

ALDO MARCHESI

El Uruguay inventado

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

Ediciones
TRILCE

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

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

© 2001, Ediciones Trilce

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

ISBN 9974-32-280-4

CONTENIDO

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

AGRADECIMIENTOS:

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

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

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

A Antonieta por acompañarme.

PRÓLOGO

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

I. La Dinarp y el “nuevo Uruguay”¹

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

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

Esta dirección progresivamente amplificó y 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.

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

También otro trabajo de Darino realizado en coor-

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

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

¿PROTECCIONISMO CULTURAL
O PRETENSIÓN TOTALITARIA?

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

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

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

Pallares y Stolovich plantean que la pretensión totalitaria se vio frenada por una inteligente estrategia de los dueños de los medios: "Personeros del régimen de facto han afirmado [...] que uno de sus grandes errores fue no lograr controlar plenamente los medios de comunicación.

En efecto, aunque sumisos a los mandatos propagandísticos de la Dinarp, los tres grupos económicos familiares de la comunicación, fueron lo suficientemente hábiles como para ganar simpatías individuales del gobierno militar sin entregar el control del poder político y económico que la utilización de los medios de difusión masiva otorga" (Pallares y Stolovich, p. 176).

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

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

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

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

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

