graves y duraderos, y que no sin razón ha instalado en la memoria colectiva la idea de una oposición frontal entre la ideología de los militares, esos agentes de la masacre administrativa, y los actores de la creatividad popular que son los artistas, los escritores y los intelectuales.



Sombras, suspiros y memorias:

Prácticas culturales y dictaduras en el cono sur

Este libro, que edita la Universidad Nacional de Lanús, se inscribe de modo original en la renovación de los estudios sobre las prácticas culturales de las dictaduras, e invita a profundizar la discusión en varias direcciones complementarias.

Esteban Buch