



---

Indicios culturales alternativos en el Uruguay actual (1978–81): movimientos en el Panopticon

Author(s): Mabel Moraña

Source: *Iberoamericana (1977-2000)*, 6. Jahrg., No. 2/3 (16/17) (1982), pp. 62-69

Published by: Iberoamericana Editorial Vervuert

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41658912>

Accessed: 20-07-2021 23:50 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Iberoamericana Editorial Vervuert* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Iberoamericana (1977-2000)*

## Indicios culturales alternativos en el Uruguay actual (1978–81): movimientos en el Panopticon\*

„The principle was this. A perimeter building in the form of a ring. At the centre of this, a tower, pierced by large windows opening on to the inner face of the ring. The outer building is divided into cells which traverse the whole thickness of the building. These cells have two windows, one opening on to the inside, facing the windows at the central tower, the other, outer one allowing daylight to pass through the whole cell. All that is then needed is to put an overseer in the tower and place in each of the cells a lunatic, a patient, a convict, a worker or a schoolboy. The back lighting enables one to pick out from the central tower the little captive silhouettes in the ring of cells. In short, the principle of the dungeon is reversed; daylight and the overseer's gaze capture the inmate more effectively than darkness, which afforded after all a sort of protection.“

Michael Foucault, *Acerca del Panopticon*, proyecto de J. Bentham, del s. XVIII. En: „The eye of power“, de *Power/Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1977, p. 147.

### 1. Introducción

Este trabajo ha sido pensado como una contribución a la reflexión que desde hace algunos años viene realizándose acerca de las posibilidades y condiciones de desarrollo de la cultura en países que soportan regímenes autoritarios en América del Sur, en la época actual.

Su objetivo es el registro de estrategias culturales, espacios o discursos que estén siendo instrumentados en el Uruguay posterior a 1973, en oposición a las estrategias, espacios o discursos ideológicamente dominantes.

Se parte de la hipótesis de la posibilidad de desenvolvimiento, dentro del marco del autoritarismo, de ideologías dependientes, capaces de tender a la transformación de los *individuos* que soportan un sistema opresivo, en *sujetos* sociales y actores potenciales, dentro de una relación de fuerzas políticas coyunturalmente desventajosa.

Esto implica, más que volver a señalar el efecto de irradiación ideológica que toda clase hegemónica ejerce en su calidad de tal, enfatizar las limitaciones posibles de su capacidad reproductiva.

Las principales limitaciones que se encuentran para la evaluación del período son la cercanía temporal del proceso, y la distancia espacial del punto de observación. Por otra parte, la mayoría de los elementos o hechos relevados son de carácter espontáneo y provisional, y están sujetos ineludiblemente a las variaciones de la situación imperante. De todas maneras, el análisis de indicios culturales opuestos a los valores e ideas que dominan, parece ser un buen punto de partida hacia una periodización de los procesos de resistencia cultural al autoritarismo.

En cuanto al concepto de *cultura* que se maneja, son necesarias dos puntualizaciones. En primer lugar, en las distintas áreas del nivel cultural es que se tematizan los conflictos entre clases sociales con mayor o menor retardo, con diversos grados de enmascaramiento, y haciendo uso de diversas técnicas de simbolización. En segundo lugar, el plano cultural es el ámbito natural de los procesos de legitimación del poder político. Es, dicho de otra manera, la arena en que se opera la defensa o intentos de justificación o impugnación de ideas, valores, estrategias, que amparan el ejercicio de la autoridad estatal.

Las restricciones o coacciones que se imponen por parte del sector dominante en el plano de la intercomunicación social no son meras interferencias funcionales al interior del sistema. Son más bien indicios inequívocos de debilitamientos o fracturas en la cúpula de poder, incapaz de transmitir verticalmente y con efectividad el discurso necesario para justificar su *modus operandi*. Impotente, sobre todo, para articular su visión del mundo con la de las clases antagónicas, absorbiéndolas o neutralizándolas.<sup>1</sup>

## 2. Planteamiento

Este trabajo se concentra, sin pretensiones de ser un relevamiento exhaustivo, en la situación cultural que sucedió al „apagón cultural“ uruguayo, que se extiende desde 1973 hasta 1978, aproximadamente.

La periodización del lapso posterior a la disolución de las Cámaras Parlamentarias, el 27 de junio de 1973, puede variar según se tomen como referencias demarcatorias unos u otros hechos. De todos modos, la correlación de la situ-

ación cultural del período con las distintas etapas de asentamiento del poder militar, podría ser establecida sin dificultades.

La entronización explícita del poder militar en la esfera estatal, concretada en la fecha indicada, no cambió sustancialmente algunos rasgos básicos de la situación cultural del país que venía viviéndose desde los últimos años de la década de los '60. Definió, sí, institucionalmente, la orientación autoritaria del régimen, y posibilitó, entre otras cosas, la implantación, hacia mediados de 1974, de un nuevo programa económico aún vigente.<sup>2</sup>

Por un lado, la represión desbarató progresivamente, desde 1968 aproximadamente, todos los nucleamientos o ámbitos culturales desde los cuales se realizaba una oposición a la línea estatal. Por otro lado, a raíz de la emigración masiva, „el Uruguay perdió más de un 13 % de su población con instrucción secundaria, técnica o superior, y cerca de un 18 % de la categoría conformada por profesionales, técnicos, gerentes y funcionarios administrativos“.<sup>3</sup> La desaparición, por encarcelamiento, muerte o exilio, de los trabajadores culturales que producían hacia comienzos de los años 70, sumada a las características especialmente rígidas de la censura, ejercida en todos sus niveles, provocó durante muchos años, una paralización cultural casi total, solamente interrumpida por tentativas asépticas e ideológicamente „neutras“.

Recién a partir de 1978 y 1979, cuando comienza a producirse una apertura política relativa que conduciría al plebiscito de noviembre de 1980, la desmovilización cultural empieza un período de recuperación.

Hasta entonces, el discurso dominante trataba de producir una naturalización del sistema autoritario y el debilitamiento de toda posibilidad de „cercanía interpersonal“ que pasara por los medios de comunicación. La censura alcanzó inmediatamente los medios radiales y televisivo. Se disolvieron grupos teatrales, se cerraron periódicos, se realizaron reformas en los planes educativos y en el personal docente de las diversas ramas de la enseñanza, se eliminó de bibliotecas públicas o privadas, de catálogos y de librerías, toda publicación que por autor, tema o procedencia editorial tuviera real o presunta relación con „la izquierda“. Se buscó, en fin, por medio de los mecanismos represivos y el estímulo de la delación, la consolidación de una „sociedad transparente“, permeable a los principios ideológicos dominantes. Se intentó, en fin, como en el Panopticon benthamiano recordado por Foucault, disponer a los integrantes del cuerpo social como en un recinto donde todos y cada uno de ellos quedaran al alcance del „ojo del poder“ y el miedo hiciera de cada camarada un enemigo potencial, un vigilante.

El resultado fue la interiorización del autoritarismo y el acrecentamiento de los mecanismos de autocensura.

Recién en los años 1978 y 1979 empieza a operarse una reapropiación de los medios de canalización cultural, rearticulados en una trama social que registraba la carencia de buena parte de los integrantes de una „generación

fantasma“, expatriada o acallada por diferentes medios.<sup>4</sup> La tarea era entonces la conquista de medios materiales y de una serie de estrategias que permitieran la reconstitución de cuadros culturales y su expresión en un nuevo lenguaje.

### 3. Recuperación de espacios

Durante los años 1979 y 1980 ganan la calle una serie de publicaciones periódicas, semanarios o revistas, que intentan capitalizar un público flotante, de composición heterogénea y orientación antidictatorial. Muchos son semanarios nacidos en su mayoría al amparo de periódicos de antigua data<sup>5</sup> que aparecieron con una composición pluralista o respondiendo a la orientación política de éstos. Otros mantienen un lejano arraigo con partidos políticos de oposición fuera de funcionamiento.<sup>6</sup> Al mismo tiempo circulan varias revistas literarias o cinematográficas, boletines de información sindical, y más recientemente alguna publicación universitaria.<sup>7</sup>

Desde el punto de vista cultural, tomado en su conjunto, como discurso público enfrentado a las líneas ideológicas dominantes, la labor periodística de semanarios, boletines y revistas, forma naturalmente un frente pluralizado que impugna la gestión oficial, intenta cubrir los vacíos de información y publicita el trabajo cultural. Se intenta restablecer una corriente de opinión tendiente a apoyar el resurgimiento de diferentes manifestaciones de la cultura nacional, desde un nacionalismo que interpela básicamente al sector popular y a las capas medias de orientación antimilitarista.

El modo de instrumentalización de este discurso y sus alcances tienen que ver básicamente con la composición de los cuadros culturales actuales y con las condiciones del contexto.

La labor cultural se ha repartido entre integrantes de la „generación fantasma“ que permanecieron dentro del país y que van retomando puestos de trabajo, y nuevas figuras de incorporación más reciente. Es frecuente la diversificación de actividades y la supeditación del nivel crítico en beneficio del estímulo de la producción y la necesidad prioritaria de supervivencia de grupos y actividades culturales.

Por su parte, la actividad editorial que atravesó de modo sostenido los distintos momentos del proceso político, intenta una reinserción en el mercado estimulando el consumo por medio de una política de participación cultural. Aunque se trata de ofrecer un material diversificado es obvia la tendencia a la publicación de autores nacionales, en crítica, creación, etc., siguiendo la orientación antes indicada. Distintas experiencias realizadas para ampliar el círculo de lectores, concursos teatrales o literarios, etc., dan como resultado la movilización de un gran número de personal que se interesa en la actividad cultural entendiéndola tácitamente como un espacio de participación

cultural colectiva que se presenta como una alternativa ante los lineamientos del discurso ideológico dominante.<sup>8</sup> Tales procedimientos canalizan la creatividad y capacidad receptiva de un sector intelectual o con intereses culturales opuestos al sistema, y operan como un espacio de expresión colectiva. Impulsan básicamente a la búsqueda de un lenguaje y de formas de tematización que contrapesan la línea cultural oficial, expresada a través de los medios de comunicación masiva y las instituciones educativas. Asimismo en el medio radial, hay por lo menos una emisora totalmente organizada desde una línea opuesta a la que representa el resto de las estaciones, desde la cual se realizan desde programas informativos sobre la actualidad latinoamericana, tradicionalmente ignorada por los centros de comunicación masiva, hasta actividades de apoyo a la expresión antidictatorial.<sup>9</sup>

De esta manera, y sin responder a un plan orgánico, sino más bien apareciendo como respuesta a las imposiciones del medio, el Uruguay registra una descentralización cultural importante. Puede afirmarse que los espacios creativos, a partir de los cuales se promueve la socialización de una forma de conocimiento de la realidad efectivamente alternativa con respecto a la dominante, se ubican en una zona excéntrica con respecto a los ejes institucionales controlados por el aparato estatal. Los centros de educación elemental, media o universitaria, que han puesto el adoctrinamiento político como condición prioritaria, que ya tradicionalmente formaban, cuando más, para el consumo y no para la creación de cultura,<sup>10</sup> permiten ahora solamente un acceso discriminado a la misma. El régimen autoritario desarrolla un discurso ideológicamente excluyente, no sólo por las inmensas zonas de conocimiento que veda desde su dirección cultural y a través de sus instituciones, sino por su orientación elitista y la incapacidad de articularse a grandes sectores de la población. Impulsa más bien a la fragmentación del conocimiento, a la tecnocratización, al disciplinamiento profesional, al conformismo intelectual.

El trabajo de oposición consiste, contrariamente, en la elaboración de un espacio semántico que eluda el verticalismo ideológico represivo y logre una conceptualización alternativa, una visión orgánica y totalizadora cuya formulación no dé lugar a la censura. La tendencia es pluralista, integradora. La carencia de organizaciones de oposición política de vida pública y la discontinuidad del proceso cultural ya aludida, favorecen aún la formación de un frente cultural que responda al nacionalismo excluyente auspiciado por el sector dominante, con las líneas de un „nacionalismo incorporante“.<sup>11</sup>

#### **4. Metaforizaciones**

En ese nivel es que se inscribe uno de los fenómenos más significativos del período, que es la experiencia del canto popular. Como fórmula cultural que reconoce ciertos antecedentes en la historia del país, el fenómeno, consoli-

dado hacia 1978, ha ganado un espacio público multitudinario. Publicitado en general de manera oral, y recibiendo sobre sí el control incesante de la censura, el movimiento del canto popular posee, por lo menos, 3 rasgos de importancia:

1. Su capacidad aglutinante, que sobrepasa lo previsible, dadas las limitaciones del medio, las dificultades económicas y las condiciones contextuales.
2. Las características mismas de composición del espectáculo, en el que se integran músicos profesionales con conjuntos aficionados, con posibilidades de intercambiabilidad de músicos y cantantes de un conjunto a otro, para cubrir las ausencias provocadas por la censura. Incluye, además, conjuntos de tamboriles, elemento folklórico de arraigo muy popular, relacionado con la cultura negra y la tradición carnavalesca.
3. Construcción de un espacio semántico: Aunque el repertorio en su conjunto se mueve dentro de un amplio espectro, el sentido político y contracultural del espectáculo es notorio. El „mensaje“ que se comunica, tematizado de diferentes formas, opera a partir de una complicidad tácita con el conjunto receptor, capaz de leer los blancos del discurso poético-musical o completarlo con intervenciones espontáneas. Este discurso opera básicamente a partir de la construcción de un campo connotativo auto-censurado, que trata de restablecer de hecho la continuidad cultural interrumpida entre los años 74–78.

El espectáculo aparece como la forma metafórica de una movilización masiva que toma posesión del espacio público, redimensiona el elemento popular y liga la actividad actual, por textos o por blancos textuales o por rituales de representación, con las instancias históricas anteriores a la militarización, con la población nacional exiliada, con la tradición nacional y sus símbolos. Surge como una adecuación histórica del „cantar opinando“ del Uruguay democrático. Opera, dadas las nuevas circunstancias, como una especie de memoria oral a partir de una serie de consignas difusas y muy generales, haciendo uso de una tácita „licencia poética“ que recupera principios del pasado liberal. Representa prácticamente la polarización: sociedad liberal/tradición civilista/democracia representativa, *versus* régimen autoritario/cultura elitista y represiva.

Algunos de los símbolos a los que se ha apelado, por ejemplo la figura de Aparicio Saravia, son utilizados espontáneamente por su valor aglutinante (el caudillo, representativo de sectores populares, mediador entre la masa y el Estado), desprovisto de connotaciones históricas concretas, valioso en tanto elemento histórico que recuerda la rebelión contra el *status quo*.

Los encuentros del canto popular se organizan así en base a un sistema de señales que apela al entramado de conflictos sociales y políticos vigentes, y trabaja como un mecanismo simple de estímulo-respuesta con un público adiestrado en un sistema de recepción censurada, en un ambiente de complicidad e interacción comunicativa que cuenta con y pasa por encima de las

restricciones de la censura. Cada espectáculo surge como una tácita negociación política (sometimiento de temas, fechas, nombres y lugares de actuación a la consideración policial, y reorganización de programas a último momento, sobre la base de las prohibiciones que en cada caso se establecen).

El movimiento metaforiza, en fin, el reclamo espontáneo del retorno a un Estado de Compromiso que reconozca las distintas fuerzas sociales y las articule por medio de diferentes mecanismos de negociación política.

## 5. Conclusión

Los hechos o estrategias culturales analizados anteriormente resultan relevantes en tanto indicios contrapuestos al discurso cultural dominante. La formación de un movimiento cultural verdaderamente alternativo dentro del marco del autoritarismo implica en primer lugar un intento de apropiación histórica, la producción de una „semántica interpretativa“<sup>12</sup> que contradiga el discurso hegemónico y organice el conocimiento de la realidad desde una posición a la vez *de clase* y totalizadora.

Los hechos culturales relevados anteriormente tienen aún el sentido, dentro del contexto político uruguayo del último decenio, de constituir una producción todavía fragmentaria y por momentos contradictoria, guiada por una orientación pluralista, popularizante, integradora. Sin partir de una *weltanschauung* orgánica, se ofrecen como un conjunto de *versiones* que tienden a articularse para ofrecer una nueva lectura del proceso político y social del país.

A partir de 1980 operaron como reductos desde los cuales se impulsó la orientación „*noísta*“ (el voto por el NO en el plebiscito de 1980) y el reclamo por la reglamentación de los partidos políticos en el Uruguay con vistas a las elecciones nacionales que las Fuerzas Armadas anunciaron para 1984.

Intentan una conceptualización alternativa a propósito de los conflictos sociales, sus posibles soluciones, la vinculación cultural y política con la tradición nacional, consiguiendo una neutralización relativa del discurso hegemónico. Las publicaciones de oposición, una parte del discurso eclesiástico, los núcleos particulares de discusión intelectual, los creadores en las distintas áreas, problematizan constantemente la organización de argumentos y símbolos a partir de los cuales el sector dominante busca legitimar su gestión y reproducir su ideología. Se trata de atenuar el „efecto de supremacía“ impulsado desde el sector dominante, mostrando de diferentes formas la falta de coincidencia de la sociedad real y la imagen que de la misma ofrecen el discurso oficial, las estadísticas, informes ministeriales, etc. Se expone así la fractura social, aislando al sector dominante y contraponién-



dole un frente integrador, de constitución espontánea y composición heterogénea.

La metaforización de conflictos o reclamos, la pugna en el terreno del lenguaje, la „querrela de narraciones“ o discursos enfrentados a propósito de la realidad nacional es, sin embargo, sólo una parte en el proceso de recuperación del espacio público. La otra es la de la conquista y conservación de recursos humanos y materiales lo suficientemente sólidos como para poder sobrevivir a la represión constante.

## Notas

\* Este trabajo fue leído como ponencia en el Congreso de LASA, en Washington, marzo 1982.

1 La idea pertenece al desarrollo de E. Laclau, en *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London, Verso Ed., 1977.

2 Cfr. Danilo Astori, *Tendencias recientes de la economía uruguaya*, Montevideo, FCU/CIEDUR, pp. 46 y sgtes.

3 Danilo Astori, op. cit., p. 75, nota 72.

4 Ver Alejandro Michelena, „La generación fantasma“, Revista *La Plaza*, Montevideo, 1981, p. 41.

5 Los semanarios citados son *La Semana*, *Opinar*, *El Correo de los Viernes*, *La Democracia*.

6 *Presencia*, con menciones explícitas a Emilio Frugoni, dirigente del Partido Socialista.

7 Sale regularmente la revista *Maldoror*. Se han sumado *La Plaza*, *Cuadernos de Granaldea*, *Opción*, la revista de *Cine-mateca*. En otro orden de temas: *Avanzada*, boletín de información sindical, y *Diálogo*, la más reciente, de origen universitario.

8 Pueden mencionarse principalmente la experiencia del Club de Lectores, de

Editorial Banda Oriental, el concurso teatral impulsado por el Teatro Circular y el concurso literario organizado por Editorial Acali.

9 Se trata de cx30, antes „Radio Nacional“, ahora „La Radio“, dirigida por el periodista Germán Araújo. Su audiencia se estima superior a los 100.000 escuchas, los cuales registraron voluntariamente sus nombres para contrarrestar encuestas oficiales que buscaban el desprestigio de la emisora y le adjudicaban alrededor de 3.000 escuchas. La capacidad movilizante de la emisora quedara comprobada, por ejemplo, en la organización del „Banco de Datos“ que funcionó durante la apertura de votos en el plebiscito de noviembre de 1980, con una función de control de la información oficial.

10 Mario Sambarino señalaba este rasgo en *La cultura nacional como problema*, Montevideo, Nuestra Tierra, oct. 1970, No. 46.

11 La terminología se extrae de E. O'Donnell, *Modernización y autoritarismo*, Bs. As., Paidós, 1972.

12 Cfr. J. P. Faye, *Langages totalitaires*, Paris, 1972.