

MARCHESI, ALDO. *EL URUGUAY INVENTADO. REFLEXIONES SOBRE EL IMAGINARIO DE LA DICTADURA*. MONTEVIDEO, ESTUARIO EDITORA, 2023. 148 PÁGS.

Pablo Alvira¹
FHCE – Udelar, Uruguay
DOI: <https://doi.org/10.59842/16.2.11>

El 50.º aniversario del golpe de estado en Uruguay, que se cumple en este 2023, ha propiciado tan numerosos como variados eventos culturales y académicos, a caballo entre la activación del recuerdo y la incitación al debate. Como no podía ser de otra manera, el siempre dinámico espacio editorial montevideano ha sido protagonista: la conmemoración no solo estimuló la publicación de nuevas investigaciones o trabajos de síntesis sobre la dictadura y los convulsos años que la precedieron, sino que también brindó la oportunidad de reeditar libros que, pese a su relativa juventud, ya han adquirido el estatus de «clásicos» de la historiografía uruguaya sobre aquel período.² Una de estas reediciones es la de *El Uruguay inventado*, de Aldo Marchesi, por parte de Estuario Editora. Publicado originalmente por Trilce en 2001, el libro irrumpió en el panorama historiográfico local para convertirse en una investigación pionera, en varias direcciones, que de modo somero aquí intentaremos recuperar.

A través de cinco capítulos y en poco más de 100 páginas, Marchesi se proponía, según lo manifestaba en el prólogo original, «trascender los relatos fríos», económicos y políticos fundamentalmente, que hasta avanzados los años noventa habían dominado los estudios sobre autoritarismo y dictadura en Uruguay. Para ello, se adentró en los territorios de la historia cultural, con un abordaje que se asumía deudor,

¹ Departamento de Historia Americana, pabloalvira@yahoo.com.ar

² Por ejemplo: Cosse, I. y Markarian, V., 1975: *El año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Estuario, 2023 (publicado por Trilce en 1996); Markarian V., *El 68 uruguayo*, Montevideo, Estuario, 2023 (publicado por Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes en 2012); Martínez, V., *Tiempos de dictadura. 1973-1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*, Montevideo, Banda Oriental, 2023 (edición original de Banda Oriental en 2005).

principalmente, del concepto de *representación* con el que Roger Chartier a fines de los años ochenta transformó la idea *annaliste* de «mentalidades», pero que también se nutría de otra poderosa herramienta conceptual en el cenit de su popularidad: la noción de *imaginario social*, en su versión más útil para la historiografía, la del polaco Bronislaw Baczko. En ese marco, los dos primeros capítulos del libro caracterizan la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) y específicamente su producción cinematográfica. Creada en 1975 por el gobierno de facto, la DINARP se abocó a la tarea de propaganda del proyecto dictatorial, y si bien el espectro de sus actividades fue amplio, la producción audiovisual llevada adelante por este organismo cumplió un rol fundamental en la producción de imágenes del «nuevo Uruguay», slogan sobre el que las políticas culturales de la dictadura trabajaron sin descanso. Tres formatos de audiovisuales fueron los realizados por la oficina gubernamental: documentales de diverso tipo (turísticos, educativos, etc.), cine de ficción (una sola película, el largometraje *Gurí*, dirigido por Eduardo Darino en 1980), y los noticieros *Panorama* y *Uruguay Hoy*.

Es justamente del análisis de este último informativo, cuyos rollos han sido conservados por Cinemateca Uruguay, que se ocupa el tercer capítulo, el núcleo de la investigación. Está claro que en el contexto historiográfico en que se publicó el libro, la utilización de fuentes audiovisuales requirió cierta osadía. Su legado, no obstante, va mucho más allá del gesto: reside también en la imaginativa utilización de dichos materiales. *Uruguay Hoy* es explorado en dos sentidos: por un lado, como política cultural y mediática específica, y por otro, su relación con la construcción de un imaginario. Ambas dimensiones inextricablemente ligadas, en una pregunta que se hace Marchesi: ¿Por qué el cine? Una de las respuestas que aventura, además de cierta dificultad que el Estado tenía de controlar rigurosamente la televisión, es la confianza en el poder persuasivo de las imágenes en movimiento, y del discurso documental en particular, al que históricamente los noticieros cinematográficos habían sido asociados. El formato, que para los años setenta ya contaba nivel mundial, incluido Uruguay, con una larga historia, se solía presentar a sí mismo como un registro objetivo de «lo real», produciendo argumentaciones sobre los sucesos internacionales, desde un punto de vista oficial. Sin embargo, entrada la década de 1960, el noticiero cinematográfico decayó, y salvo en aquellos lugares donde adquirió una dimensión contrainformativa (la Cuba revolucionaria, por ejemplo), en casi todo el mundo se cancelaban importantes noticieros, que sucumbían ante la expansión de la televisión. Este último medio

demonstró definitivamente su capacidad para difundir en forma masiva hechos a las pocas horas de sucedidos, a la vez que el propio vértigo al que estaba sometida la producción y transmisión de información hacía mucho más difícil su control por las autoridades políticas.

Emerge entonces una paradoja, en la que el libro no repara, pero que aun así ayuda a problematizar, entre la decadencia del noticiero como formato y la reapropiación en clave moderna por parte de la DINARP. Porque es evidente que no se trata del noticiero «clásico». Más aún, no es un noticiero en sentido estricto, ya que de las noticias propiamente dichas se ocupaba la televisión, por lo que esta reapropiación del formato da como resultado otra cosa. Un factor importante en esta factura es la gran expansión que el cine publicitario había experimentado en los años anteriores, ya que había sido un terreno de estudio y ensayo de técnicas de comunicación orientadas a la persuasión, que podían aplicarse a la propaganda política. En este caso, a la propaganda oficial de la dictadura. Y esas pretensiones son reconstruidas a través del minucioso análisis empírico del capítulo III, donde se analiza la estructura de los capítulos, la secuencia de apertura de la serie, y el abordaje de una larga serie de contenidos: el interior del país, la visión de la historia —muy particularmente las conmemoraciones— el folklore, la juventud, el deporte, el turismo, etcétera. Todo en un aparente marco de orden, armonía, normalidad y mesurada alegría. El análisis es esclarecedor tanto por lo que aparece en las imágenes, lo que el noticiero privilegia, como por lo que, y de modo muy significativo, está ausente: ni conflictos políticos, ni problemas sociales, ni siquiera aspectos amargos de la existencia cotidiana, tienen lugar en la narrativa.

Ahora bien, como todo artefacto cultural, el audiovisual porta tensiones y ambigüedades, sentidos que desbordan las intenciones y las estrategias de sus autores. Esto el libro lo muestra muy bien: a pesar de las líneas claramente definidas, de los gestos radicales de exclusión, hay imágenes que irrumpen y que, para el ojo atento, transmiten incomodidad, como una súbita falta de concordancia. Esto se hace evidente, por ejemplo, cuando la centralidad otorgada en ese imaginario a una «cultura gaucha» esencial, y que conectaría el presente y el pasado heroico, se ve desafiada por el exotismo de la puesta en escena en las celebraciones patrias, recurrentes en *Uruguay Hoy*, semejantes a una suerte de fiesta de disfraces. Otro ejemplo es el episodio que trata sobre el secuestro del embajador uruguayo en Bogotá (*Uruguay Hoy* n.º 22), en 1980, quien tras su huida del cautiverio y regreso al país es recibido como un representante del heroísmo oriental. La entrevista al diplomático mientras se recupera de sus lesiones, sin

embargo, lo que revela es una actitud que se condice poco con lo anterior: se trató de un escape más bien desesperado y, como lo que sacaría a la luz el escándalo internacional posterior, bastante poco solidario con los demás secuestrados.

El otro aspecto importante que Marchesi hace surgir del análisis es la dimensión de futuro encerrada en esas imágenes y sonidos. Estas fuentes permiten indagar la forma en que la dictadura «describía a ese nuevo Uruguay que estaba construyendo». Aquí está lo interesante: solo en parte podía considerárselos informativos, ya que la función de esa «descripción» era fuertemente prefigurativa. El intento de construir un nuevo imaginario es presentado de manera radical:

Uruguay hoy expresa una suerte de utopía atemporal de la dictadura, donde los logros del nuevo Uruguay permanecen incólumes al papel que la oposición va adquiriendo durante el proceso de transición. La periodización clásica no resiste a los Uruguay Hoy, allí no hay nada transicional o comisarial, allí todo es fundacional (p. 97).

Ese imaginario no deja de ser también una configuración contradictoria entre valores tradicionales que se quieren recuperar, formas modernas de presentarlo (estos audiovisuales), y una porfiada voluntad utópica.

Ya en el tramo final del texto, Marchesi se pregunta acerca de quienes miraban estos cortometrajes. Esa pregunta era tan difícil de responder hace veinte años como lo es hoy, aun cuando el fluido intercambio con los estudios de comunicación y sus teorías, así como con la antropología y sus métodos, entre otros cruces, nos sitúa en una posición algo mejor para conocer a los públicos audiovisuales. Para el caso, el autor utiliza de manera productiva —y a través del filtro mediático de T. R. Lindlof— la noción fisheana de «comunidad interpretativa», definiendo distintos espacios de circulación de los informativos y los posibles efectos específicos en cada uno. Si bien es prudente acerca de las conclusiones que se pueden sacar, en base a un cuerpo limitado entrevistas, plantea algunas observaciones muy relevantes: la primera es que no hay un espectador homogéneo, sino una diversidad de personas que hacen cosas distintas con lo que miran, y lo segundo es que esos informativos no pueden pensarse aislados, sino que eran consumidos en el marco de un sistema de medios más amplio, muy autoritario. En ese marco, los cortos parecen haber sido la expresión más radical, o desnuda, de ese imaginario dictatorial.

La importancia del libro reside, desde ya, en los resultados concretos de la investigación, el noticiero *Uruguay Hoy* y el imaginario de la dictadura, Pero su contribución anida también en los diversos caminos que señalaba (más o menos

explícitamente) para las investigaciones que vendrían después, tanto en lo que tiene que ver con la historia de la dictadura, como del propio audiovisual uruguayo, y más en general de las relaciones entre historia y cine. Algunos de esos caminos se exploraron consistentemente, mientras que otros siguen necesitando mucha más indagación. Pero lo cierto es que *El Uruguay inventado* sembró en campos que han florecido desde entonces, y un rol no menor en ello tiene este libro y sus premisas.

En primer lugar, en términos de la historiografía sobre la dictadura, una de sus contribuciones está impulsada por la necesidad de trascender las fuentes tradicionales para explorar otras dimensiones del período dictatorial, más allá de lo político e institucional. Hoy lo tenemos más o menos procesado, pero hace veinte años, al menos en nuestro medio académico regional, proponer el estudio de un problema de investigación específicamente historiográfico, partiendo de fuentes audiovisuales, todavía requería una dosis importante de audacia y de convencimiento en el trabajo propio. Es cierto que era el *momentum* de la Historia Cultural, pero esa hegemonía no se traducía aquí, todavía, en una práctica historiográfica que incorporara decididamente aquellas fuentes que, como las imágenes, estaban en vías de legitimación. Audaz, pero no imprudente, Marchesi advierte en el libro: «aún las aproximaciones resultan débiles en términos teórico-metodológicos», para luego hacer una consideración que aún tiene plena validez: «El historiador que se adentre en estas temáticas necesariamente tendrá que ir construyendo su propia metodología, integrando en forma pragmática diversas categorías de otras disciplinas» (p. 19). Y eso es lo que se hace en este libro, con herramientas de la sociología, los estudios sobre el documental, e incluso la semiología, disciplina que, hay que decirlo, ya se encontraba en el ocaso de su influencia en el campo de los estudios filmicos. Finalmente, no es un hecho menor que Marchesi contara, como él mismo destaca en el prólogo, con el valioso antecedente de un libro también publicado originalmente por Trilce y reeditado ahora por Estuario: *1975: Año de la orientalidad*, de Isabella Cosse y Vania Markarian. Ambos libros se constituirían en lo sucesivo en una pareja ineludible para cualquier investigador/a que quisiera aproximarse, desde el cruce entre la historia política y la historia cultural, a las estrategias desplegadas por dictadura para crear apoyos sociales.³

³ La historiografía posterior no ha sido pródiga en investigaciones sobre las políticas de la dictadura orientadas a la construcción de consensos sociales. Cuenta, no obstante, con un puñado de trabajos valiosos: otro texto de Marchesi que continúa en la línea del libro, ampliándola («Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento y alegre»: los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura», en Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V, Rico, A. y J. Yaffé, *La dictadura cívico militar: Uruguay 1973-*

Por otro lado, fue precursor porque comenzó a echar luz sobre un panorama que las investigaciones posteriores irán confirmando: lejos de haber un desierto audiovisual (tras el cierre del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y la militante Cinemateca del Tercer Mundo), durante la dictadura la actividad cinematográfica no cesó. Al contrario, las prácticas cinematográficas se incrementaron y se diversificaron. Se siguieron haciendo películas tanto en instituciones como de forma independiente, con un enorme esfuerzo de realizadores/as, y a pesar de la dictadura. En las dos décadas posteriores a la publicación de este libro, unas investigaciones han vuelto sobre la producción estatal, revisando la actividad de la DINARP o avanzando sobre otros núcleos de la producción estatal (como el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República intervenida), mientras que otras han puesto su mirada sobre una considerable producción realizada fuera de la órbita del Estado.⁴ Esto contraría la extendida idea de un «apagón», aplicada al audiovisual, y reinserta el objeto de la investigación de Aldo Marchesi en un contexto de nutrida actividad de producción: los llamados «superochistas», la actividad de Cinemateca Uruguay, varios largometrajes de ficción, sobre el final del período las experiencias de diapositivas y de video, etcétera. Ciertamente, convivían de manera singular películas que ofrecían un relato oficial, como las estudiadas por Marchesi, con otras que resistían o no se subordinaban a esa narrativa.

Para cerrar, una breve observación: al prólogo original y los cinco capítulos, que permanecen sin cambios en relación con la edición de 2001, se le agregan en esta

1985, Montevideo, Banda Oriental, 2009); buena parte del libro coordinado por Magdalena Broquetas, *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*, Montevideo, CSIC-Universidad de la República, 2021; el dossier «Cultura y dictadura» de la revista *Contemporánea* (vol. 16, n.º 2, 2022), coordinado por Aldo Marchesi y Javier Correa, y con textos de Virginia Martínez, Lucía Chilibroste, Federico Sequeira, Isabel Wschebor y Mariana Monné, varios de ellos derivados de tesis de posgrado; y, notablemente, el libro de Javier Correa, *Lo hicimos ayer, hoy y lo seguiremos haciendo. Autoritarismo civil militar en dictadura. Durazno, 1973-1980*, Montevideo, Fin de Siglo, 2018.

⁴ Véanse, entre otros textos: Wschebor, I., «Cine, universidad y política audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República (1973-1980)», *Contemporánea: historia y problemas del siglo XX*, vol. 5, n.º 5, 2014; Silveira, G., *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*, Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019; Keldjian, J., «Superochistas», *Dixit* n.º 17, 2012; «Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa», en Torello, G., *Uruguay se filma*, Montevideo, Irrupciones, 2018; Tadeo Fuica, B., *Uruguayan Cinema, 1960-2010. Text, Materiality, Archive*, Rochester, Tamesis, 2017.

oportunidad un nuevo prólogo y un texto independiente, que no formó parte de aquella investigación, pero que tiene vínculos con ella: «¿Guerra o terrorismo de estado? Recuerdos enfrentados sobre el pasado reciente uruguayo», incluido en una compilación publicada fuera del país en 2002. En cuanto al prólogo nuevo, su importancia radica en varias razones, pero la principal de ellas es que sirve para situar la lectura actual de la obra en una serie de contribuciones historiográficas, algunas reseñadas antes, en la que el lugar de *El Uruguay inventado* es fundamental. Y aquí por supuesto, me refiero no solo a la cuestión del audiovisual, sino también lo relativo a las políticas culturales, la construcción de consensos y las actitudes sociales en regímenes autoritarios, entre otros temas que hoy, en este cincuentenario, adquieren muchísima relevancia.