



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación

Maestría en Ciencias Humanas. Opción Estudios Latinoamericanos.
Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas. Opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Artes visuales y dictaduras.

Una mirada a las políticas culturales en el Río de la Plata:

1973 - 1985

Federico Sequeira

Director de tesis: Dr. Hugo Achugar

Montevideo, 19 de julio de 2021

Aval del director de la tesis

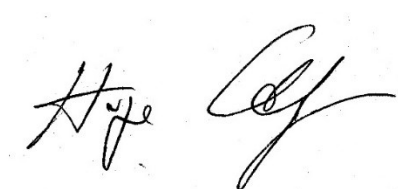
Maldonado, 19 de julio de 2021

A quien corresponda

Por la presente y en mi calidad de tutor, considero que la tesis presentada con el título *Artes visuales y dictaduras. Una mirada a las políticas culturales en el Río de la Plata: 1973 – 1985* por el maestrando Licenciado Federico Sequeira cumple con todos los requisitos y con el nivel académico requerido por la Maestría en Ciencias Humanas. Opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Por todo lo anterior, doy mi aval para que esta tesis pueda ser defendida en los tiempos previstos.

Sin más, saluda cordialmente

Handwritten signature of Dr. Hugo Achugar in black ink, consisting of stylized cursive letters.

Dr. Hugo Achugar
Responsable del PDU de Políticas culturales y Política de la Cultura
CURE- UDELAR

Agradecimientos y dedicatoria

Dedico esta tesis a mi amado hijo Amadeo, quien me desafía cada día a ser una mejor persona.

Dedico también y agradezco por el apoyo, el intercambio, la reflexión y la opinión crítica a mi querida Eliane, con quién compartimos la vida y la pasión por el debate de las ideas.

Agradezco especialmente a Hugo Achugar, director de esta tesis, por su permanente motivación, por su infinidad de riquísimas sugerencias y por desafiarme a construir mi propia mirada.

Por último, agradezco a familiares, amigos y compañeros de distintas causas, por sus aportes a este trabajo y por soportarme en este complejo proceso que supone crear una tesis.

ÍNDICE

Aval del director de la tesis.....	1
Agradecimientos y dedicatoria.....	2
Resumen	5
Abstract.....	6
Introducción	7
CAPÍTULO I: Arte y política: de los convulsionados años sesenta a las dictaduras de seguridad nacional	20
Los convulsionados años sesenta (1958-1967)	23
El campo artístico cultural rioplatense.....	27
Neo-vanguardia sesentista rioplatense: Instituto Torcuato Di Tella & Instituto General Electric.....	28
SUBTE ocupado.....	31
“Tucumán arde”.....	33
Los años duros (1967-1985)	37
1967-1973. De la asunción del Presidente Gestido al golpe de Estado.....	37
La crisis de febrero.....	41
Comunicados 4 y 7/73 de las FFAA.....	42
Acuerdo de “Boiso Lanza”.....	46
Disolución del Parlamento el 27 de junio.....	47
1973-1980. Consolidación de la dictadura: de Bordaberry a Méndez.....	50
1980-1985. Del “no” a la dictadura a la asunción del Presidente Sanguinetti.....	55
El plebiscito de 1980.....	56
Las elecciones internas de 1982.....	59
El acto del Obelisco de 1983.....	60
Las elecciones nacionales de 1984.....	62
CAPÍTULO II: Cultura y dictadura	64
¿Apagón cultural?.....	65

El campo cultural en dictadura.....	69
Proyecto cultural de la dictadura.....	80
1975: Año de la Orientalidad.....	82
¿Podrían considerarse que esas acciones constituyeron políticas culturales?.....	91
CAPÍTULO III: El Salón Nacional como dispositivo de legitimación.....	95
Salones Nacionales y Estado Autoritario.....	98
¿Canon oficial?.....	103
El canon, el campo y sus dinámicas.....	103
Disputas por el canon.....	115
CAPÍTULO IV: Salones rioplatenses en dictadura.....	121
Salón Nacional Argentino.....	122
Caracterización del SNA.....	123
Ediciones del SNA en dictadura.....	127
Salón Nacional Uruguayo.....	135
Caracterización del SNU.....	135
Ediciones del SNU en dictadura.....	141
Semejanzas y diferencias entre los Salones Nacionales rioplatenses.....	148
Ediciones en dictadura.....	148
Estructura.....	149
Organismo organizador.....	149
Premios y premiados.....	150
Jurados.....	152
Temáticas.....	153
CONCLUSIONES.....	157
Referencias.....	167
ANEXO I: Tablas CAPÍTULO IV.....	181
ANEXO II: Siglas.....	197

RESUMEN

El presente trabajo se propone indagar cómo las políticas culturales desarrolladas durante las últimas dictaduras rioplatenses (Uruguay 1973 - 1985 y Argentina 1976 - 1983) incidieron en el campo de las artes visuales. En primer lugar, se analizará el contexto -artístico y político- regional, desde los años sesenta hasta la instauración de las dictaduras. En segundo lugar, se abordará la relación cultura -dictadura y en ese sentido, problematizando el concepto de “apagón cultural” que se le adjudica al período, se hará foco en las acciones -y su orientación- que en materia cultural se impulsaron. En tercer lugar, con respecto al campo de las artes visuales, se centrará el análisis en el Salón Nacional como instrumento de la política cultural pública en el campo específico, su devenir histórico y su condición de dispositivo de legitimación canónica. Finalmente, en cuarto lugar, considerando el campo de las artes visuales rioplatenses y teniendo en cuenta el rol central que el Estado tiene como agente legitimador a través de los Salones Nacionales (Argentina desde 1910 y Uruguay desde 1937) se analizará el desarrollo de los mismos durante los períodos dictatoriales. Sus convocatorias, sus estructuras, sus premios y premiados, sus jurados y las temáticas promovidas, son algunos elementos que dan cuenta de la orientación de esta política cultural. También de cambios y continuidades en el canon oficial y de los alcances de la estrecha relación entre arte y política en el campo de las artes visuales rioplatenses.

Palabras clave: Artes Visuales, Dictaduras latinoamericanas, Políticas Culturales, Río de la Plata.

ABSTRACT

The present dissertation aims to investigate how the cultural policies developed during the last dictatorships in the River Plate region (Uruguay 1973 - 1985 and Argentina 1976 - 1983) influenced the field of visual arts. First, the regional - artistic and political - context will be analyzed, from the sixties to the establishment of dictatorships. Secondly, the relationship between culture and dictatorship will be addressed and in that sense, problematizing the concept of *apagón cultural* that is attributed to the period, it will focus on the actions - and their orientation - that were promoted in cultural matters. Third, with regard to the field of visual arts, the analysis will focus on the *Salón Nacional* as an instrument of public cultural policy in the specific field, its historical evolution and its status as a device of canonical legitimation. Finally, focusing on the field of visual arts from the River Plate and considering that the State has a central role as a legitimizing agent through the *Salones Nacionales* (Argentina since 1910 and Uruguay since 1937), their development will be analyzed during dictatorial periods. Its calls, its structures, its prizes and winners, its juries and the themes promoted, are some elements that account for the orientation of this cultural policy. Its calls to submit art proposals, its structures, its prizes and winners, its juries and themes promoted, are some elements that could account the orientation of this cultural policy. As well as changes and continuities in the official canon and scope of the close relationship between art and politics in the field of River Plate visual arts.

Key words: Visual Arts, Latin American Dictatorships, Cultural Policies, River Plate.

INTRODUCCIÓN

Evaluar las posibles incidencias que tuvieron las políticas culturales (PPCC) de las últimas dictaduras rioplatenses -Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983)- en el campo de las artes visuales (AAVV), constituye a priori, un doble desafío. Por un lado, problematizar la idea de pensar como opuesta la relación entre cultura y dictadura -debate aún vigente- y comprender que las acciones culturales que se impulsaron durante ese período -más allá del control, la persecución y la censura- constituyeron iniciativas que buscaron cierta sistematización, para las cuales se destinaron recursos públicos y procuraron además, incidir en la producción simbólica para transformar cierta realidad que, en ese sentido y desde esta perspectiva, podrían señalarse como PPCC. Por otro lado, está el desafío de definir el campo de las AAVV, cuyo entramado es heterogéneo, inequitativo y en el cual las distintas posiciones de sujeto -artistas, mercado, Estado- lo complejizan. Dicho esto, como decisión operativa y metodológica, se abordan para este trabajo -como casos de estudio- los Salones Nacionales (SSNN) argentino y uruguayo, convocados durante los períodos dictatoriales de los años setenta en cada país. De este modo, puede visualizarse cómo los gobiernos autoritarios utilizaron un instrumento estatal de política cultural pública, en el campo de las AAVV -los SSNN- que es previo a las dictaduras (el argentino desde 1910 y el uruguayo desde 1937) y que las trascendió. En Uruguay, podría señalarse, que el Salón Nacional uruguayo (SNU) junto a los envíos a la Bienal de Venecia, y también a la de San Pablo, han constituido el eje central de la política cultural pública (PCP) en artes visuales. Por otra parte, el Salón Nacional (SN), desde su origen -Florencia en el siglo XVI y Francia en el XVII- particularmente en el caso francés, fue concebido desde el

poder. Es decir, no es un instrumento neutral de la política pública, sino que refleja la orientación del poder, o sea, de quienes - autoritaria o democráticamente- ejercen el gobierno. Analizar los aspectos centrales de los SSNN -argentino y uruguayo- durante las dictaduras de los años setenta -en sus convocatorias, sus estructuras, sus premios y premiados, sus jurados y las temáticas promovidas- podría dar cuenta de la orientación de esta PCP, de posibles cambios o continuidades en el canon oficial y de los alcances de la estrecha relación entre arte y política en el Río de la Plata.

En cuanto a los antecedentes del problema, puede señalarse que el análisis académico -en el caso uruguayo- sobre la dictadura es muy amplio y -por lo menos desde los años noventa- se ha consolidado como campo de estudios. Dentro del mismo, en cuanto a la relación entre dictadura y cultura, podrían mencionarse los trabajos de Cosse y Markarian (1996) sobre el “Año de la Orientalidad” o el de Marchesi (2001) sobre la política audiovisual de la dictadura. Este autor también ha problematizado la metáfora del “apagón cultural” (Marchesi, 2009; 2010) -mediante la cual se ha sostenido un discurso de dictadura y cultura como antónimos- abriendo, en cierto modo, la interpretación de que las acciones culturales impulsadas durante la dictadura constituyeron PPCC. Algunos trabajos sobre las prácticas artísticas durante la dictadura, entendidas en clave de resistencia, también se han desarrollado en los últimos años. Ejemplos de ello podrían ser los trabajos de Peluffo Linari (2013) en el marco de una publicación oficial por la conmemoración del Bicentenario; de Puchet (2014) que analiza el arte conceptual durante la dictadura uruguaya, con estudios de casos; o de Aparicio Guirao (2017) que hace un estudio comparativo de las prácticas artísticas

argentinas y uruguayas durante las últimas dictaduras. En el mismo sentido, no como trabajo académico sino como trabajo curatorial -estrechamente vinculado al caso de estudio considerado en este trabajo- debe mencionarse el texto de Torres (Espacio Idea MEC, 2014) realizado en el marco de una exposición denominada “Arte en tiempos difíciles. Obras premiadas en Salones Nacionales de Artes Visuales entre 1973 y 1985”. A propósito del Salón Nacional argentino (SNA), cabe señalar una publicación por su centenario, a cargo de Wechsler (2011) que en su análisis histórico reflexiona también sobre la incidencia que tuvo la última dictadura en el ya mencionado Salón. Deben señalarse aquí, por su vigencia en tanto debates culturales latinoamericanos y por su estrecha relación con este trabajo, las revisiones sobre la relación arte y política en los años sesenta y la problematización del canon -o cánones- artístico. Sobre el primer asunto, el de los años sesenta, pueden mencionarse los trabajos de Camnitzer (2008) que aborda el tema del arte conceptualista latinoamericano y su componente político; y el de Peluffo Linari (2018) que aborda el vínculo de arte y política en esos tiempos en el Río de la Plata. Sobre el tema del canon, podrían mencionarse los trabajos de Achugar (2019) que en el marco del siglo XXI problematiza no sólo la idea singular del canon, sino también las dinámicas del poder que lo -los- construyen; y, por último, el de Giunta (2020) que a partir de su concepto de vanguardias simultáneas -crítico con el concepto sesentista de centro-periferia- y analizando principalmente el arte latinoamericano, problematiza el concepto de canon -y las dinámicas de su construcción- en el arte contemporáneo.

Dicho esto -en relación al interés del tema elegido- como fue mencionado

inicialmente y considerando también los antecedentes descritos, resulta pertinente contribuir al análisis sobre los alcances de las PPCC impulsadas por las dictaduras de los años setenta en el campo de las AAVV rioplatenses.

Se considera que las acciones dictatoriales en el campo cultural fueron PPCC, no sólo porque procuraron cierta sistematización, sino que buscaron orientar el desarrollo simbólico para lograr consensos (García Canclini, 1987) para su proyecto político. Cuyo principal objetivo, para América Latina, fue el mantenimiento de la “condición de sociedades capitalistas y afiliadas al ‘mundo occidental’” (O'Donnell, 1997, p.115). Estas dictaduras -de seguridad nacional según Hinkelammert (1990)- se instalaron en el Río de la Plata a partir de los golpes de estado uruguayo de 1973 y argentino de 1976, prolongándose hasta mediados de la década de los años ochenta con las asunciones de los presidentes constitucionales Ricardo Alfonsín de Argentina en 1983 y Julio María Sanguinetti de Uruguay en 1985.

En ese contexto de clausura de lo político, las dictaduras utilizaron a la cultura en su intento de plasmar ese nuevo orden -Estado Autoritario (O'Donnell, 1997)- buscando “formar un tipo de individuo que se habituara” (Marchesi, 2009, p.329) a ese modelo. En el caso uruguayo sería aquel que se identificara con la “mística de la orientalidad” (Fuerzas Armadas, 1978) siendo una de sus máximas expresiones las celebraciones del año 1975: “Año de la Orientalidad” en conmemoración del sesquicentenario de la Cruzada Libertadora que procuró la adhesión patriótica de la ciudadanía. Asimismo -como ya se mencionó- la

dictadura procuró incidir en el campo cultural, no sólo a través de políticas de control sino también en términos de la producción de contenidos culturales alineados a su estrategia simbólica.

Recientemente, al cierre de este trabajo, en el marco de una polémica pública a partir de unas declaraciones del Director de la Biblioteca Nacional (*La Diaria*, 2021) -que algunos entendieron como reivindicativa de las PPCC de la dictadura- se han publicado varios contenidos periodísticos sobre el tema (Pereira Severo, 2021; Monné, 2021) entre ellos, una entrevista al historiador -ya citado- Aldo Marchesi (Lagos y Uval, 2021). En la misma, el autor hace un repaso de sus propios trabajos y los de otros autores -que abordaron la relación entre cultura y dictadura en términos académicos- y señala que:

hay temas que resurgieron en los mismos términos que hace 20 años en el debate reciente que desató el director de la Biblioteca Nacional [Valentín Trujillo] en torno a esta idea de que la dictadura no había hecho nada en cultura, (...). Yo planteaba que las políticas culturales de la dictadura tenían que ver con diferentes tradiciones ideológicas que se trató de promover. (...). Y en esta discusión reciente sentí como bastante raro que no se retomaran estos trabajos, y por eso hablo de un divorcio enorme. (p. s/n)

Estas enunciaciones recientes -desde la academia pero también desde los ámbitos institucionales y políticos- parecerían dar cuenta de la vigencia de este tema en el Uruguay contemporáneo. Analizar cómo operó -y aún opera- esto en el campo de las AAVV rioplatenses, podría constituir un aporte significativo no sólo al propio campo específico -particularmente en el ámbito nacional en el cual parecería quedar espacio para la profundización académica- sino también para el campo de estudios sobre las dictaduras latinoamericanas de los años setenta. En ese sentido,

es que se hará foco en el SN, que continuó siendo convocado en sus versiones rioplatenses durante todo el período dictatorial. Este es un instrumento de la PCP en el campo de las AAVV, quizás el más importante en los países que lo instrumentan. Su génesis, además, está estrechamente vinculada al poder, siendo el modelo académico francés del siglo XVII -que bajo el reinado de Luis XIV creó la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* en 1648 (Hauser, 1979)- una de sus expresiones referenciales. Si bien, el modelo de los SSNN modernos latinoamericanos lo constituye la posrevolucionaria Academia realista francesa del siglo XIX, fundada en 1816 (Rey-Márquez, 2006), su naturaleza de ámbito oficial de legitimación en el campo de las AAVV, lo colocan aún hoy en estrecha relación con los avatares de la política.

Comprender las dinámicas que en este contexto sucedieron en el campo de las AAVV -considerando al Estado como uno de los agentes del campo- y cómo utilizó la dictadura un instrumento central de la PCP como es el SN, podría constituir en sí mismo un aporte necesario para dar cuenta de la orientación de esta PCP durante el período, de las posibles concepciones canónicas en disputa y de cómo operó la relación entre arte y política durante las últimas dictaduras rioplatenses. Los análisis en clave política de los fenómenos del campo artístico -sea en su dimensión histórica o actual- resultan fundamentales para interpretar las lógicas del poder y de la producción simbólica, particularmente en el complejo entramado que las articula en diálogo.

Como problema de investigación, para este trabajo se propuso -a partir del estudio

de los Salones Nacionales- indagar la incidencia de las PPCC de las últimas dictaduras rioplatenses en el campo de las AAVV. Surgieron en ese marco, las siguientes preguntas para la investigación: ¿Podrían considerarse PPCC las acciones que en la materia impulsaron los gobiernos dictatoriales? ¿Cuál es el significado del llamado “apagón cultural” durante las dictaduras rioplatenses? ¿Qué diferencias y qué similitudes pueden establecerse entre los SSNN -argentino y uruguayo- durante el período? ¿Podrían identificarse en el desarrollo de estos premios -durante el período- elementos que den cuenta de la orientación de la PCP rioplatense? ¿Podría visualizarse la construcción -voluntaria o involuntaria- de un canon oficial de la dictadura? ¿Qué relaciones institucionales se trazaron en el campo de las AAVV entre ambos países?

A partir de estas preguntas -orientadoras de la investigación- se propusieron los siguientes objetivos: *Analizar la incidencia de las políticas culturales públicas en el campo específico de las artes visuales rioplatenses durante las últimas dictaduras. Propender a la comprensión de las relaciones entre arte y política en el campo de las artes visuales rioplatenses en el marco de las últimas dictaduras. Contribuir a una mirada regional del problema estableciendo un diálogo comparativo sobre las relaciones entre artes visuales y política cultural pública, en los Salones Nacionales de Uruguay y Argentina, durante el período dictatorial.*

Metodológicamente esta investigación fue abordada en términos cualitativos a partir de una estrategia que se basó en las siguientes herramientas: en primer

lugar, a partir de la definición de los conceptos teóricos centrales de la investigación -PPCC, campo artístico, canon, dictaduras latinoamericanas, AAVV- se consultó bibliografía especializada, consultando además los antecedentes pertinentes al objetivo de la investigación.

En segundo lugar, una vez definido los casos de estudio -ediciones de los SSNN rioplatenses durante las últimas dictaduras- se consultaron los catálogos publicados en ese período. En el caso uruguayo todos los catálogos del período (1973-1984) -menos el de 1979 que no fue publicado- se encuentran disponibles en el sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Para el caso argentino, la consulta tuvo que ser presencial en el archivo del Palais de Glace -institución donde se realiza el Salón- en Buenos Aires. Asimismo, en este caso, se consultó una publicación oficial (2011) editada en conmemoración de su centenario. El análisis de los catálogos de ambos Salones determinó un primer desafío metodológico debido a diferencias estructurales entre ambos. Desde 1967 el Salón uruguayo eliminó el carácter disciplinar en sus convocatorias. Es decir, podían competir diversos lenguajes aunque durante el período hubo una presencia mayor de pintura seguida por escultura, pero también hubo grabados, collages, textil o fotografía. En el caso argentino, las categorías eran definidas y convocadas por separado, por ejemplo, en el Salón de Artes Plásticas sólo podían competir pintura y escultura. En ese sentido, para esta investigación se resolvió hacer foco en el SNU y en la sección Artes Plásticas del SNA.

En tercer lugar, se consultaron archivos de prensa, algunos disponibles en línea y

otros en papel, por ejemplo, los referidos al SNU que están archivados sistemáticamente desde 1976 y fueron consultados presencialmente en el archivo-biblioteca del MNAV. Se consultó también -como fuente secundaria- el archivo del SODRE, específicamente las actas de su directorio durante el período dictatorial. De este modo, se buscaron elementos para visualizar la orientación y el alcance de las iniciativas oficiales en una de las principales instituciones culturales del Estado uruguayo. Cabe señalar, un nuevo desafío metodológico, el de interpretar los datos que aparecen registrados en las actas. De acuerdo con Ginzburg (2010) los documentos que se toman como base -actas de reuniones de un directorio en este caso- representan múltiples posibilidades narrativas. En principio dos, el relato de la institución -cuyo reflejo aparece en las actas, con lo registrado y lo no registrado- y el relato del investigador que interpreta esas actas. Esta tensión, por la representación de la realidad, debe ser contrastada con otros datos que den cuenta de quiénes construyeron ese relato oficial y en qué contexto lo hicieron. De este modo podrá, a decir de Ginzburg, “sacarse a la luz voces no controladas” (p.14).

En cuarto lugar, se realizaron entrevistas a informantes calificados. Se entrevistó a Ángel Kalenberg, ex director del MNAV (1969-2007); Gabriel Peluffo Linari, ex director del Museo Blanes (1992-2013) y autor de varias investigaciones sobre el campo de las AAVV en los años sesenta y setenta; Mariano Arana, ex Intendente de Montevideo y miembro fundador del Grupo de Estudios Urbanos (GEU); y a Gustavo Fernández, artista visual uruguayo que participó en el SNU durante el período aquí abordado. Cabe señalar que además se gestionaron entrevistas -que

por diversos motivos no se concretaron- con Andrea Giunta y Diana Wechsler, investigadoras argentinas en el campo de las AAVV; Carlos Smoje, artista visual argentino y ex director del Palais de Glace y Alicia Haber, investigadora y crítica de arte uruguaya.

Finalmente, en cuanto a lo metodológico, cabe mencionar que inicialmente para esta investigación se propuso la construcción de categorías interpretativas. A partir de ellas, considerando los elementos iconográficos e iconológicos de las obras premiadas, podría indagarse en posibles enunciados -críticos o no- contenidos en ellas, que dieran cuenta de la coyuntura en la que fueron creadas y también, premiadas. Si bien esto no se concretó, se sistematizó información y se generó reflexión teórica que permitirá abordarlo en próximas investigaciones¹.

Con respecto a la presentación de este texto, cabe señalar que se organiza en cinco capítulos incluyendo las conclusiones. El primero se titula “Arte y política: de los convulsionados años sesenta a las dictaduras de seguridad nacional” y se propone, en primer lugar, aportar en la reflexión sobre la histórica relación entre arte y política, particularmente en el Río de la Plata. Este capítulo se divide en dos apartados, uno referido a los años sesenta, titulado “Los convulsionados años sesenta (1958-1967)” y el segundo, sobre las dictaduras de los años setenta, se titula “Los años duros (1967-1985)”. Ambos apartados hacen foco central en el caso uruguayo, estableciendo puntos de referencia con el caso argentino. En ese sentido, en el primer apartado, se describe la coyuntura social y política de un

¹Este aspecto, forma parte de mi propuesta de plan de tesis del Doctorado en Artes que inicié recientemente en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

mundo determinado por la Guerra Fría e influido en términos regionales, por el triunfo de la Revolución cubana en 1959. Asimismo, se visualizan algunos casos -los institutos General Electric de Montevideo y Torcuato Di Tella de Buenos Aires, la ocupación de la sala de exposiciones Subte de Montevideo en 1963 y la experiencia argentina de “Tucumán Arde” en 1968- a los efectos de analizar el campo artístico cultural rioplatense y la influencia que el “paradigma revolucionario de la acción directa” tuvo en el mencionado campo. En el segundo apartado, del primer capítulo, se describe todo el proceso de la última dictadura uruguaya, estableciendo una periodización de tres tramos -“1967-1973. De la asunción del Presidente Gestido al golpe de Estado”; “1973-1980. Consolidación de la dictadura: de Bordaberry a Méndez” y “1980-1985. Del ‘no’ a la dictadura a la asunción del Presidente Sanguinetti”- procurando, a través del análisis de fuentes, la búsqueda de elementos constitutivos de un plan cultural del régimen.

El segundo capítulo se titula “Cultura y dictadura” y se enfoca en analizar, también desde el caso uruguayo, el campo cultural en dictadura. En primer lugar, se problematiza la metáfora del “apagón cultural”, por la cual se manifiesta la idea de que cultura y dictadura son conceptos contrapuestos y se indaga en diferentes casos que dan cuenta de distintas acciones culturales en determinados momentos del período, algunas de crítica y otras de supervivencia, todas de resistencia. En segundo lugar, se indaga en las acciones de la dictadura en el campo cultural. Estas, además de ser de naturaleza coercitiva -control persecución y censura a partir de su valoración de determinadas expresiones artístico-culturales- fueron también, al menos lo intentaron, parte de la construcción de un proyecto cultural

afín a los intereses de los dictadores, que a través de la promoción de una “mística de la orientalidad” procuró obtener respaldo popular para su continuidad en el poder. Las celebraciones del “Año de la Orientalidad” en 1975, el intento de apropiarse de figuras destacadas de la cultura nacional a través de diversos reconocimientos, las acciones comunicacionales y también de producción cultural, constituyen algunos ejemplos que dan cuenta cómo y desde qué concepción operó la dictadura en el campo cultural uruguayo.

El tercer capítulo, titulado “El Salón Nacional como dispositivo de legitimación”, se enfoca en las históricas relaciones entre arte y política en la construcción del canon oficial en el campo de las AAVV. Se realiza un recorrido histórico en la consolidación de los SSNN -como parte del sistema academicista- que constituyen el modelo -particularmente el francés del siglo XIX- para la consolidación de los SSNN latinoamericanos en el siglo XX. Problematizando el concepto y alcance del canon -a través de diversos textos, algunos recientes que dan cuenta de la actualidad de este debate político-estético- se aborda la oficialidad del campo de las AAVV rioplatenses.

En el cuarto capítulo -“Salones rioplatenses en dictadura”- en primer lugar, se caracteriza en términos históricos la consolidación de ambos SSNN y se da cuenta de los aspectos más relevantes de sus ediciones en dictadura -estructura, organismo organizador, premios y premiados, jurados, temáticas promovidas-. En segundo lugar, se realiza un análisis a partir de los aspectos relevantes indicados -con tablas de datos incluidas en los anexos- para establecer posibles semejanzas y

diferencias entre ambos.

Finalmente se presenta un capítulo de conclusiones que por un lado pretende dar cuenta de los resultados de esta investigación en relación a los objetivos propuestos, y por el otro, presenta reflexiones sobre la vigencia de la estrecha relación entre arte y política y cómo esta resulta central para analizar las dinámicas -muchas veces tensas- en los campos artístico-cultural y político, también en el de las AAVV y también en el Río de la Plata.

CAPÍTULO I

Arte y política: de los convulsionados años sesenta a las dictaduras de seguridad nacional

La relación entre arte y política constituye un eje central del presente trabajo. Por su capacidad de condensación -de plasmar conceptos en imágenes²- el arte se ha constituido como un potente dispositivo de enunciación política. En occidente, esta estrecha relación podría remontarse al surgimiento del modelo académico³ -particularmente el de la Academia francesa del siglo XVII que bajo el reinado de Luis XIV desarrolló un proyecto artístico y político al servicio de los intereses de su gobierno- o quizás antes. Pero, sin lugar a dudas, durante el siglo XX -tiempo al cual se circunscribe el período aquí abordado- esa relación fue particularmente intensa. En ese sentido, podrían mencionarse las primeras vanguardias artísticas⁴, cuyos manifiestos trascendieron los posicionamientos estéticos en un mundo marcado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Podría señalarse también, el año de 1937⁵, en el cual sucedieron dos hechos remarcables en este sentido, por un lado, la exposición de “arte degenerado” en Munich, promovida por los nazis. En ella se mostraba el arte moderno -calificado como “degenerado”, prohibido y requisado- para contraponerlo con el “arte heroico” nazista. Por otro lado, en ese mismo año, se realizó la Exposición Internacional de París, que en cierto modo

2 El término imágenes, como producción artística, es aquí utilizado en un sentido amplio. No sólo referido a pinturas, dibujos, grabados o fotografías; sino también a esculturas, obras literarias, escénicas o musicales. Cuyas formas y conceptos, en tanto representaciones, se traducen en imágenes.

3 En el Capítulo III se desarrollará este tema.

4 Fauvismo (1905), Cubismo (1907), Futurismo (1909), Expresionismo (1912), Constructivismo Ruso (1914), Suprematismo (1915), Dadaísmo (1916), Surrealismo (1920).

5 En 1937, como será desarrollado posteriormente -capítulos III y IV- se celebró la primera edición del Salón Nacional uruguayo.

fue una respuesta al avance nazi. En esa ocasión se presentó el “Guernica” de Picasso en el pabellón español y la escultura “Obrero y koljosiana” (una pareja que sostienen la hoz y el martillo) de Vera Mukhina en el pabellón soviético. Sobre los “pabellones nacionales”, Hobsbawm (2013) señala:

En 1937 dominaban por completo la exposición. Las treinta y ocho exposiciones rivales (...). Todas, o casi todas, hacían declaraciones políticas, aunque solo fuera por la vía de anunciar las virtudes de su «forma de vida» y sus artes. (...); su recuerdo más permanente probablemente sea el Guernica de Picasso, exhibido por vez primera en el pabellón de una República española en estado de guerra. No obstante, la Exposición de 1937 estuvo claramente dominada -según se veía ya entonces y se percibe aún hoy, mirando atrás- por los pabellones alemán y soviético, enormes y deliberadamente simbólicos, y situados uno frente a otro a cada lado del bulevar. (pp. 222 - 223)

Fue también en el siglo XX, a fines de la década de los años cuarenta, en los inicios de la Guerra Fría que la disputa entre comunismo y anticomunismo tomó forma de polémica formalista en el campo del arte, estableciéndose una disputa entre el expresionismo abstracto y el realismo socialista. Siendo el primero, desde una perspectiva occidental anticomunista, concebido como democracia y el segundo como totalitarismo. A la vez desde el bloque comunista, el realismo socialista fue considerado como descriptivo de su modelo en desarrollo, mientras que al expresionismo abstracto se lo consideraba como una aberración burguesa decadente (Camnitzer, 2008). Esta polémica alcanzó a varios países occidentales, en el caso uruguayo -como se desarrollará más adelante- hubo una versión local de la misma, a inicios de la década de los años sesenta.

Anteriormente, entre las décadas del treinta y del cuarenta, se conformaron en América Latina movimientos de artistas e intelectuales antifascistas. Este antecedente, de la relación entre cultura (arte) y política en nuestra región, encuentra en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores

(AIAPE) una referencia muy importante. En esos años, se constituyeron las agrupaciones de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay (Celentano, 2006). En setiembre de 1936 se fundó la sección uruguaya y su primera Comisión directiva estuvo presidida por el escritor Antonio Grompone e integrada por, entre otros, Paulina Luisi, Emilio Frugoni, Eugenio Petit Muñoz, Francisco Espínola y Norberto Berdia. (AIAPE, 1936). Posteriormente editaron una revista en cuyo primer número, sobre los fines de la agrupación, sostenían:

responden a una orientación generalizada entre intelectuales de todos los países en defensa de la cultura. Parece innecesario justificar este propósito, que, por lo menos en forma verbal, es sostenido por todos los que se dedican a las actividades del espíritu. Sin embargo existe una diferencia entre la fórmula y la actividad. Nuestra finalidad es que en los hechos se realice esa defensa efectiva de la cultura y por eso se exterioriza nuestro pensamiento con un ataque a la tendencia que consideramos en este momento como más peligrosa y más contraria al progreso espiritual de la humanidad: el fascismo. (AIAPE, 1936, p. 3)

Según Peluffo Linari (2019) la publicación mensual de la AIAPE sirvió como espacio de reflexión política, de solidaridad internacional -en el contexto de la guerra civil española e inicio de la segunda guerra mundial- y de resistencia a la dictadura de Terra. Además, fue un ámbito para el arte, en clave de resistencia antifascista y transformación social. En artes visuales (AAVV), entre las estrategias de mediación, el autor señala “la promoción del realismo social” (p. 113).

En esos años, durante la primera mitad del siglo XX, en América Latina se consolidaron movimientos artísticos relevantes. Entre los principales, podrían señalarse el muralismo mexicano, el movimiento antropofágico brasileño, el universalismo constructivo del uruguayo Joaquín Torres García o los inicios de la Bienal de San Pablo en 1951. En muchos puede advertirse la relación entre arte y política -entendida esta en un sentido amplio, filosófico, más allá de sus explícitas

adhesiones a movimientos o partidos- en el sentido de la construcción de una mirada desde lo latinoamericano pero de alcance universal.

A fines de los años cincuenta, a partir de la Revolución cubana (1959), lo político irrumpió fuertemente -una vez más- en los campos intelectuales y artísticos latinoamericanos. Fue en ese contexto que muchos artistas asumieron nuevas posiciones de sujeto, profundizando la relación entre el arte y la acción directa, así como los vínculos con los movimientos estudiantiles, los obreros y el feminismo (Giunta, 2020). El auge del autoritarismo estatal, cuya máxima expresión latinoamericana fueron las dictaduras de seguridad nacional (Hinkelammert, 1990) de los años sesenta y setenta, obligó al reposicionamiento de los artistas en el amplio abanico que va desde la resistencia a la obsecuencia al poder ilegítimo.

En este capítulo, desde una perspectiva uruguaya, se procurará caracterizar la coyuntura política y artístico-cultural desde los años sesenta hasta el inminente retorno a la democracia en el Río de la Plata en los años ochenta. A tales efectos, el capítulo se dividirá en dos partes: “Los convulsionados años sesenta (1958-1967)” y “Los años duros (1967-1985)”.

Los convulsionados años sesenta (1958-1967)



Figura 1. Encuentro entre Ernesto “Che” Guevara y Eduardo Víctor Haedo, Punta del Este, agosto de 1961. Fuente: Cuando Ernesto Che Guevara visitó Uruguay. (2017, octubre 9). El País.

En la conquista de la Ley Orgánica de la Universidad de la República, aprobada en 1958 -que consagró la autonomía y el cogobierno⁶, fruto de la lucha en alianza de obreros y estudiantes- podría establecerse el inicio de los años sesenta en el Uruguay. Se produjo, en las elecciones de ese mismo año, el triunfo del Partido Nacional que marcó el fin del “neobatllismo”. A propósito, Caetano y Rilla (2016) señalan:

La crisis económica era entonces estructural, no sólo porque expresaba una modificación radical en el mercado mundial y en la inserción internacional del país, sino también porque expresaba -como ninguna otra coyuntura anterior- la quiebra definitiva de toda una construcción económica de larga duración que había demostrado incluso una notable capacidad de ajuste ante las coyunturas adversas. (pp. 273 - 274)

En términos de política internacional, la década del cincuenta en América Latina culmina con el triunfo de la Revolución cubana en 1959. Este hecho influyó fuertemente en los ámbitos políticos, artísticos e intelectuales de la región. Fidel Castro, en mayo de ese mismo año, en su primera visita a Uruguay -que se encontraba afectado por grandes inundaciones- reafirmando el espíritu revolucionario, expresó:

He llegado un poco tarde. Sé que hace rato que están ustedes aquí reunidos; más no era el motivo de nuestra tardanza el descanso, hace rato que no descansamos, ni allá ni acá. ¿Dónde estábamos? Estábamos junto a los campesinos en la zona inundada. Y quizás pocos hechos nos hayan impresionado más que aquellos grupos de campesinos uruguayos, en los cuales, por más que alguien hubiese tratado de encontrar una diferencia entre aquellos campesinos y los de nuestra tierra, no habrían podido encontrarla jamás. (La Red 21, 2008)

⁶ Además de autonomía y cogobierno, en su segundo artículo, la Ley Orgánica establece a la enseñanza artística como uno de los fines de la Universidad de la República. Como antecedente inmediato, en el artículo 90 de la Ley de presupuesto N° 12.376, del 31 de enero de 1957, se establece: “A partir de la fecha de promulgación de la presente ley, la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música quedarán incorporados a la Universidad de la República.”

Fue en ese contexto revolucionario, que representó para muchos la posibilidad de un sistema alternativo al capitalismo, que surgió en Uruguay, el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). Cuyas primeras acciones -en un ambiente de crisis política y económica local- se registraron en 1962. Por esos años fueron las dos visitas de Ernesto “Che” Guevara a Punta del Este. La primera en 1961, en el marco de una reunión del Consejo Interamericano Económico y Social de la OEA, en la cual Estados Unidos presentó su propuesta de una Alianza para el Progreso. En el marco de esa visita, el “Che” brindó un discurso en el Paraninfo de la Universidad de la República -se produjo un intento de atentado y enfrentamiento al finalizar ese acto- y fue tomada la icónica fotografía en la cual está compartiendo mate con Eduardo Víctor Haedo, quien presidía en ese momento, el Consejo Nacional de Gobierno. Sobre esta imagen, Diego Fischer (2015) escribió:

La fotografía fue tomada por un reportero gráfico que, seguramente, nunca imaginó que su trabajo se transformaría en un símbolo de un país y de una época. Un tiempo en el que Punta del Este fue el epicentro de una importante batalla de la Guerra Fría que libraban Estados Unidos y la Unión Soviética. Aquella imagen de dos hombres -ideológicamente enfrentados- conversando apaciblemente y saboreando un amargo, dio la vuelta al mundo y desató una tormenta política en Uruguay, propia de un cuento de García Márquez. (p. s/n)

Como muestra de esa “tormenta política” desatada a partir de esta fotografía, César Di Candia (2008) señaló:

Ofendido por su presencia en el país y en especial por los amargos compartidos con Haedo, el Consejero Nacional Benito Nardone (Chicotazo) organizó en Minas un Cabildo Abierto que él mismo bautizó como de desagravio al mate. Esta asamblea que tuvo lugar poco después que Guevara abandonara el Uruguay, fue multitudinaria y puede dar una idea aproximada de los parámetros dentro de los cuales se movía entonces la política nacional. (p. s/n)

Al año siguiente, en 1962, Ernesto “Che” Guevara retornó al Uruguay, como

Canciller cubano participó en la Octava Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores de la OEA, realizada en el hoy demolido Hotel San Rafael de Punta del Este. Fue en esa instancia que se resolvió la expulsión de Cuba del organismo por su adhesión al marxismo-leninismo. Este hecho aumentó la polarización entre el bloque occidental y el bloque socialista. En un mundo, con plena vigencia de la denominada Guerra Fría, convivían el movimiento feminista, el movimiento hippie -particularmente como expresión pacifista contra la guerra de Vietnam- las revueltas estudiantiles, particularmente en 1968 y la carrera espacial, cuyo hito máximo fue la llegada del hombre a la luna en 1969. Unos años antes, en 1965, -como antesala de la unificación de los sectores partidarios de izquierda- se celebró en Uruguay el Congreso del Pueblo. En torno a la búsqueda de propuestas programáticas como “la reforma agraria, industrial, del comercio exterior, entre otras transformaciones a realizar dentro de la legalidad” (Porrini, 2014, p. 19) se reunieron los sectores más vulnerados por la crisis. Sobre este eje, se inició el proceso de unificación sindical que se concretó en el Congreso de Unificación Sindical celebrado en 1966. Sobre esto, Porrini (2014) señala: “Entre 1964 y 1966 la CNT [Convención Nacional de Trabajadores] pasó de mecanismo de coordinación a ser un organismo unificado, adoptando el programa del Congreso del Pueblo realizado en 1965” (p. 19).

Fue también en el año 1966, que se aprobó una reforma constitucional, cuyo cambio más significativo fue la modificación del Poder Ejecutivo (PE), que pasó de ser un organismo colegiado a uno presidencialista, con fuerte centralización del poder⁷. La entrada en vigencia del nuevo texto constitucional, se concretó el 1° de marzo de 1967 con la asunción de Oscar Gestido como 32° Presidente

⁷ Fue a partir de la nueva Constitución, que se estableció que el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social pasara a denominarse Ministerio de Cultura. Posteriormente, a través de la Ley N° N°13.835 (artículo 172) del 7 de enero de 1970, se estableció su actual denominación: Ministerio de Educación y Cultura.

Constitucional del Uruguay.

El campo artístico cultural rioplatense



Figura 2. Retirada y ruptura de obras en respuesta a la censura de la muestra “Experiencias 68” en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1968. Fuente: Archivos en uso. (2021). Experiencias 68: Destrucción de obras, 1968.

El campo artístico-cultural latinoamericano, particularmente el rioplatense, no fue ajeno a este contexto revolucionario que posicionó al “paradigma de la acción directa” como una vía posible y necesaria, también en el arte. Esto permitió pensar nuevas estrategias artístico-políticas como expresión de las alianzas -explícitas o implícitas- entre movimientos artísticos y movimientos de trabajadores, estudiantiles, pacifistas y feministas. Sin lugar a dudas, estas dinámicas sesentistas constituyen un momento clave de la relación entre arte y política en el siglo XX. Para muchos, incluso, significa la inscripción de la contemporaneidad en el campo artístico. Por ejemplo, sobre este punto, Andrea Giunta (2020) señala:

(...), es en los años sesenta cuando se quiebra definitivamente la idea de autonomía del lenguaje artístico; cuando los materiales de la vida misma, pura heteronomía collage, assemblage, readymade, happenings, performances, se instalaron definitivamente entre las expresiones del arte; (...). La relación que en el curso de los años sesenta se fue estableciendo

entre la vanguardia y la política; el abandono, en cierto sentido, de la representación de que la transformación del lenguaje involucraba la de la sociedad; la relación entre el arte y la acción directa, el activismo, la vinculación con los movimientos de estudiantes, con la lucha obrera, con los sindicatos, con el feminismo: todos estos escenarios simultáneos marcan, a mi entender, el momento en que la contemporaneidad se inscribe en el campo del arte. (p. 36)

Las experiencias vanguardistas de los institutos Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires y General Electric (IGE) de Montevideo durante toda la década, la ocupación de la sala SUBTE (Montevideo) en 1963, o la manifestación artística “Tucumán arde” en 1968 dan cuenta, entre otros ejemplos posibles, del estado del campo artístico-cultural y su relación con la política en el Río de la Plata durante los años sesenta.

Neo-vanguardia sesentista rioplatense: Instituto Torcuato Di Tella & Instituto General Electric

Ambas instituciones -el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires, desde 1963 con la fundación de su Centro de Artes Visuales (CAV) hasta 1970, y el Instituto General Electric (IGE) de Montevideo, desde 1963 hasta 1968- se consolidaron como programas culturales promovidos por el capital transnacional. Esto, en términos regionales y en el contexto de la “Guerra Fría”, podría interpretarse no sólo como novedosas estrategias de expansión comercial sino también como intentos de intervención, al menos de incidencia, en el campo artístico cultural. En este sentido, sobre este hecho, Peluffo Linari (2018) señala:

Las instituciones artísticas financiadas con capitales privados extranjeros que surgen a inicios de los años sesenta, introducen la figura del “ejecutivo” cultural y, con él, al vector gerencial (el que monitorea los flujos de capital) en los asuntos de la cultura, alejándose del modus operandi de las burocracias estatales y del propio campo cultural. (p. 291)

Si bien las experiencias del ITDT y del IGE podrían señalarse como trayectorias

en espejo a ambos márgenes del Río de la Plata, las dinámicas propias de la región posibilitaron y favorecieron una fuerte coordinación y sintonía entre ambas. A propósito, Ángel Kalenberg⁸, quién fue director del IGE, decía: “(...) el Di Tella y el General Electric nacieron casi juntos y Romero⁹ fue el director del Centro de Artes Visuales, entonces nos comunicábamos y claro, el me abría las puertas de Buenos Aires.” (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018). Si bien, en las propuestas de ambas instituciones predominaban las AAVV -entendidas en un sentido amplio y en relación con otros lenguajes¹⁰- la impronta de las mismas fue experimental. En ese sentido, la *performance* y el *happening* fueron expresiones privilegiadas. Diana Taylor (2011) señala que en tanto práctica artística, la *performance* se desarrolla según el contexto -social y político- y su surgimiento en América Latina, en los años sesenta, fue en una época turbulenta. En ese sentido, señala la autora: “El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales” (p.11). En esa difusa frontera entre *happening* y *performance*, Kalenberg recuerda un evento en el IGE¹¹:

Un día, yo estaba en la onda en ese momento de los happening y esas

8 Dirigió el IGE desde su inicio en 1963 hasta su cierre en 1968. En 1969, según consta en el sitio *web* oficial del MNAV (2021), fue nombrado director de dicha institución, cargo que ocupó por 38 años, hasta el 2007 (Museo Nacional de Artes Visuales, 2021^a).

9 Según consta en el sitio *web* de la Universidad Torcuato Di Tella (2021), Jorge Romero Brest, dirigió el CAV del ITDT desde su apertura en 1963 hasta 1970, cuando el ITDT fue clausurado por la dictadura de Onganía.

10 A propósito de las propuestas del IGE, Kalenberg comenta: (...) fueron 6 años de una actividad intensísima (...) 63 (al) 69. Actividad intensísima porque nos ocupamos de artes plásticas, de cine independiente latinoamericano, de música aleatoria, electrónica y concreta, un jardín de escultura, a 15 kilómetros de aquí donde estaba la fábrica General Electric (...) hicimos una experiencia que para América Latina era inédita, a los escultores, únicamente uruguayos en ese caso, le suministrábamos materia prima, de lo que hubiera en la fábrica, y había de todo, y mano de obra especializada (...) esa experiencia, que no hizo el Di Tella por cierto (...) tampoco se ocupó de literatura como nosotros, ni se ocupó de expresión plástica infantil (...) en el momento nosotros no teníamos ningún otro interés que el de hacer cosas, no nos preocupaba documentarlas (...). Fue una actividad (...) de mucha repercusión pública (...). (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

11 El IGE se ubicaba en la planta superior del salón de ventas de electrodomésticos de General Electric, ubicado en el número 1030 de la montevideana avenida 18 de julio. Gabriel Peluffo Linari, quien lo frecuentaba, describe: “(...) tu entrabas al Instituto y lo que había eran heladeras y cocinas General Electric, subías una escalera y estaba la sala de exposiciones, tenías que pasar por todo entre medio de los electrodomésticos” (comunicación personal, 31 de agosto, 2017).

cosas, dije, tengo que hacer algo parecido acá, entonces invité a un director de teatro (...) dije vamos a inventar algo (...) mirá, yo lo que quiero es que sea algo de un día entero, del que participen periodistas de prensa, periodistas de radio, periodistas de tele, que adentro hayan conjuntos musicales, que haya exposición de arte (...) entonces adentro de la heladera, que no estaba enchufada se escondía un actor, había actores disfrazados por otro lado, una cosa im-pre-sio-nan-te (...) hubo que cortar el tráfico en 18 de julio (...) salían ruidos, salía gente disfrazada (...) era un relajo mayor. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

No obstante, ese clima experimental, distendido, de libertad creativa, tuvo sus contracaras. En el caso del ITDT, cabe señalar dos casos emblemáticos. Por un lado, la censura a León Ferrari. Sobre este hecho, García Canclini (2008) señala: “Desde que su obra más célebre, *La civilización occidental y cristiana* -un cristo crucificado sobre un avión bombardero estadounidense-, fue descolgada en 1965 de la exposición del Instituto Di Tella, Ferrari recibió con frecuencia censuras, insultos y amenazas” (p. 30).



Figura 3. “La civilización occidental y cristiana” (1965), León Ferrari (1920-2013). Instalación.

Fuente: León Ferrari. (2021). Instalaciones.

Por el otro, el retiro y posterior ruptura en la vía pública de obras que los propios artistas -en una actitud performática- realizan en respuesta a la censura de la

muestra “Experiencias 68” (ver imagen N°2). Ambos casos, reflejan las tensiones propias del arte cuando en sus propuestas se enuncian críticas al poder. En cierto modo, se traduce una disputa por el discurso y desde la política -entendida como ejercicio de gobierno- se intenta detener un mensaje considerado subversivo que generalmente, por el propio alcance del arte, finalmente sobrevive a esos dispositivos de censura y da cuenta, a través del tiempo, de la coyuntura histórica en la cual fue concebido y que en la cual intentó incidir.

SUBTE ocupado

También en el marco de los años sesenta, en plena vigencia del “paradigma de la acción directa” -como práctica política- y de la consolidación, al menos en el contexto latinoamericano, de la *performance* -como práctica artística- sucedió en Montevideo un hecho que podría ser considerado en el intersticio de estos dos planos, el político y el artístico. Tal como lo señala Gabriel Peluffo Linari (2018):

El miércoles 21 de agosto de 1963, a las 13 horas, un grupo de artistas – cuyo número irá creciendo con el paso de los días– ocupó el espacio de exposiciones Subte Municipal de Montevideo como medida de protesta por la forma cómo había sido designado por el gobierno capitalino el jurado actuante en el “XV Salón Municipal de Artes Plásticas”. La medida, más allá del cuestionamiento a las decisiones del gobierno, apuntó desde el principio hacia una suerte de “ensayo general” para la movilización del campo de la cultura artística en reivindicación de su autonomía (...) los artistas en conflicto emitieron una declaración que, entre otras cosas, afirmaba: “los artistas ocupantes no distinguen entre arte abstracto y figurativo, solo luchan por un arte comprometido con los problemas de hoy, por una cultura sana y contemporánea, y contra la política en el arte”. (p. 55)

Si bien en su declaración, los artistas afirmaban que no distinguían entre abstractos y figurativos, podría señalarse -observando las obras del período de algunos artistas visuales ocupantes¹² y considerando el contexto social y político-

12 Manuel Espínola Gómez, Hilda López, José Gamarra, entre otros.

que en cierto modo esta acción traducía en el ámbito local, la polémica formalista entre el expresionismo abstracto y el realismo socialista.

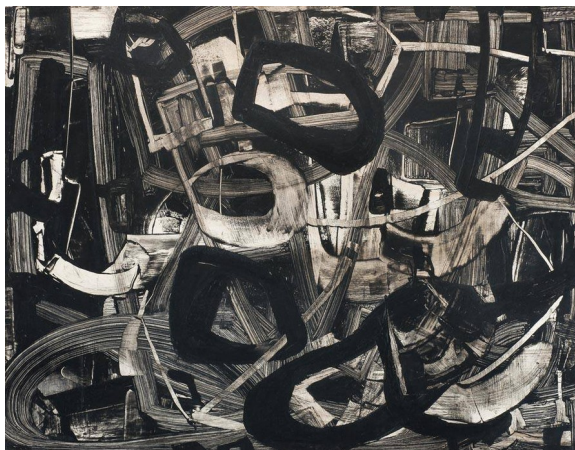


Figura 4. Sin título (1967), Hilda López (1922-1996). Témpera. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Hilda López.

En el contexto de la Guerra Fría fueron identificados el primero con el bloque occidental y el segundo con el comunista (Camnitzer, 2008). Dicho esto, cabe señalar también el componente generacional de la acción, dado que se trató de una disputa entre un conjunto de artistas jóvenes -defensores según su declaración, de un arte y una cultura comprometidos, sanos y contemporáneos- y criterios estéticos conservadores, clásicos, representados por artistas más viejos. Sobre esto hecho, en una nota de prensa se describe: “un grupo de artistas ocupó durante tres meses el Subte en repudio a la designación en el jurado de José Belloni y Esteban Garino, considerados representantes de una figuración académica vetusta” (Porley, 2017).

Por otra parte, resulta interesante pensar este hecho como una *performance*, dado que una sala de exposiciones resulta, en un sentido tradicional, un espacio en donde las obras están dispuestas para su contemplación y los artistas presentes a través de ellas. En este caso, lo performático surge de la presencia del cuerpo de

los artistas que ocupan la sala y procuran así una legitimidad como sujetos (políticos), en un espacio reservado, habitualmente, para legitimar obras. Como fue mencionado anteriormente, queriendo o no, la *performance* asume resonancias locales según el contexto en el que se desarrolla (Taylor, 2011) y cabría agregar, que más allá de que en su declaración los artistas ocupantes se posicionan contrarios a la política en el arte, la acción que asumen es profundamente política e inevitablemente se encuentra inscrita en el campo del arte. En ese sentido, Peluffo Linari señala:

(...) se gremializa la cultura dentro del subte durante dos meses de ocupación. Es un fenómeno muy interesante porque a partir de ahí sale la UAPC, la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos, sale una gremial de teatro mucho más amplia que la de El Galpón y (...) de algún modo se corporativiza pero también se arma una estructura de resistencia a las instituciones oficiales. (comunicación personal, 31 de agosto, 2017)

Está en juego además, aparentemente, una concepción del artista como trabajador en búsqueda de generar acciones colectivas. Esta disputa estética, sumada a la solidaridad de la acción colectiva, procurando formas organizativas propias de los estudiantes y de los trabajadores, refuerzan esa idea de que en los años sesenta no sólo los artistas asumieron un rol más integrado en el campo de las luchas políticas, sino que en términos estéticos -parafraseando a Giunta- contribuyeron, a partir de sus alianzas con otros colectivos sociales, a la consolidación de la contemporaneidad en el campo del arte. Entendido esto, como una práctica artística en diálogo con el contexto en el que es producida y por lo tanto, queriendo o no, una práctica política.

“Tucumán arde”

Este acontecimiento artístico sucedió en Tucumán (Argentina) en 1968. Un grupo de artistas, vanguardistas, intentaron romper vínculos con lo que consideraban el elitista campo del arte y asumieron un rol activo -de acción directa- para

contribuir desde el arte al cambio social, es decir, a la revolución. Esta concepción, sesentista, que posiciona al arte en estrecho vínculo con la política, propició ese corrimiento del campo artístico que años después fue revertido por el propio campo que posicionó a “Tucumán arde” como una experiencia referencial en el campo del arte latinoamericano. Sobre esto León Ferrari (2005), quien participó del movimiento, señaló:

El hecho -no imputable al grupo- que a pesar de ser Tucumán Arde una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la “vanguardia” y de los circuitos locales e internacionales del arte de elite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la “vanguardia”: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a Tucumán Arde como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva “vanguardia” para la misma elite de siempre, olvidan que la gente de Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo de la elite, (...). (p. 38)

El acontecimiento, producido entre las permeables fronteras del *happening*, la *performance*, la instalación y la intervención *-site specific-* que, según los artistas participantes, no buscaba una estetización a priori, fue una denuncia social desde el campo artístico. Su objetivo político fue producir una atomización de contra-información -frente a las versiones oficiales- sobre la profunda crisis económica y social en Tucumán, una de las provincias argentinas más pobres. Esta dramática situación, fue producida por los cambios en el sistema productivo y la flexibilización laboral que impuso la dictadura de Onganía, que gobernaba desde 1966. Fue también una experiencia transdisciplinar, dado que junto a los artistas trabajaron sociólogos, economistas, periodistas, entre otros. Esta acción artístico-política implicó previamente un trabajo de campo en la provincia, en el cual se recogieron testimonios e imágenes que constituyeron la muestra -hasta su clausura- en Rosario y Buenos Aires. Esta acción estético-política, entre otras -como la ya mencionada “Experiencias 68” o exposiciones homenaje a Vietnam y

al Che- sucedieron, según Wechsler (2011) “en un creciente clima de tensión que llevó a numerosos plásticos a abandonar la práctica artística para volcarse a la política” (p. 88).

Luis Camnitzer (2008) reflexionando sobre el arte conceptualista latinoamericano, precisó que el componente político fue central para las producciones y acciones desde el campo artístico regional durante los años sesenta, y en eso radica su particularidad. En su tesis, hizo foco en dos acontecimientos casi simultáneos: “Tucumán arde” (1968) y la “Operación Pando” del MLN-T (1969). Este último, se trató de un asalto a la ciudad de Pando (Uruguay) -coincidente con el día del segundo aniversario de la muerte del “Che” Guevara- para el cual los guerrilleros, para entrar a la ciudad, simulaban un cortejo fúnebre y a partir de allí coparon la comisaría, el cuartel de bomberos, la central telefónica y varios bancos. A la vuelta a Montevideo, fueron interceptados por la policía -murieron un policía, tres guerrilleros y otros fueron detenidos- lo que determinó el fracaso de la operación, sin embargo:

desde el punto de vista estético, especialmente en lo que refiere a la narración de la secuencia de las preparaciones -la ocupación de cada edificio tiene su propia subtrama compleja- la operación fue un logro memorable. Dio el tono para las puestas en escena posteriores, para las cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guión escrito por los “actores” guerrilleros. (Camnitzer, 2008, p. 76)

Aun considerando estos hechos y esta interpretación, no es posible adjudicar una intencionalidad artística al MLN-T, sí determinados elementos estéticos y fundamentalmente, una preocupación por generar impacto masivo a partir de sus acciones. En ese sentido, estableciendo un diálogo entre “Tucumán arde” y los Tupamaros, Camnitzer (2008) señala:

Tucumán arde fue un ejemplo del arte entrando totalmente en el terreno político, mientras que los Tupamaros representaron una estetización de la política. Con esto, la combinación del fervor político con el pensamiento

artístico logró su culminación. Los Tupamaros continuaron por algunos años con sus operaciones estetizadas, hasta que fueron derrotados militarmente. El arte volvió a su cauce más formal y a las galerías tradicionales. Pero a pesar de todo, en el conceptualismo latinoamericano, y sin importar cuánto se redujo, el contenido político y el sueño de una subversión de los regímenes represivos y explotadores continuó siendo importante. Al menos por algún tiempo. (p. 98)

Se podría reflexionar aquí, sobre la importancia del legado de “Tucumán Arde” para el activismo artístico posterior, más allá de Latinoamérica. En ese sentido, Ana Longoni (2015) señala que en la contemporaneidad hay una tendencia:

(...) a la legitimación institucional de prácticas que cruzan arte y política. (...). Señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo, a la academia y a los relatos oficiales sería sesgar el ángulo de visión (...) esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de movimientos de activismo artístico que (...) se proponen reinventar la acción política. (...), si bien podemos toparnos con lecturas (...) de Tucumán Arde que ignoran las tensiones y conflictos inscriptos en la historia [posiblemente análogos a los actuales] existen muchísimos ejemplos de la reactivación de ese legado crítico como un reservorio vital de recursos y experiencias. (pp. 256 - 257)

La centralidad de la acción política en el arte rioplatense -en su dimensión latinoamericana- durante los años sesenta, resulta central tanto para caracterizar el campo artístico cultural y su relación con la política en ese contexto histórico, como para proponer relecturas, interpretaciones y también referenciar, tanto para la producción artística, política o intelectual. La irrupción del *happening* y de la *performance*, el arte correo y la construcción de redes internacionales para la solidaridad y enunciación crítica, la neo-vanguardia producida en los centros elitistas del arte o las acciones de ruptura con esos centros, la acción directa a través del arte para transformar la realidad, el conceptualismo latinoamericano, constituyen hitos, mitos y etiquetas para referir a los años sesenta en el arte. Tiempo en el cual, aún se creía posible cambiar el mundo y de algún modo, el fin justificaba los medios. Como definió León Ferrari (1968):

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera. (p. 8)

Los años duros (1967-1985)



Figura 5. Ingreso de militares golpistas al Palacio Legislativo, Montevideo, 27 de junio de 1973.
Fuente: La noche más larga: el golpe que encarceló a la democracia. (2018, setiembre 14). El País.

La última dictadura uruguaya (1973-1985), podría analizarse considerando tres momentos: en primer lugar, el comprendido entre la asunción del Presidente Gestido (1967) hasta el golpe de Estado (1973). En segundo lugar, la consolidación de la dictadura, los períodos de los dictadores Bordaberry y Méndez. Finalmente, en tercer lugar, el proceso de restauración democrático durante la primera mitad de la década de los años ochenta.

1967-1973. De la asunción del Presidente Gestido al golpe de Estado

Mientras Argentina era gobernada -desde 1966 tras el derrocamiento del Presidente Illia- por una dictadura autodenominada “Revolución Argentina”¹³ en Uruguay, el 1° de marzo de 1967, con la asunción del Presidente Gestido entró en

¹³ Dictadura cívico-militar que gobernó en Argentina desde 1966 hasta 1973, sucediéndose en el poder los dictadores militares: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

vigencia una nueva Constitución que estableció el fin del colegiado y la vuelta al presidencialismo. La de Gestido fue una presidencia breve, dado que falleció nueve meses después de su asunción, el 6 de diciembre. Lo sucedió su Vicepresidente, Jorge Pacheco Areco, quien encabezó uno de los períodos constitucionales más autoritarios de la historia uruguaya. Como síntesis de ese período, en un informe sobre la situación política uruguaya, para la UNESCO (1978) se menciona:

Así, en 1967 se reformó la Constitución eliminando, por plebiscito, el régimen de gobierno colegiado, para sustituirlo por el régimen presidencial. A partir de 1968, esa tendencia se acentuó con el recurso, con carácter de permanencia, de una figura jurídica de carácter excepcional llamada de “medidas prontas de seguridad”, que aumentó ilegítimamente las facultades del PE, al punto que al término del mandato del señor Jorge Pacheco Areco, en 1971, la Cámara de Diputados votó el juicio político, que no llegó a sustanciarse ante el Senado pues esta cámara prefirió que el proceso de la consulta electoral regular de noviembre de 1971 zanjara la situación. (p. 1)

Además de las cuestionadas “medidas prontas de seguridad nacional” que restringieron los derechos civiles, el “pachecato”¹⁴ significó la concentración del poder en la figura del Presidente de la República -amparado por la reforma constitucional de 1967- y con una actitud poco conciliadora y la conformación de un “gabinete empresarial”, aplicó una serie de medidas económicas radicales -como la congelación de precios y salarios para combatir la hiperinflación- que profundizaron la crisis social. La respuesta represiva del Estado no sólo estuvo dirigida al incremento de las acciones de la guerrilla urbana, particularmente del MLN-T, sino también en la ilegalización de partidos políticos de izquierda, clausura de medios y militarización de empleados públicos y privados. Sobre este período de vulneración del Estado democrático, Caetano y Rilla (2016) señalan:

Los conflictos sindicales y las movilizaciones estudiantiles también se vieron muy pronto envueltos en la espiral de violencia, en medio de una

14 Término utilizado por los detractores políticos del Presidente Pacheco.

secuencia de asesinatos, secuestros, desapariciones, denuncias de tortura y otras violaciones a los derechos humanos, todo lo cual pautaba el resquebrajamiento de la democracia uruguaya. (p. 295)

Es en ese período, en el marco mundial de las revueltas estudiantiles de 1968 y a una década de la conquista estudiantil de la autonomía universitaria, se produjeron los asesinatos a estudiantes que reclamaban por el boleto estudiantil. En el ya citado informe UNESCO (1978) se menciona:

Una agitación estudiantil sin precedentes se desencadenó en 1968 a raíz del aumento del boleto de ómnibus, siendo entonces reprimidas manifestaciones estudiantiles pacíficas con armas de guerra (...) Esta rebelión estudiantil se extendió posteriormente a otros organismos de la enseñanza, especialmente la Universidad, y en agosto del mismo año se produce la muerte a manos de las fuerzas policiales de los estudiantes Líber Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos y en setiembre la de Heber Nieto de la enseñanza industrial. (p. 7)

Las elecciones nacionales previstas para 1971 representaron cierta esperanza para cambiar el rumbo del país. En febrero de ese mismo año, en el cual Eduardo Galeano publicó “Las venas abiertas de América Latina” (Faraone et al., 1997, p. 305), se fundó el Frente Amplio. Una coalición de sectores partidarios de izquierda que, con sus particularidades, veía en el triunfo del chileno Salvador Allende, en 1970, la posibilidad de una vía pacífica para llegar al poder. Sin embargo, el triunfo del colorado Juan María Bordaberry -cuya asunción en 1972 significó el término del mandato de Pacheco- no sólo no plasmó un cambio de rumbo, sino que propició la profundización de una crisis política que desencadenó finalmente en el golpe de Estado de 1973. En ese sentido, Rico (2009) señala:

El proceso de imposición de relaciones autoritarias de poder en el Uruguay es uno de los rasgos salientes de la crisis institucional por la que transitó el país en los años 60 y principios de los 70, que finalmente desembocó en el golpe de Estado y la dictadura. (p. 181)

En 1972, tras una serie de asesinatos políticos -de efectivos de las Fuerzas

Conjuntas (FFCC), un ex ministro y varios integrantes del MLN-T- el gobierno de Bordaberry declaró el “Estado de guerra interno”. Esto, que fue ratificado por el Parlamento, le otorgó facultades especiales al Presidente de la República y suspendió las garantías individuales de los ciudadanos. Se produjo en ese año, el asesinato de ocho militantes del Partido Comunista del Uruguay en un local partidario; y finalizando 1972, se anunció la desarticulación del MLN-T con la detención o muerte de casi todos sus integrantes. En ese contexto de extrema violencia¹⁵, Filomena Grieco de Rovira (1973) -madre de Horacio Rovira, uno de los integrantes del MLN-T asesinado en un operativo de las FFCC en 1972 y que además de perder a su único hijo, estuvo varios meses detenida junto a su marido, Carlos, bajo sospecha de ser sediciosos- escribió en un relato autobiográfico publicado por Casa de las Américas en 1973 -en ese entonces censurado en Uruguay¹⁶- que a modo de testimonio, entre otras cosas, expresó:

Yo me encerraba en mí misma, mascullando mi pena y mi rabia. Pensé, redacté mentalmente una carta, que algún día le enviaría al Presidente y a la prensa: ‘Señor Presidente: Usted tiene ocho o nueve hijos sanos, llenos de vida, alegres. Hermosas criaturas. No les falta nada: atención médica, educacional, ambiental. Nosotros teníamos un hijo. Alegre, sano, lleno de vida, lleno de la luz de sus dieciocho años. No le faltó nada: atención médica, educacional, ambiental. Salvando las diferencias económico-sociales, el paralelismo se da. Pero a nuestro hijo se le ocurrió ser idealista, generoso. Pensaba que la atención que él tenía debían tenerla todos. No era

¹⁵ El asesinato, entre otros, de Ibero Gutiérrez da cuenta de la existencia de grupos paramilitares. A propósito, en una nota de prensa sobre su legado artístico, Alejandro Gortázar (2015) escribió: La obra literaria de Ibero Gutiérrez se viene construyendo desde su asesinato el 28 de febrero de 1972 a manos de un “Comando Caza Tupamaros”, grupo paramilitar que dejó su cuerpo acribillado por 13 balas en una cuneta en Camino de las Tropas y Camino Melilla. Quienes lo asesinaron y cometieron otros muchos crímenes no fueron encontrados ni juzgados, siguen tal vez caminando libres por ahí. Los primeros en dar a conocer su obra fueron sus compañeros del 26 de Marzo, que poco después de su muerte publicaron una *plaque* con una selección de sus poemas. (p. s/n)

¹⁶ En el primer tomo de la publicación “Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental”, en el marco de una cronología sobre hechos de la subversión latinoamericana, aparece mencionada la publicación del libro: “1368 JUN. - CUBA. - Filomena Grieco - Carlos Rovira, Uruguay, Viernes 14 de Abril de 1972, La Habana, Casa de las Américas.” (Fuerzas Armadas, 1976, p. 291).

violento, pero sentía la violencia que sufrían los otros: la violencia del hambre, del frío, de la suciedad, de la promiscuidad, de las calles llenas de barro, de los rancheríos. Y soñaba con una justicia para todos. ¿Qué culpa tienen esos niñitos descalzos y hambrientos de no ser sus hijos, señor Presidente, y de no ser nuestros hijos? Los niños no eligen el hogar donde nacen, pero este los marca para siempre. Los niños no nacen delincuentes. Nuestro hijo era generoso e idealista, pensaba que esto no era justo. Tal vez sus hijos, señor Presidente, al llegar a la adolescencia, piensen lo mismo. ¿Es un delito querer una justicia más justa? Y cuando se la reclamen sus propios hijos, ¿qué les dirá, señor Presidente? De nuestro hijo no sabían quién era, qué pensaba, qué soñaba. Y sus policías lo asesinaron, cortaron sus preciosos dieciocho años, llenos de luces. ¿Quién es el responsable? ¿Quién ejecutó este crimen? Todo es anónimo, nadie responde por él. Pero reflexionamos: los policías dependen de su departamento; este, de sus mandos. Los ejecutores de esta muerte no son autónomos. ¿Quién da la orden de matar a mansalva, dentro de una casa, a cuanto ser vivo encuentran a su paso? ¿Puede contestarnos, señor Presidente?'. (pp. 69 - 70)

En 1973, mientras en Argentina se producía la vuelta de Perón, en Uruguay se procesaba el inicio de una larga dictadura que duraría doce años. El autogolpe de Estado que cometió Bordaberry, traicionando su juramento constitucional, tuvo dos hechos fundantes en ese año. En primer lugar, la crisis de febrero con las Fuerzas Armadas (FFAA) que culminó con el acuerdo de “Boiso Lanza” y, en segundo lugar, la disolución del Parlamento el 27 de junio.

La crisis de febrero

En 1971 el Presidente Pacheco encomendó a las FFAA la lucha contra la guerrilla¹⁷, lo cual las posicionó en un rol estratégico para la vida del país. A partir de la asunción del Presidente Bordaberry en 1972, ese poder se incrementó. A tal punto, que las críticas de las FFAA al Presidente de la República eran públicas. En

17 Mediante el Decreto N° 566/971, el PE resolvió: “Dispónese que los Mandos Militares del Ministerio de Defensa Nacional, asuman la conducción de la lucha antsubversiva”.

1973, desde el parlamento se denunciaba la creciente injerencia de las FFAA en el gobierno. Tal es el caso del entonces Senador por el Partido Colorado, Dr. Amílcar Vasconcellos que el 31 de enero de dirigió una “Carta al pueblo uruguayo” sosteniendo en uno de sus tramos:

Hace un siglo el Uruguay entraba a la etapa histórica que fue conocida por el “período militarista”. Estos días han resurgido, y no por mera coincidencia, panegiristas entusiastas de Latorre. Naturalmente el país está entrando nuevamente a otro “período militarista”. Naturalmente, con características diferentes al de entonces. Nuestro ejército no es el mismo y tiene más formación civilista e intelectual, lo que no era común en aquella época. “Las instituciones”, por otra parte, y el respeto a las mismas, poseen ahora una fuerza de “hecho histórico” que nadie puede negar. Quien levante sus manos para traicionarlas -nadie lo ignora- aunque pueda recoger el momentáneo aplauso de los serviles de turno y de los incautos que rinden tributo al vencedor de la hora, lleva consigo una mancha indeleble que recaerá no sólo sobre su persona sino que se volcará sobre sus descendientes. (Uypress, 2017)

Bordaberry, en un intento de demostración de autoridad sustituyó al Ministro de Defensa, nombrando al general retirado Antonio Francese, pero este sólo fue respaldado por la Armada. El Ejército y la Fuerza Aérea manifestaron su desconocimiento al nuevo Ministro, lo hicieron a través de los medios de comunicación y presionaron -sacando tanques a la calle- a una Armada que se atrincheró en la Ciudad Vieja defendiendo la Constitución. Ese 9 de febrero, el Ejército y la Fuerza Aérea también transmitieron su programa político a través del Comunicado N°4/73, complementado al día siguiente por el Comunicado N°7/73. Algunos enunciados de estas plataformas generaron ciertas expectativas en sectores de izquierda, las cuales posteriormente se extinguieron.

Comunicados 4 y 7/73 de las FFAA

El primer comunicado, el N°4/73, se estructuró en siete puntos. En los cuatro primeros se manifiesta la posición tomada por las FFAA frente a la coyuntura

política. En el primero, se explicita “la decisión de desconocer la autoridad del Sr. Ministro de Defensa Nacional” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 88). En el segundo, se interpreta la posición del Ministro como un impedimento para la misión de las FFAA: “puso de manifiesto encontrarse empeñado en cumplir la tarea, mediante la desarticulación de los Mandos, que las FFAA cumplieran con la misión de alcanzar los objetivos que se han impuesto para restablecer el orden interno” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 88). En el tercero, se defiende una nueva visión de las FFAA que tiene que ser defendida: “en un claro pero imposible intento de cortar para siempre los nuevos caminos emprendidos, los que señalan una nueva mentalidad que fuera avalada por el Sr. Presidente” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 88). Y en el cuarto, se justifica esta acción argumentando que las FFAA “han valorado [que] la gravedad de la situación [es] la que exige una reacción firme, con la participación honesta de todos los sectores del pueblo uruguayo, porque en su defecto, irremediablemente se llegará al caos total.” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 88). A partir del quinto, se establecen objetivos¹⁸ económicos y políticos. En el

18 Incentivos a la exportación de la producción nacional; reorganización del servicio exterior; eliminar gastos superfluos para “eliminar la deuda externa opresiva” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 89); erradicación del desempleo y desocupación mediante “planes de desarrollo, que utilicen el máximo de mano de obra nacional, con el mínimo de incidencia en la deuda externa” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 89); atacar los ilícitos económicos y la corrupción, creando “tribunales especiales para tratar la materia y dando participación decisiva a los Comandos Militares” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 89); reorganización de la administración pública y del sistema impositivo; redistribución de la tierra; creación de nuevas fuentes de trabajo y “desarrollo de la industria en base a las reales posibilidades y necesidades nacionales” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 89); adecuada legislación para “extirpar todas las formas de subversión, que actualmente padece el país” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 89); no contemplar criterios de cuota política sino de capacidad para las designaciones en los Entes Autónomos y Servicios Descentralizados; asegurar la participación de las FFAA en todos los organismos o actividades relacionadas a la seguridad y soberanía nacional; promover el ingreso nacional y fortalecer las capacidades productiva y de ahorro de toda la población; combate a los monopolios “instrumentando medidas que posibiliten la mayor dispersión de la propiedad y un mayor control público de los medios de producción” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 90); apoyo crediticio a los medianos y pequeños empresarios y a las cooperativas de producción; compartir “en forma justa y de acuerdo a sus reales posibilidades económicas, la carga común representada por los gastos del Estado” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 90); y finalmente, “aceptar una inflación medianamente controlada (...) [evitando] descontentos excesivos y aseguren mantener, por lo menos, la posición relativa de los distintos grupos en la distribución del ingreso” (Fuerzas Armadas, 1978, p.90)

sexto, se establecen tres preceptos: la cohesión de las FFAA y el mantenimiento de un contacto estrecho con el PE; el mantenimiento de las FFAA al margen de los problemas sindicales y estudiantiles salvo que pongan en peligro la seguridad; y la consolidación de “los ideales democrático republicanos en el seno de toda la población, como forma de evitar la infiltración y captación de adeptos a las doctrinas y filosofías marxistas-leninistas, incompatibles con nuestro tradicional estilo de vida.” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 91). Finalmente, en el séptimo punto, declara que:

quien ocupe la cartera de Defensa Nacional en el futuro, deberá compartir los principios enunciados, entender que las FFAA (...) deben intervenir en la problemática nacional, dentro de la Ley y comprometerse a trabajar, (...) a fin de poder iniciar la recuperación moral y material del País. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 91)

El Comunicado N°7/73, que como ya fue mencionado, se emitió al día siguiente del N°4 y en cierta medida fue un complemento. Se estructuró en seis puntos. En los cuatro primeros se aclaran las razones por las cuales los objetivos establecidos en el comunicado anterior son parciales e insuficientes. Reconociéndose primero, que en “los diferentes campos de la problemática nacional (...) se advierten situaciones conflictivas de gravedad variable” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 92) y se diferencia entre los “objetivos básicos permanentes, de gran alcance, que son igualmente deseados por todos los uruguayos” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 92) y las estrategias, que se expresaron como objetivos. En el quinto, se enuncian objetivos básicos¹⁹ y finalmente, en el sexto punto, que tiene tres componentes, se habla de la promoción de una “mística de la orientalidad” (Fuerzas Armadas,

19 a) Desarrollo energético. b) Desarrollo de las vías de comunicación y transporte. c) Modernización, tecnificación y adecuación de la enseñanza a las reales necesidades que exige el desarrollo nacional. d) Establecer una política de precios y salarios que asegure el mantenimiento del poder adquisitivo a todos los niveles, sin afectar la producción. e) Garantizar a todos los habitantes del país la más alta calidad de asistencia médica, cualquiera sea su capacidad económica. f) Fomento de la descentralización procurando radicar en el interior la mayor cantidad posible de empresas y servicios. (Fuerzas Armadas, 1978, pp. 92 - 93)

1978, p. 93). Por un lado, como primer componente, se aclara:

que las FFAA ni se adhieren ni ajustan sus esquemas mentales a ninguna filosofía política partidaria determinada, sino que pretenden adecuar su pensamiento y orientar sus acciones según la concepción propia y original de un Uruguay ideal, meta inalcanzable pero intensamente deseada ya que ofrecería el mayor bienestar y felicidad para todos sus hijos. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 93)

Por otro, como segundo componente, se describe el concepto “mística de la orientalidad” que según los militares:

consiste en la recuperación de los grandes valores morales de aquellos que forjaron nuestra nacionalidad y cuyas facetas básicas son: el patriotismo, la austeridad, el desinterés, la generosidad, la honradez, la abnegación y la firmeza de carácter. Ello facilitaría fuera realidad el reencuentro de los orientales, permitiendo que la República se proyecte hacia la consecución de sus más elevados destinos.” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 93)

Finalmente, como tercer componente, a modo de resumen y compromiso declaran poseer:

en común dos elementos: anteponer el interés general al personal y ser integrantes de las FFAA. (...). Sus conciudadanos pueden tener pues la seguridad de que no improvisarán (...), sólo interpretando, con el menor margen de error posible, los sentimientos y deseos generales del pueblo y conciliando con justicia los intereses opuestos, podrán en cada caso particular, recomendar la adopción de las soluciones más adecuadas. Saben que así estarán cumpliendo con su deber y con el ideario artiguista con el cual se encuentran doblemente consustanciados dada su simultánea cualidad de orientales y soldados. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 95)

Aparecen en estos comunicados, sobre todo en el N°7, dos elementos que resultan fundamentales para el análisis de la producción simbólica del período que allí se estaba fundando. Por un lado, la idea utópica del “Uruguay ideal” como base del pensamiento y acción de las FFAA; y por el otro, la promoción de una “mística de la orientalidad” que fue el germen de las posteriores celebraciones del año de 1975. Tal es así, que en una nota al pie en la referida publicación de las Fuerzas

Armadas (1978) se menciona:

En la promoción de la mística de la orientalidad, a que el texto alude, ha jugado un papel trascendental la proficua labor de la Comisión Nacional de Homenaje de los Hechos Históricos de 1825, presidida por el Comandante de la División de Ejército I, General Esteban R. Cristi. (p. 95)

Acuerdo de “Boiso Lanza”

Finalmente, Bordaberry, frente a estos públicos pronunciamientos y habiendo perdido el respaldo de la Armada, que se plegó al planteo de las demás fuerzas, relevó al Ministro Francese y se dispuso a negociar la continuidad de su presidencia. El 12 de febrero se celebró en la Base Aérea “Cap. Juan Manuel Boiso Lanza” una reunión entre el Presidente y los mandos militares. Las exigencias de los militares fueron aceptadas, su programa político fue incluido -ampliamente- en el texto del acuerdo y quedó de manifiesto en los hechos, un gobierno cívico-militar o a decir del Senador Vasconcellos, un nuevo “período militarista”.

Once puntos de acuerdo entre Bordaberry y los militares fueron alcanzados en las negociaciones y se expresaron públicamente el 13 de febrero, en un memorándum:

I. Reestructuración del servicio exterior. II. Reducción de gastos públicos. III. Planes de desarrollo. IV. Subversión. V. Entes y Servicios. VI. Seguridad social. VII. Problemas de seguridad relacionados con las FFAA. VIII. Organización interna de las FFAA. IX. Problemas carcelarios. X. Desafueros. XI. Consideraciones Adicionales (Fuerzas Armadas, 1978, p. 106)

Además de expresar en el punto XI²⁰ -consideraciones adicionales- la “aceptación de los objetivos, metas y políticas de los Comunicados 4 y 7/73” (Fuerzas

²⁰ “XI. Asesoramiento y cooperación de las FFAA con el PE en los problemas relacionados con la seguridad y el desarrollo nacionales; y aceptación de los objetivos, metas y políticas de los Comunicados 4 y 7/73.” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 107)

Armadas, 1978, p. 107), se hace referencia en el punto IV²¹ -subversión- a la “creación de una mística nacionalista (...) [y la] creación en el interior de Escuelas Politécnicas de nivel medio y medio superior” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 106). En ese sentido, al quedar ratificados los planteos de las FFAA en sus comunicados -4 y 7- a partir de los cuales fueron señalados dos elementos fundamentales para el análisis de la producción simbólica del período -la idea utópica del “Uruguay ideal” y la promoción de una “mística de la orientalidad”- se agrega -en el marco de una fuerte oposición a la Universidad de la República, dado que la consideraban una institución corrompida por el marxismo-leninismo²²- el componente educativo, de perfil técnico, a ser descentralizado en todo el territorio nacional. Podría señalarse entonces, por un lado, que la dictadura tuvo la explícita intención de intervenir en los campos educativo y cultural como forma de combate a la subversión. Por otro lado, que las bases para esas intervenciones -que fueron más o menos sistemáticas a lo largo del período- quedaron sentadas desde los inicios del proceso.

Disolución del Parlamento el 27 de junio

La crisis de febrero se produjo en pleno receso parlamentario y expresiones, como las de la ya mencionada carta del Senador Vasconcellos, no abundaron. En ese

21 IV. Creación de una mística nacionalista y promulgación de las leyes de seguridad nacional, reglamentación sindical y ley cristal; responsabilidad de los jefes por el funcionamiento de los organismos administrativos a su cargo; creación de tribunales especiales para juzgar ilícitos económicos, restauración de la CRIE y asignación de un Cuerpo Especial de Investigación integrado por militares y con estrecha vinculación con las Jefaturas de Policía; creación en el interior de Escuelas Politécnicas de nivel medio y medio superior, como paso previo en la descentralización de los organismos de enseñanza de profesiones técnicas. (Fuerzas Armadas, 1978, pp. 106 - 107)

22 No se advirtió (...) que detrás de las reformas de los planes de estudio (...) se comenzó a preparar minuciosa y despiadadamente el lavado de cerebros. (...). Tampoco se advirtió que la lucha por la afirmación y la extensión de la autonomía y de la enseñanza, desatada en forma coincidente con la reforma constitucional de 1951, a la que siguió, en 1958, la presión ejercida a todos los niveles, desde la calle hasta el Parlamento, para obtener una nueva ley orgánica, no tenían otra finalidad que la de asegurarse una absurda soberanía, de la que (...) las autoridades universitarias hicieron tan mal uso, desde el punto de vista del superior interés del país. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 168)

sentido, las FFAA -luego de consumado el acuerdo de “Boiso Lanza” arremetieron nuevamente con sus críticas al Parlamento y a los partidos políticos²³, acusándolos de no haber hecho nada durante la crisis y reafirmando, de este modo, el rol protagónico de las FFAA en la búsqueda de soluciones para los problemas del país. El rechazo parlamentario al pedido de desafuero del Senador Erro -por parte del Poder Ejecutivo (PE) en el marco del punto X²⁴ del acuerdo de “Boiso Lanza”- que lo acusaba de estar implicado con el MLN-T, fue la excusa para la disolución del Parlamento el 27 de junio de 1973. Mediante el Decreto N°464/973²⁵ -firmado por Bordaberry y los ministros Bolentini (Interior) y Ravenna (Defensa)- además de la disolución del Parlamento, en su artículo 1°; atribuyó al Consejo de Estado, en el numeral “c” de su artículo 2°, “elaborar un anteproyecto de Reforma Constitucional (...) a ser oportunamente plebiscitado”

23 Y bien, cabe preguntar: ¿Qué hizo la Comisión Permanente durante la crisis de febrero? ¿Qué hicieron sus miembros? ¿Qué advertencia, o consejo, formuló este organismo al Poder Ejecutivo? ¿Es que se reunió siquiera? ¿O, por ventura, los hechos carecían de importancia y gravedad? ¿Qué hicieron los demás integrantes de ambas Cámaras, los 119 legisladores restantes, descontando los once componentes de la Comisión Permanente? ¿Qué hizo el Presidente de la Cámara de Representantes, o del Senado, que, a su vez, lo es de la Asamblea General y, por añadidura, Vicepresidente de la República? ¿Dónde estaban los señores representantes de la soberanía nacional? ¿Qué cumplimiento de la Constitución observaron? ¿O es que, acaso, los sucesos que el país vivió en el difícil trance más atrás descrito y que conmovieron a toda la República, no reunían carácter de graves y urgentes que la Constitución reclama? ¿Dónde estaban y qué hicieron los dirigentes de los partidos políticos? La verdad es que nadie sabe dónde y en qué estaban; pero sí se sabe que nada hicieron, ni intentaron hacer. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 114)

24 “X. DESAFUEROS. A: Replanteo de los desafueros presentándolos con el máximo de pruebas posibles.” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 110)

25 EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DECRETA: ARTÍCULO 1°.- Declárase disueltas la Cámara de Senadores y la Cámara de Representantes. ARTÍCULO 2°.- Créase un Consejo de Estado, integrado, por los miembros que oportunamente se designarán, con las siguientes atribuciones: a) desempeñar independientemente las funciones específicas de la Asamblea General; b) controlar la gestión del PE relacionada con el respeto de los derechos individuales de la persona humana y con la sumisión de dicho Poder a las normas constitucionales y legales; c) elaborar un anteproyecto de Reforma Constitucional que reafirme los fundamentales principios democráticos y representativos, a ser oportunamente plebiscitado por el Cuerpo Electoral. ARTÍCULO 3°.- Prohíbese la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente Decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al PE, o pueda perturbar la tranquilidad y el orden públicos. ARTÍCULO 4°.- Facúltase a las FFAA y Policiales a adoptar las medidas necesarias para asegurar la prestación ininterrumpida de los servicios públicos esenciales. ARTÍCULO 5°.- Comuníquese, etc. (sic). (Fuerzas Armadas, 1978, p. 154)

(Fuerzas Armadas, 1978, p. 154) y explícitamente, en su artículo 3º, prohibió cualquier atribución de “propósitos dictatoriales al PE” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 154). El movimiento sindical uruguayo -CNT- junto a los estudiantes organizados, iniciaron una huelga general como resistencia al golpe de Estado. Previamente, en la madrugada, se reunió el Senado de la República y varios legisladores se posicionaron, enérgicamente, contrarios al golpe de Estado. Para las Fuerzas Armadas (1978):

(...) el Senado recogió el rumor de la eventual clausura que subía de la calle y, adelantándose a los hechos, se auto-dedicó una postrer sesión de despedida. Los discursos fueron un altisonante anatema contra la dictadura, un desafío ardoroso a la fuerza y un conmovedor himno a la libertad, no exentos de amenazas trágicas que, seguramente, convencieron y hasta humedecieron los párpados de quienes con decantada maestría los recitaron. Pero, la florida retórica de siempre se desvaneció en el aire -también como siempre- sin la menor actitud ni eco que la respaldasen. Cumplido el ritual, registradas en el Diario de sesiones -para la posteridad- las terribles condenas y discrepancias destinadas a lavar sus responsabilidades, estos representantes de sí mismos dieron por terminado el acto y se marcharon, para sus casas, solos, como habían venido. (p. 151)

Posteriormente, en cadena de radio y televisión el Presidente Bordaberry -devenido en dictador- justificaba:

(...) y sobre todo, transmitir al pueblo uruguayo la confianza y la seguridad de que estas medidas no son tomadas en agravio a las instituciones sino que por el contrario lo son en defensa de las instituciones, constituyen una reafirmación de institucionalidad. (La Galena del Sur, 2013)

En su discurso se explicita una justificación de sus acciones. Señala que las mismas -que lo posicionan de Presidente legítimo a dictador- son en defensa de las instituciones. En este argumento radica una de las principales características que según Franz Hinkelammert (1990), tienen las Dictaduras de Seguridad Nacional de las décadas de los años sesenta y setenta en América Latina. Se trata de la usurpación de la soberanía al pueblo y en alianzas cívico-militares, quienes

conducen estos procesos, se asumen como los portadores legítimos del poder político. Así, la democracia queda en estado de excepción y su suspensión, al igual que la del respeto a los derechos humanos, se fundamenta en que deben ser defendidos de sus verdaderos enemigos: la subversión, adscripta a los valores foráneos y por lo tanto, anti nacionales. En este escenario, según O'Donnell (1997) las FFAA, que juegan un rol central en este proceso, “aparecen como el salvamento de esas sociedades en su condición de sociedades capitalistas y afiliadas al ‘mundo occidental’.” (p. 115). Se establece, además, una alianza con la tecnocracia económica, encargada de introducir las reformas necesarias para la posterior adscripción neoliberal de nuestras sociedades, mientras que las FFAA, apelando a valores esencialistas, tradicionales y nacionales, se encargaron de la conducción de los Estados, del restablecimiento del orden interno, del no quiebre de su condición capitalista y del mantenimiento de sus referencias internacionales. Estas acciones de las FFAA, radican en su visión organicista de la sociedad -considerada como un cuerpo, donde cada parte tiene funciones delimitadas y ordenadas jerárquicamente- y por lo tanto,

La cabeza, dotada de una racionalidad de la que carecen las otras partes, debe orientar el conjunto hacia su bien común. Cuando el cuerpo enferma, puede ser necesario aplicar una dura medicina en la parte afectada. Con seguridad esta, por su inferior racionalidad y por el hecho mismo de estar enferma no lo sabrá, pero la cabeza no sólo tiene derecho a proceder: tiene el deber de hacerlo porque le incumbe cuidar la salud de todo el cuerpo. (O'Donnell, 1997, p. 107)

1973-1980. Consolidación de la dictadura: de Bordaberry a Méndez

La dictadura de Bordaberry duró hasta 1976. Coincidió en sus inicios con la irrupción de Pinochet en Chile -tras el derrocamiento de Allende el 11 de setiembre de 1973- y su caída coincidió con la de Isabel Perón en Argentina -hecho que dio inicio, el 24 de marzo de 1976, a la autodenominada dictadura

"Proceso de Reorganización Nacional"- momento en el cual todo el Cono Sur²⁶ se encontraba oficialmente bajo gobiernos militares cuyas acciones ya venían siendo coordinadas en lo que se conoce como Operación Cóndor (OC). Sobre esto, Vania Markarian (2009) señala:

Los documentos “fundacionales” fueron encontrados en Paraguay en lo que se conoce como el Archivo del Terror (...). En el primero, fechado el 29 de octubre de 1975, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile invitaba a la Primera Reunión de Trabajo de Inteligencia Nacional a celebrarse en Santiago en noviembre, para establecer “algo similar a lo que tiene INTERPOL en París, pero dedicado a la subversión” a escala regional. (...). Su Acta de Clausura es el verdadero documento fundacional de Cóndor, (...). Está firmada por representantes de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia.” (p. 281)

Fue en esos años, que se incrementaron la censura, los secuestros, las desapariciones y los asesinatos a los opositores. Estas acciones sistemáticas, a escala regional, daban cuenta del funcionamiento de la OC. Uno de los casos más emblemáticos de este período en el Río de la Plata -por el cual, años después, Juan María Bordaberry fuera procesado con prisión²⁷- fue el asesinato en Buenos Aires, de los legisladores uruguayos Héctor Gutiérrez Ruiz y Zelmario Michelini el 20 de mayo de 1976. El intercambio de prisioneros, el secuestro de niños y la desaparición de personas fueron prácticas comunes en esos años en nuestra región. Buena parte de la población, en ese momento, fue objeto de distintas estrategias de manipulación, no sólo en la censura previa de lo que podía ser o no expresado masivamente, sino también en la búsqueda de identificación popular con los valores del gobierno -las celebraciones uruguayas de 1975 o el

26 Dictaduras del Cono Sur: Argentina, 1976-1983; Bolivia, 1964-1982; Brasil, 1964-1985; Chile, 1973-1990; Paraguay 1954-1989; Uruguay, 1973-1985.

27 Según consta en el sitio web *Sitios de memoria Uruguay* (2021): “se procesó el 20/12/2006 al ex dictador Juan María Bordaberry [1928-2011] por 10 delitos de homicidio [entre otros, los homicidios de los legisladores Zelmario Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz ocurridos en Buenos Aires en 1976]. Cuatro años más tarde se dictó la condena definitiva, imputándosele los delitos de atentado a la Constitución con 9 crímenes de desaparición forzada y 2 homicidios políticos, condenándolo a 30 años de prisión.”

campeonato mundial de fútbol en Argentina en 1978 podrían ser ejemplos de ello- y también las expresiones de ciertos operadores culturales o periodísticos que justificaron las acciones de las dictaduras. A propósito, el periodista argentino Mariano Grondona (como se citó en Marchesi, 2009), en 1977, en la publicación uruguaya *Búsqueda*, sostenía:

En el cono sur estamos asistiendo entonces a algo que parece paradójico pero no lo es: la fundación autoritaria de la democracia. Así como ocurrió en todas partes, puesto que la democracia no es hija de la democracia. La democracia no es un medio sino un fin. Para llegar a ella no hay plácidas avenidas de promesas y concesiones sino ásperos senderos de disciplina y esfuerzo. Las raíces no se parecen al fruto. Pero lo preparan. (p. 350)

¿Por qué cayó Bordaberry? Dos aspectos, confluyentes en el pensamiento de Bordaberry, marcaron el final de su alianza con los militares. El primero, fue de pertinencia política, el dictador Bordaberry pretendía que la pactada reforma constitucional -prevista, como ya fue mencionado, en el Decreto N°464/973 que disolvió el Parlamento- se produjera en 1976 y en la cual, entre otras cosas, se consagrara la sustitución de los partidos políticos por corrientes de opinión. Mientras Bordaberry afirmaba: “Estamos en el tiempo de la Nación, y no en el de los partidos ni el de los hombres” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 353), las FFAA señalaban que la clausura de las actividades partidarias se mantendría hasta tanto hubiera:

partidos fuertes, homogéneos, con personalidades nuevas de alto nivel moral e intelectual, que surjan de la reestructuración de los partidos tradicionales o de aquellos que puedan nacer de las normas republicano-democráticas que están en el origen y en la esencia de la nacionalidad. (Fuerzas Armadas, 1978, p. 353)

Según Bordaberry, la legitimidad política no radicaría en el pueblo -que sería únicamente convocado a las urnas frente a reformas extraordinarias- sino que estaría en determinado grupo de personalidades influyentes. El segundo aspecto, relacionado al primero en términos de la concepción de su ideólogo, tienen que

ver con su visión -anti masónica y anti batllista- de que finalmente la soberanía legítimamente radicaría en Dios. Según Campodónico (2003), Bordaberry aclaró que en ese contexto, de fines de 1975, no hubo ningún plan de unificación de la Iglesia con el Estado, que lo que sucedió, fue que los principios liberales cayeron por su desprestigio y resurgieron los valores naturales que son cristianos y obra de Dios, señalando además que:

Las Fuerzas Armadas, (...) proclamaban la necesidad de su vigencia: la autoridad, la paz, el orden, la vocación de servicio, la rectitud en el manejo de la cosa pública, la justicia. No llamaban cristianos a esos principios, ¡no los llamaba yo! La proposición de consolidarlos en una nueva Constitución puso la contradicción en evidencia, haciendo que otros lo advirtieran y se organizaran para impedirlo, lo que lograron. (p. 186)

Tanto los militares como Bordaberry, entendían que para fortalecer su proyecto político era necesario generar en el pueblo cierta inspiración e identificación espiritual. En ese sentido, por su impronta laica -de fuerte influencia masónica- y promoviendo esa “mística de la orientalidad”, los militares, como ya fue mencionado, impulsaron la celebración en 1975 del “Año de la Orientalidad”. Esta apelación a valores tradicionales, esencialistas, constitutivos de la identidad nacional, expresaba fielmente su pretensión de instaurar un nuevo orden, pero conservando rasgos identitarios nacionales. Generando, además, condiciones para la legitimación de sus acciones autoritarias como defensa de la democracia y del ser nacional. En ocasión de estas celebraciones, entre otras, las diferencias quedaron públicamente expresadas:

La recreación histórica, entonces, pretendió contribuir a la reformulación de los tradicionales vínculos políticos y sociales que la dictadura había agredido. Sin embargo, el elenco gubernamental carecía de una posición uniforme sobre el proyecto alternativo a los lazos de ciudadanía abolidos. La puesta en escena de la historia estuvo atravesada por las disyuntivas y dilemas que no fueron resueltos hasta la deposición de Bordaberry. Por eso, el operativo “sesquicentenario” y los discursos históricos fueron, muchas veces, las formas de manifestación de las tensiones a la interna del gobierno. Pero también fueron el hilo sobre el que se intentó mostrar el

apoyo de la opinión pública. (Cosse y Markarian, 1996, p. 117)

El impulso a la reforma constitucional, manifestado por Bordaberry, marcó una nueva discrepancia con los militares que resultó en el retiro de apoyo y su consecuente renuncia. Entre junio y setiembre fue sustituido por Alberto Demicheli -ex ministro del Interior y miembro de la Junta de Gobierno creada por Gabriel Terra tras el golpe de Estado de 1933- quien al negarse a firmar una serie de proscipciones a políticos (Caetano y Rilla, 1998) fue sustituido a partir del 1° de setiembre de 1976 por Aparicio Méndez, que gobernó hasta 1981 y en su discurso de asunción expresó:

Sé que tal como estábamos acostumbrados, por obra de una tranquilidad que ganaron en buena ley nuestros mayores, esta investidura habría provenido de un pronunciamiento electoral. Pero sé también que tanto las generaciones actuales, como las venideras dictarán su fallo inexorable contra quienes pusieron al País en esta encrucijada y nos absolverá a los que aceptamos el reto de la historia y recogimos la antorcha de sus manos para mantener la vigencia del derecho como auténtico instrumento de seguridad, orden y consecuente felicidad de la Nación. Tengo, así, el convencimiento pleno de llegar al poder legítimamente: nada hemos hecho para obtener su titularidad porque le hemos tomado de los usurpadores para devolverle al pueblo, sin odios ni rencores, la carga de su propio destino con nuevas fórmulas institucionales que impidan, hasta donde es posible la repetición de este capítulo aciago de nuestra historia. (Parlamento del Uruguay, 2020)

El período de Méndez comenzó con la firma de las proscipciones políticas que Demicheli declinó en firmar. Fue el único de los dictadores que completó un período de cinco años -del 1° de setiembre de 1976 al 1° de setiembre de 1981- y en el mismo se convocó al plebiscito de reforma constitucional que, como se desarrollará a continuación, fue rechazado por la mayoría del pueblo uruguayo. En su presidencia, se inauguraron el Mausoleo al General Artigas en 1977 y la Plaza de la Nacionalidad Oriental en 1978, emblemas de las acciones simbólicas del régimen. Se enfrentó, además, a cuestionamientos de la comunidad internacional

por la situación de los derechos humanos, siendo una instancia clave en ese sentido la reunión mantenida -el 7 de setiembre de 1977- con el entonces Presidente Carter (Estados Unidos). El el memorándum de esa conversación²⁸ se señala:

El presidente Carter indicó que el problema de los derechos humanos ha surgido como un obstáculo entre nuestros dos países. Dijo que hay una creciente conciencia entre los países latinoamericanos de que se deben hacer cambios positivos para asegurar que los derechos humanos estén protegidos. Por su parte, el Presidente de Uruguay señaló que se han realizado muchas denuncias sobre violaciones a los derechos humanos que probablemente son exageradas porque provienen de familias que están personalmente involucradas (...) y por una tendencia de la prensa a enfatizar los factores negativos. (Departament of State, 2021)

1980-1985. Del “no” a la dictadura a la asunción del Presidente Sanguinetti

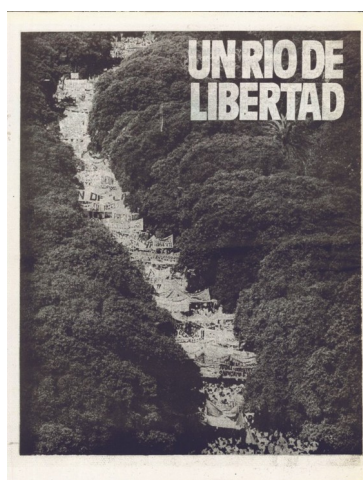


Figura 6. “Un río de libertad”, acto en el Obelisco, Montevideo, 27 de noviembre de 1983. Fuente: 27 de noviembre: aniversario del Río de Libertad. (2020, noviembre 27). Resumen de medios.

²⁸ Traducido del inglés: President Carter indicated that the problem of human rights has arisen as an obstacle between our two countries. He said there was a growing awareness among Latin American countries that positive changes must be made to insure that human rights are protected. Turning to Uruguay the President noted that many allegations have been made about violations of human rights which probably are exaggerated because they come from families which are personally involved (...) and from a tendency in the press to give emphasis to negative factors. (Departament of State, 2021)

Hubo cuatro momentos centrales en el proceso uruguayo de salida de la dictadura y vuelta del orden democrático: el plebiscito de 1980, las elecciones internas de 1982, el acto del Obelisco de 1983 y las elecciones nacionales de 1984. Cabe señalar aquí, que otros factores incidieron en este proceso. Por un lado, el desgaste de los militares en el poder y la deslegitimación de sus prácticas, particularmente en el ámbito internacional. Por otro lado, como señala Hinkelammert (1990), en ese momento las dictaduras (de seguridad nacional) ya habían logrado destruir las bases para la democracia liberal y consolidar las de la democracia de seguridad nacional, cuya dinámica fue funcional a la lógica neoliberal.

El plebiscito de 1980

El 30 de noviembre de 1980, en plena dictadura -tal como estaba establecido en el decreto de disolución del Parlamento²⁹- se convocó a un plebiscito para reformar el texto constitucional de 1967 y legitimar por esa vía al gobierno de facto. La concurrencia a las urnas fue alta, el 85% de los habilitados para votar se expresaron. Mientras un 42% apoyó el SÍ a la reforma, un 57,9% impuso el NO y la iniciativa fue rechazada (Faraone et al., 1997, p. 332). El contexto de esta instancia fue particular, los militares no dieron a conocer el texto de la reforma que impulsaban, la publicidad en los medios fue solo por el SÍ y había miles de presos políticos, destituidos y exiliados. En ese sentido, el triunfo del NO se considera un hito muy importante en el proceso de retorno al orden democrático y como señala Rico (2009):

La dictadura uruguaya fracasa en su intento de consolidarse como poder soberano tras su derrota en el plebiscito de 1980. Al mismo tiempo, a partir de allí, refuerza el carácter militar del régimen y luego la personalización del mismo en la figura de un oficial superior de las FF.AA., el Tte. Gral. (R) Gregorio Conrado Álvarez, quien finalmente deberá iniciar una etapa de transición a la democracia que culmina en las

²⁹ Decreto del Poder Ejecutivo (PE) N°464 del 27 de junio de 1973 (Fuerzas Armadas, 1978, p. 154)

elecciones con proscipciones realizadas a fines de 1984. (p. 236)

A fines de 1980, programado antes de su derrota en el plebiscito constitucional y como parte de su estrategia propagandística, la dictadura, co-organizó con la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA), el torneo Copa de Oro, popularmente conocido como Mundialito. En el mismo, las selecciones ganadoras de la Copa Mundial se reunieron en un campeonato celebrado en el estadio donde, cincuenta años antes, se disputó la final del primer mundial de fútbol. Si bien Uruguay ganó la copa, lo cual probablemente generó entusiasmo popular, la estrategia se asemejó a la utilizada por la dictadura argentina cuando co-organizó con la FIFA el mundial de fútbol de 1978. Cabe señalar aquí, cómo los regímenes de facto para consolidarse en el poder, no sólo transitaron la búsqueda de legitimidad constitucional -como el caso uruguayo en 1980- sino que también trazaron estrategias populistas de exaltación de valores nacionalistas en diferentes ámbitos. Las celebraciones uruguayas de 1975 -“Año de la Orientalidad”- en el campo cultural; los torneos futbolísticos argentino en 1978 y uruguayo en 1980; e incluso la guerra por la soberanía de las Islas Malvinas en 1982, podrían considerarse ejemplos en ese sentido.

Esta búsqueda de apoyo popular en diferentes ámbitos de la vida del país, en el caso de la dictadura uruguaya, se vio plasmado en publicaciones oficiales que a partir de 1976 procuraron construir un relato oficial, desde las FFAA, para legitimar sus acciones durante el período. A los ya citados tomos I y II de la publicación “Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental”, enfocado el primero en “La subversión” (Fuerzas Armadas, 1976) y el segundo en “El proceso político” (Fuerzas Armadas, 1978) le siguió, en el contexto posterior al plebiscito de 1980, la publicación “Uruguay 1973-81, Paz y Futuro” (Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1981), que daba exhaustiva cuenta de lo realizado por el

gobierno dictatorial e iniciaba en estos términos su narrativa:

Más de ocho años han transcurrido desde que el proceso de recuperación nacional se puso en marcha. Ha sido un lapso arduo y difícil; un período en el que las reservas físicas, morales e intelectuales de los orientales resurgieran desde el fondo de su historia para resolver una de las instancias más críticas por las que había tenido que atravesar. En los ocho años transcurridos desde el 9 de febrero de 1973 -que los investigadores objetivos deberán reconocer como el instante en que una auténtica revolución comienza a operarse en el país- se recorrió un fecundo camino de realizaciones y reordenamientos, de ejecución de planes y de formulación de proyectos que apuntaron a rescatar a la República y encauzarla hacia un porvenir presidido por los signos del crecimiento, el bienestar y el orden. (p. 1)

Tres aspectos merecen ser señalados a partir de este párrafo, en primer lugar, la mención a valores del pasado, “las reservas físicas, morales e intelectuales de los orientales resurgieran desde el fondo de su historia”. Es en este punto, que aparece también en las mencionadas publicaciones anteriores (1976 y 1978) que se sostiene la “mística oriental” -enunciada desde los comunicados militares de 1973- cuya promoción, por parte del régimen, atravesó las dimensiones culturales, educativas, deportivas. En segundo lugar, se establece en esta publicación -también en las anteriores- que el proceso se inició el 9 de febrero de 1973 y no con la disolución del Parlamento el 27 de junio. En tercer y último lugar, la referencia al régimen como una “auténtica revolución”. Esta terminología, en clave reivindicativa y quizás inspirada en oposición a la revolución cubana, no sólo refiere a la dinámica de los cambios impulsados, sino también a una reafirmación del camino de transformación que fue necesario para el país y para el cual las FFAA -en cuanto a su responsabilidad histórica- estuvieron obligadas a conducir. Términos similares fueron utilizados por las últimas dictaduras argentinas, cuyas autodenominaciones fueron “Revolución Argentina” (1966-1973) “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983).

Este escenario final de la dictadura, de consolidación del relato militar sobre el período -justificativo- tras la derrota electoral en el plebiscito de 1980, fue conducido por Gregorio Álvarez, quien fue el último dictador y único militar en ejercer la titularidad del PE durante el período.

Las elecciones internas de 1982

El 28 de noviembre de 1982 se celebraron las elecciones internas de los partidos políticos habilitados. A pesar de las proscripciones políticas impartidas por los militares, estas elecciones representaron otro hito muy importante en el retorno al orden democrático. La Unión Cívica y los partidos fundacionales -Nacional y Colorado- fueron los participantes. Algunos políticos del Frente Amplio proscritos -entre ellos Líber Seregni- promovieron el voto en blanco, aunque se estima que muchos frenteamplistas votaron a los sectores menos conservadores de los partidos tradicionales. Votó el 60,53% de los habilitados, el 46,42% lo hizo por el Partido Nacional -respaldando al sector de Wilson Ferreira Aldunate, que debido a su proscripción fue encabezado por Juan Pivel Devoto- el 39,72% por el Partido Colorado -respaldando los liderazgos de Julio María Sanguinetti y Enrique Tarigo, quienes resultarían posteriormente electos como Presidente y Vicepresidente de la República respectivamente- un 1,13% por la Unión Cívica y 85.515 (6,63%) fueron en blanco (Faraone et al., 1997, p. 338). El resultado marcó claramente el triunfo de los sectores opositores al régimen dictatorial, a propósito, Caetano y Rilla (1998) señalan:

1982 fue un año a todas las luces decisivo si se advierte que en su transcurso fue legalizada buena parte de la oposición política -que volvió a imponerse en las urnas- se confirmaron y alistaron nuevas opciones sociales y se desencadenó, sobre finales del año, una debacle económica y financiera. En efecto, el esfuerzo fundacional de la dictadura por ambientar una nueva sociedad había fracasado, poniéndose de manifiesto en tal sentido límites insuperables que la recesión mundial tendía a reforzar. (p. 98)

La crisis económica -aumento de la inflación, caída de las exportaciones, retiro de depósitos- generó un clima, que contribuyó en el campo político a un retiro de confianza a la dictadura, no sólo de las clases populares, sino también de las clases dominantes que se vieron perjudicadas en sus intereses económicos.

El acto del Obelisco de 1983

1983 fue un año importante para el restablecimiento democrático en el Río de la Plata. El 10 de diciembre, poniendo fin a una cruenta dictadura, asumió tras la celebración de elecciones, el Presidente Alfonsín en la República Argentina. Unos días antes, el último domingo de noviembre -día previsto constitucionalmente para la celebración de las elecciones nacionales- el pueblo uruguayo exigió en un masivo acto público la celebración de elecciones. Ese 27 de noviembre de 1983 en Montevideo, a los pies del Obelisco a los Constituyentes de 1830, Alberto Candeau, primer actor de la Comedia Nacional, leyendo la proclama exigió:

Los partidos políticos uruguayos, todos los partidos políticos, sin exclusión alguna, han invocado hoy al pueblo a celebrar la fecha tradicional de la elección de sus gobernantes y a proclamar su decisión irrevocable de volver a ejercer su derecho al sufragio de aquí a un año, el último domingo de noviembre de 1984. (En perspectiva, 2018)

La proclama fue acordada, al igual que la realización del acto -cuya consigna fue “Por un Uruguay democrático sin exclusiones”- por una coordinación de los partidos políticos³⁰ en la que participaron entre otros, los nacionalistas³¹ Gonzalo Aguirre y Juan Pivel Devoto, los colorados³² Julio María Sanguinetti, Enrique Tarigo y Jorge Batlle, el socialista³³ José Pedro Cardoso y los cívicos³⁴ Juan

³⁰ Estos aspectos fueron mencionados en una entrevista televisiva realizada a Gonzalo Aguirre y Jorge Batlle con motivo de la conmemoración de 30 años del acto del Obelisco (Videos Uruguayos, 2013).

³¹ Partidarios del Partido Nacional.

³² Partidarios del Partido Colorado.

³³ Partidario del Partido Socialista.

³⁴ Partidarios de la Unión Cívica.

Vicente Chiarino y Humberto Ciganda. En otro tramo de la proclama, con la adhesión de la multitud en la calle y de dirigentes de todo el espectro partidario democrático, Candeau, en referencia al plebiscito de 1980 exclamó:

Porque es un pueblo con madurez y cultura cívica. Porque es capaz de dar al mundo ejemplos únicos y magníficos de altivez, coraje e Independencia, como el de aquel ya histórico 30 de noviembre de 1980 cuando dijo NO a la imposición de los detentadores del poder. Prometeo fue grande porque supo decir que no a los dioses. Y el pueblo uruguayo es grande porque supo decir que no a los dioses con pie de barro. (En perspectiva, 2018)

Antes de finalizar con “vivas” por la patria, por la libertad, por la república y por la democracia, el actor expresó:

No hemos comparecido hoy aquí en nuestra condición de militantes de determinada colectividad política, autorizada o excluida, que no la negamos y que ostentamos con legítimo orgullo, cada uno según sus honradas convicciones. Hemos venido en nuestra común calidad de uruguayos y de patriotas, herederos de un legado de libertad, de paz, de justicia, de respeto y tolerancia por todas las ideas, de devoción por la legalidad y de repudio a todas las expresiones de la fuerza y la violencia. (En perspectiva, 2018)

La respuesta de los militares no se hizo esperar, al día siguiente, el dictador Gregorio Álvarez, en cadena de radio y televisión expresó:

Si uno de los postulados del acto fue la defensa de la democracia, no se puede entender que en el estrado hayan estado presentes quienes por su ideología han sido y son sus más recalcitrantes enemigos. Es incomprensible que se trate de reivindicar desde el estrado y en la proclama a los dirigentes marxistas que accionaron como grupo subversivo, infiltraron los centros de enseñanza, subvirtieron todas las formas de la actividad nacional e intimidaron a la población por la violencia y el miedo. En cuanto a la proclama, es en su contenido mentirosa e insultante. (...) en nombre del gobierno y las fuerzas armadas declaramos: no defraudaremos jamás al pueblo oriental renunciando a nuestra responsabilidad cuando están en juego la paz, la libertad, la justicia y la democracia, valores innegociables del ideario artiguista. El pueblo oriental no vive ni vivirá jamás sometido a doctrinas de terrorismo y esclavitud. (Universidad de la República, 2012)

Esta vieja retórica, esgrimida por el dictador, de justificación de las acciones militares desde 1973 en defensa de las instituciones, ya no tenían el mismo efecto en un pueblo que veía fortalecida la opción democrática. Estas palabras y otras acciones de la dictadura fueron respondidas con “cacerolazos”. El pueblo, a pesar de las proscipciones, creía en la vía democrática y se fue afianzando en ese camino. Siendo el plebiscito de 1980, las elecciones internas de 1982 y el acto del Obelisco en 1983 mojones muy importantes en ese camino. Como lo fueron, también en 1983, las celebraciones del día de los trabajadores el 1° de mayo y la Semana del Estudiante, organizada por la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP) en setiembre, que marcaron el retorno de los trabajadores y estudiantes organizados a la esfera pública.

Las elecciones nacionales de 1984

Meses antes de las elecciones nacionales, en marzo, fue liberado después de 12 años uno de los presos políticos emblemáticos, el General Líber Seregni, líder del Frente Amplio. Y en junio, retornó de su exilio -siendo detenido a su llegada al puerto de Montevideo- el caudillo nacionalista Wilson Ferreira Aldunate. La liberación de Seregni y el retorno de Ferreira Aldunate, no sólo tuvieron repercusiones políticas, sino que marcaron el inicio de una etapa de liberación de presos políticos y de retorno de exiliados. El día de su liberación, Seregni dirigiéndose a una multitud que se congregó frente a su domicilio expresó:

Todos nuestros esfuerzos [estarán] para pacificar esa marcha y para encauzar la libertad y el total ejercicio de la democracia. Por eso, compañeros, quiero decirles a ustedes: ni una palabra negativa. Ni una sola consigna negativa. [...] Antes de que ustedes se retiren... quiero decirles una cosa: la gran preocupación de este momento para poder transitar efectivamente los caminos para la reconstrucción de la democracia es la pacificación de los espíritus, la pacificación nacional. Lo sentimos como una necesidad: no hay democracia si no hay paz. (Caetano y Neves, 2016, p. 369)

La mayor expresión partidaria de la izquierda uruguaya reafirmaba así su compromiso en la búsqueda de una salida pacífica y democrática. El 25 de noviembre de 1984 se celebraron, con proscripciones, las reclamadas elecciones nacionales. Siete partidos políticos³⁵ participaron de la contienda. La victoria fue del del Partido Colorado con el 41,2% de los votos. Este junto al Partido Nacional (35%), al Frente Amplio -Partido Demócrata Cristiano- (21,3%) y a la Unión Cívica (2,4%) fueron los únicos cuatro partidos que obtuvieron representación parlamentaria (Caetano y Rilla, 2016, pp. 546 y 553). La fórmula ganadora estaba integrada por Julio María Sanguinetti y Enrique Tarigo y a partir del siguiente 1° de marzo (1985) el primero se convertiría en el 35° Presidente constitucional de la República Oriental del Uruguay inaugurando un período democrático que actualmente lleva más de 36 años de consolidación.

³⁵ Partido Colorado, Partido Nacional, Frente Amplio (debido a su proscripción participó bajo el lema Partido Demócrata Cristiano), Unión Cívica, Partido de los Trabajadores, Unión Patriótica (expresión de los militares dictadores que obtuvo apenas 302 votos) y Convergencia Socialista.

CAPÍTULO II

Cultura y dictadura

La relación entre cultura y dictadura suele estar asociada a los conceptos de control y censura. La posibilidad de enunciación -explícita o implícita- de las expresiones artístico-culturales, su permeabilidad y su capacidad para amplificar los mensajes, nutre esta idea. En un contexto dictatorial, todo territorio fértil para la enunciación crítica -como lo es el campo artístico-cultural- debe ser controlado, minimizado o incluso, exterminado. La estabilidad de un gobierno asaltado por la fuerza depende, en gran medida, de su capacidad de neutralizar la disidencia y también, de obtener cierto apoyo popular -acrítico- para legitimar su modelo. De algún modo, la cultura opera -potencialmente- en ambas direcciones: por un lado, como dispositivo para la enunciación crítica. Y por el otro, como promotora de un imaginario positivo para los intereses del gobierno, en este caso, dictatorial. Entre estas dos posibilidades, alternaron las acciones de los regímenes, de la década de los años setenta, en el campo artístico-cultural rioplatense. Apoyo o denuncia, insilio o exilio, neutralidad o resistencia, fueron distintas posiciones de campo que, en este contexto, asumieron los ciudadanos en general, y también los artistas. Desde sectores vinculados a la izquierda -con las atroces experiencias de la persecución, la tortura o el exilio- se generó la idea, más aún, en los primeros momentos de retorno a la democracia que, en el campo cultural, durante la dictadura no hubo nada. La metáfora del “apagón cultural” fue utilizada, desde esta perspectiva, para caracterizar la relación entre cultura y dictadura durante este período. El reconocimiento, desde la academia, de cierta búsqueda de sistematización de las acciones en el campo cultural, por parte de los regímenes dictatoriales, ha permitido -a varios autores- problematizar dicha metáfora. Si

bien, a priori, podría resultar polémico afirmar la existencia o no de un plan de política cultural pública (PCP) de las dictaduras, cabe señalar dos aspectos: por un lado, la PCP marca la posición del Estado -representado por el gobierno de turno- a través de sus acciones, en el campo cultural. Desde esta perspectiva, aún la omisión de acciones por parte del Estado, marcaría una posición y por lo tanto, una formulación de PCP. Por otro lado, hubo intentos de sistematización de acciones en el campo cultural que dieron cuenta de estrategias que buscaron la legitimación de los regímenes. Este capítulo se centrará particularmente en el caso uruguayo, dado que esta investigación, no pretende ser un estudio comparado de los procesos argentino y uruguayo, sí se enfocará, más adelante, en los casos de los Salones Nacionales (SSNN) rioplatenses -como dispositivos de PCP en el campo de las artes visuales- en contexto de gobiernos dictatoriales. Por otra parte, cabe señalar que no resulta de interés para este trabajo, hacer una lista de casos de censura en el campo cultural o analizar las múltiples manifestaciones de resistencia; sino que el interés radica en identificar grandes líneas -políticas, ideológicas, identitarias- que sostuvieron las orientaciones de la PCP durante la dictadura uruguaya.

¿Apagón cultural?



Figura 7. Portada del Semanario “Marcha”, año XXXV, número 1649, Montevideo, 30 de junio de 1973. Fuente: Anáforas. (2021). Publicaciones periódicas del Uruguay, Semanarios, Marcha (1939

- 1974).

La imagen de “apagón cultural”, encierra una idea de vacío y fue muy utilizada para señalar las consecuencias que las dictaduras latinoamericanas de los años setenta, generaron en el campo cultural. Particularmente, esta expresión -actualmente problematizada en los ámbitos académico y cultural- ha sido particularmente utilizada en los casos chileno y uruguayo. Representando el sentir de muchos artistas, intelectuales y demás trabajadores de la cultura, que sufrieron censura, persecución, prisión y exilio. Se trató de personas -generalmente vinculadas al pensamiento de izquierda- que consideraban que las dictaduras habían destruido a la cultura. A decir de Marchesi (2009) “(...) el resultado de dicha destrucción había sido una suerte de vacío cultural durante el período autoritario. A excepción de aquellas islas de resistencia cultural nada de lo otro merecía ser analizado. Cultura y dictadura eran antónimos” (p. 325). No tuvo sólo una dimensión personal esta valoración, sino que también desde la institucionalidad cultural democrática se ha reconocido. Tal es el caso de Chile que en un documento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2005) se manifestaba:

Hace sólo un par de décadas existía una grave y fundada preocupación pública por el así llamado “apagón cultural”. Por ello es tan valioso que, en democracia, la cultura y las artes hayan florecido. Muchos índices e indicadores así lo demuestran: en todas las disciplinas artísticas se detecta un aumento significativo en la cantidad y calidad de creaciones y obras nacionales. Además, se hace evidente una renovación de los creadores, que se expresa en miles de jóvenes desplegando sus talentos y vocaciones y en un desarrollo de instituciones públicas y privadas comprometidas con la gestión cultural. (p. 3)

En clave de cuestionar esta metáfora, Jorge Abbondanza -crítico y artista visual uruguayo- en una entrevista señaló:

Aquí no hubo ningún apagón cultural entre 1973 y 1985, pero si no lo hubo fue porque todos habíamos observado, investigado, experimentado el

pasado, sin querer ser vírgenes para ver una película o hacer una obra de arte. Esa actitud activa incluso te ayuda a dar pasos que de otra forma serían impensables. (Nochetti, 2019)

De ese modo se refería al entramado cultural, generacionalmente heredado, que había en el país. A la lógica de cercanía -y fermental- en cuanto a las relaciones entre los artistas, los intelectuales, la política y los jóvenes. En una suerte de reivindicación generacional, en esa misma entrevista, reflexiona Abbondanza:

Frente al embate de la dictadura, ¿qué hubiera pasado con la cultura nacional de haber tenido una actitud tan prescindente y negadora? En los años más oscuros de la dictadura se da el memorable fenómeno de la Cinemateca Uruguaya, (...) ¿Por qué? ¿Porque habíamos prescindido del pasado cultural? Todo lo contrario: porque habíamos bebido de ese licor añejo. (Nochetti, 2019)

Sobre la supervivencia de Cinemateca Uruguaya durante los años de la dictadura, Manuel Martínez del Carril señala:

(...) los socios pasan a ser socios directos de la Cinemateca, con la idea de que fueran los socios los integrantes. Esa gran masa de gente, que llegaron a ser 10.000 personas, tenía que manejar las cosas. Esa era la idea. Y en ese sentido evolucionamos hasta el golpe de estado. En 1973, con el gobierno militar nuestra fuerza para sobrevivir fue el respaldo de esa masa de socios, que nos hacía independientes económicamente, pero que además nos fortalecía frente a las arbitrariedades de la dictadura. Vulnerar a la Cinemateca era grave y podía traer consecuencias difíciles de imaginar para el gobierno por el respaldo social que teníamos desde fines de la década anterior. De todos modos, hubo un par de intentos de intervención, pero empleando esa estrategia durante la dictadura pudimos sobrevivir, mientras otras instituciones eran prohibidas y clausuradas. En ese clima de temores la Cinemateca exhibía una trasgresión impensable. (Dimitriu, 2008, pp. 45 - 46)

Con respecto a los cambios en el entramado cultural producidos tras el golpe de Estado de 1973, Gabriel Peluffo Linari reflexiona:

Yo creo que hay un apagón cultural si lo comparamos con lo que era la cultura antes de la dictadura (...) es como una lucecita que se va, en el 74

va perdiendo fuerza, lo que eran las instituciones del 60 pero no se apagan. Recién en el 75 hay un viento muy fuerte de derecha y ahí empieza, y en el 76 empiezan las muertes y las desapariciones en masa (...) la muerte de Michelini y Gutiérrez Ruíz es a principio del 76, ahí es cuando se da el golpe en Argentina y ahí se completa (...). (comunicación personal, 31 de agosto, 2017)

Dos aspectos podrían señalarse aquí, en primer lugar, el trauma. Una vez restaurada la democracia, esa generación que resistió a la dictadura -porque según Abbondanza, no habían prescindido de su pasado cultural- probablemente se enfrentaban al dolor y a la vergüenza de ese período que no querían reconocer como legado cultural de ningún tipo. En segundo lugar, la ruptura generacional. Con cierta perspectiva histórica, podría indicarse que las dictaduras latinoamericanas propiciaron, dado el modelo político y económico que impulsaron, una tendencia generacional opuesta a la de los jóvenes de los sesenta. En ese sentido, esas dinámicas fermentales de cercanía entre los jóvenes, los artistas, los intelectuales y la política, se fracturaron. A propósito de la dictadura chilena, Nelly Richard (2007) señala:

(...) cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico (...) sino al quiebre de todo un sistema de referencias sociales y culturales que (...) garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos. (p. 15)

Problematizar la metáfora del “apagón cultural”, implica en cierto modo, nombrar esos restos. Reconociendo las acciones culturales de resistencia, que fueron estrategias de supervivencia, pero también, la existencia de acciones oficiales en el campo cultural durante el período. Además de perseguir y censurar, los regímenes dictatoriales intentaron -con cierto éxito- utilizar a la cultura para obtener aprobación y legitimar su modelo. El campo cultural, así como el

educativo y el de los medios de comunicación audiovisual, fueron campos fértiles para diseminar el mensaje patriótico esencialista con el cual los militares pretendieron adoctrinar a los nuevos individuos. En ese sentido, cabe mencionar que en 1977 en el Balneario Solís (Maldonado), en una de las tantas reuniones gubernativas que organizó la dictadura para definir las orientaciones del gobierno, se mencionó explícitamente en lo referido a educación y cultura la intención de “promover el desarrollo de una política cultural y científica articulada con la política educativa” (Fuerzas Armadas, 1978, p. 338). Parecería que no sólo, como señala Marchesi (2009), “la cultura ofreció una alternativa a la política para obtener adhesiones en ciertos sectores de la sociedad civil y un camino para formar un tipo de individuo que se habituara a las pautas de un nuevo orden estatal autoritario” (p. 329), sino que se concibió, al menos en cierto momento, como un área estratégica de desarrollo.

El campo cultural en dictadura



Figura 8. Afiche oficial 15a. Feria Nacional. Libros, grabados, dibujos y artesanías, Montevideo, diciembre de 1974 - enero de 1975. Fuente: Montevideo antiguo. (2021). Feria del Libro.

Más allá de las acciones oficiales y las ausencias, producidas por las clausuras, censuras, persecución y exilio, hubo en el campo cultural uruguayo, durante la

dictadura, expresiones artísticas independientes que resistieron el embate autoritario. En referencia a la cuestionada metáfora del “apagón cultural”, fue mencionado el caso de Cinemateca Uruguaya, una de las instituciones que lograron sobrevivir a esos tiempos difíciles, según Martínez del Carril (Dimitriu, 2008) fundamentalmente por dos aspectos: su gran masa de socios y sus vínculos internacionales. La Feria del Libro y del Grabado, cuya primera edición fue en 1961, constituye otro ejemplo de iniciativa en el campo cultural que sobrevivió a la dictadura, sin embargo “con un sentido económico-cultural fue inmediatamente obstaculizada y luego censurada en los materiales exhibidos, a partir de 1976” (UNESCO, 1978, p. 26). Esta feria no sólo generó un espacio compartido entre las letras y las artes visuales (AAVV), sino también con la música que se integraba como una importante actividad de la misma. El Club de Grabado de Montevideo (CGM) fue otro de los espacios sobrevivientes, funcionando además como lugar de formación de jóvenes grabadores y de intercambio generacional. Esto, junto con los talleres particulares, constituyeron alternativas en un medio artístico que no contaba con la Escuela Nacional de Bellas Artes, debido a su clausura en 1973. Sobre esto, Gabriel Peluffo Linari (2013) señala:

Es también el período de plenitud de los “talleres” que pasan a asumir el papel de la trama institucional desmantelada por la dictadura en el campo cultural y en el de la producción artística en particular. El taller de Guillermo Fernández, el de Clever Lara, el de Hugo Longa, el de Dumas Oroño, el de Nelson Ramos, el del Club de Grabado de Montevideo, el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, son algunos de los que tuvieron particular destaque no solamente como centros de formación para las nuevas promociones de artistas, sino además como ámbitos de intercambio y discusión, decisivos en lo que respecta a la creación de climas propicios para la (micro) socialización de las ideas. (p. 8)

Sobre el CGM, que además de cumplir un rol en términos de enseñanza se configuró como un espacio alternativo, de encuentro de artistas e intelectuales de distintas generaciones durante el período, Peluffo Linari recuerda:

jugó un papel muy importante en la década del sesenta y lo tuvo en parte también durante la dictadura. Era un centro, ahí iban estudiantes (...) como estaba cerrada la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura estaba muy restringida (...) entonces el joven no tenía espacios donde discutir otras cosas y el Club de Grabado funcionó como eso. Iba gente que había estado en Bellas Artes, iba gente que no había pertenecido, había dibujantes como Domingo Ferreira, también Alíes y demás que iban al Club a las reuniones que se hacían. Eran reuniones habituales, ya estaba enterada la policía porque enfrente estaba la comisaría, ya se había pedido permiso para esas reuniones pero se terminaba discutiendo cualquier cosa. A veces éramos quince o veinte y teóricamente no se podían reunir más de cuatro. El Club funcionó como un lugar de cierto oxígeno, donde se podían encontrar generaciones. Porque uno de los cortes más grandes de la dictadura es el corte generacional, donde toda la gente, por lo menos los sesentistas como yo, no podíamos transmitirle a nadie la experiencia. Había un corte ahí (...). (comunicación personal, 31 de agosto, 2017)

El plebiscito de 1980 marcó un punto de inflexión, esto probablemente generó un clima propicio para diferentes acciones, que aún en dictadura, se produjeron en el campo cultural uruguayo.

El debate público sobre la necesidad de una Escuela Nacional de Bellas Artes abierta -más allá de las concepciones particulares sobre las orientaciones y planes de estudio- constituye un ejemplo de ese clima cultural de los años ochenta. Desde la páginas de “El Día”, Eduardo Vernazza (1982) decía:

Cuando recordamos que artistas como Blanes y Prat, para poner dos ejemplos, asistieron ya hombres maduros a la primera banca de la Academia de Italia, tenemos establecido cuánto se necesita de fuerza vocacional, para sobrellevar las dificultades que trae el aprendizaje y sobre todo que, con la Escuela de Bellas Artes, se solucionaría, ya que material humano creemos poseer, repetimos, y vocacionales jóvenes con inquietudes y con deseos de aprender también. (p. s/n)

Desde el semanario homónimo, Roberto de Espada (1983) señalaba:

Abogar por la existencia de una Escuela Nacional de Bellas Artes no significa desmerecer la importante labor de los talleres de maestros

particulares, sino afirmar que de la labor conjunta de ambos surgirán artistas verdaderamente capaces de ser gestores y promotores de un arte nacional sobre la base de una conciencia que procure labrar por sus caminos las vías para alcanzar nuestra propia identidad. (p. 18)

Finalmente -pese a este debate público- la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes no se concretó hasta el retorno a la democracia en 1985.

En esos años, hubo otros espacios que además de difundir la obra de artistas nacionales, propiciaron debates sobre temas culturales como los impulsados por el Grupo de Estudios Urbanos (GEU). La producción y difusión del audiovisual “Una ciudad sin Memoria” (1980) -del GEU- marcó un hito en la defensa del patrimonio urbano, más precisamente de la Ciudad Vieja de Montevideo. A propósito de la repercusión del audiovisual se señala:

Tan solo en el año 1981, el audiovisual fue presentado en más de sesenta oportunidades en múltiples barrios de Montevideo y en ciudades del interior del país. Luego de las proyecciones se alentaba al intercambio abierto de ideas con el público asistente, así como la recolección de firmas, procurando derogar el decreto que en octubre de 1979 desafectó a más de 57 inmuebles y conjuntos urbanos en su calidad de Monumentos Históricos Nacionales. (Giordano et al., 2014, p. 17)



Figura 9. Conferencia de Arana y exhibición del audiovisual “Una ciudad sin memoria” (Grupo de Estudios Urbanos). Fuente: Arana Sánchez en Galería del Portal. (1981, julio 19). La Mañana, p.

s/n.

A propósito del audiovisual “Una ciudad sin memoria” Mariano Arana recuerda:

Alguna gente le quería poner Centro de Estudios Urbanos, no Centro no, tiene una petulancia, nosotros no somos un centro de estudios somos unos rejuntados que estamos preocupados por la arquitectura, después se verá lo que pasa, vamos a ponerle grupo. Ramón Gutiérrez, que nos conocíamos desde estudiantes, se había enterado y me invita para un congreso panamericano en defensa del patrimonio arquitectónico y urbanístico en Buenos Aires, a fines del 80. Muchachos, tengo esto, ¿qué les parece que, si en vez de hacer una cosa escrita que después nadie lee, no hacemos como una especie de audiovisual? Nunca nadie había hecho uno (...) y bueno, todos discutiendo, haciendo un guion, un libreto, discutiendo lo que ponemos, lo que sacamos y esto y lo otro, no sé qué e hicimos un audiovisual que se llamó “Una ciudad sin memoria”, exclusivamente sobre la Ciudad Vieja. (...) tuvo un éxito disparatado porque tenía algo entre nostálgico y peleador, (...) a rabiarse la gente aplaudiendo. Hacíamos un contraste entre lo que había y lo que hay, la gente estallaba, hacían cola para entrar en la Alianza Francesa. Era una manera de decir que no a la dictadura, tuve que ir muchas veces a las comisarías. (comunicación personal, 3 de agosto, 2017)

Entre estos espacios alternativos estaban Cinemateca -ya mencionada- que además de la difusión cinematográfica fue una institución promotora de los artistas nacionales y también Galería Latina.



Figura 10. Exposición del grupo Octaedro en Cinemateca. Fuente: Octaedro inaugurará nueva exposición en local de Cinemateca. (1981, mayo 29). La Mañana, p. s/n.

En este último caso -el de Galería Latina- Manuel Espínola Gómez realizó una muestra en 1980. En el aviso de prensa que da cuenta de la prórroga de la exposición de Espínola -que aparece junto a otro sobre la inauguración de la edición XLIV (44) del SNU (Salón Nacional uruguayo); se menciona la presentación de un libro de la muestra con textos, entre otros, de Ángel Kalenberg. Quien, en ese momento, según consta en el catálogo oficial de esa edición del SNU, además de continuar siendo Director del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), integraba la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales (CNAPV). En ese sentido, podría señalarse que había cierta permeabilidad en el campo de las AAVV, quizás por sus dimensiones, también por la valoración del arte por el arte -algo superior a posibles diferencias circunstanciales- que respondía a las dinámicas propias de la autonomía del campo.



Figura 11. Inauguración del XLIV (44) SNU y prórroga de la exposición de Espínola Gómez en Galería Latina. Fuente: Artistas y exposiciones. (1980, diciembre 15). El País, p. s/n.

Sobre la relación entre el campo artístico y la dictadura, Kalenberg señala:

En esos años de la dictadura, hubo creación musical. En esos años de la dictadura, se siguió pintando. Manuel Espínola Gómez presentó una obra, una pintura, en un concurso que se hizo en Punta del Este. Se llamó "Arena", hizo una gran araña codificada, encriptada, donde las patas de la araña eran metrallas y el cuerpo era una bomba, claro, para decodificarlo había que saber algo más. Esto no evita decir lo que es parte de la historia, que hubo artistas presos, que hubo artistas que pasaron muy mal, que hubo

artistas exiliados, todo eso es claro y ya está en los libros, no hace falta que yo agregue nada. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)



Figura 12. “Arenas asombradas (Parábola silvestre)” (1977), Manuel Espínola Gómez (1921-2003). Óleo. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Manuel Espínola Gómez.

En 1984 se conformó la Coordinadora de los Trabajadores del Arte (CTA) que junto a la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) convocó a un Encuentro Nacional de los Trabajadores del Arte. En la convocatoria al encuentro, publicada en el diario *La Hora* (1984, p. s/n), se anunciaba la participación de artistas que retornaban del exilio, como Daniel Viglietti y Atahualpa Del Cioppo, la participación además de Alberto Candéau, Enrique Almada, Ricardo Espalter, Eduardo Darnauchans, Leo Masliah, Washington Benavídez y Nelly Pacheco, entre otros. Asimismo, en ese año, se realizó una “Muestra por las libertades”, sobre la misma, desde el diario *El País* Alicia Haber (1984) señalaba:

Participan más de trescientos artistas en un acontecimiento que marca una etapa más en el proceso de reconstrucción nacional que se inicia y que se realiza en nombre de las libertades, de la cultura popular democrática y participativa. (...) el público montevideano puede entonces acercarse a esta exhibición masiva organizada en nombre de las libertades que poco a poco el pueblo uruguayo va reconquistando. (p. s/n)

Se señalaba en ese artículo que la convocatoria estaba a cargo de un comité organizador integrado por Jorge Abbondanza, Hugo Alías, Germán Cabrera, Lacy Duarte, Oscar Ferrando, Olga Larnaudie, Hilda López, Dumas Oroño, Clemente Padín, Pedro Peralta, Octavio Podestá y Nelbia Romero. Contaba, asimismo, con las adhesiones de Manolita Torres García y desde el exterior de Ernesto Vila y Leonilda González, entre otros.

Parecería retornarse, en la década de los años ochenta, a una dinámica en red, de solidaridad entre instituciones y artistas, que funcionó en la primera mitad de la década anterior, antes del recrudecimiento del régimen. La Alianza Francesa, el Instituto Goethe, la Alianza Uruguay-Estados Unidos, el Teatro Circular, la Galería del Notariado o la Galería U, constituyeron espacios alternativos para la cultura. Sobre esto May Puchet (2014) menciona:

Galería del Notariado (...) era gestionado por Nancy Bacelo, asesora cultural de la Caja Notarial y directora de la galería desde 1975, además de fundadora de la Feria Nacional de Libros y Grabados de Montevideo. (...) esta galería era considerada como uno de los “lugares de protección”, ya que podían dirigirse allí sintiéndose amparados por su directora. (pp. 67 - 68)

En el mismo sentido, a propósito de un arte de resistencia, Monica Aparicio Guirao (2017) señala: “diferentes actividades culturales se efectuaron en el Club de Grabado de Montevideo, Teatro Circular y Cinemateca Uruguay en todo este período, actuaban como una plataforma donde se realizaban las actividades Culturales” (p. 67). Entre esas actividades -prácticas artísticas de resistencia- Puchet (2014) menciona “el dibujazo” de 1972, la actividad de Clemente Padín -“arte correo”, performance y “poesía visual”- los happenings de Teresa Vila, las performances de Mercedes Sayagués, las instalaciones de Nelbia Romero y los videos de Álvarez Cozzi y Acosta Bentos, entre otros. Esa “red de ‘Arte de Resistencia Uruguayo’, impulsada por artistas, intelectuales y militantes

[mayoritariamente] del Partido Comunista Uruguayo” (Lizarazo Cañón, 2017, p. s/n), operó hasta la segunda mitad de la década de los años setenta, cuando se produjo el “cierre de los espacios institucionalizados del arte, así como el exilio, la prisión o el insilio silencioso de artistas que habían sido protagonistas del espíritu renovador y crítico predominante en la década anterior” (Peluffo Linari, 2013, p. 7). Tal es el caso de Juan Carlos Onetti que en 1974 tuvo que exiliarse, tras haber presidido el jurado de un concurso literario del semanario “Marcha” -en el cual se premió el “cuento ‘El guardaespaldas’, con alusiones políticas y estilo crudo, del escritor Winston Nelson Marra [que fue considerado por el gobierno como un] ‘atentado a la fuerza moral del ejército’” (UNESCO, 1978, p. 26). Este hecho, precipitó el exilio de Onetti en España, junto a su esposa, la violinista e integrante de la OSSODRE, Dorotea Muhr. Según consta en el acta del 15 de mayo de 1975 (SODRE, 1973 - 1984) el Directorio resolvió “(...) Desvincular a la Prof. Dorotea Muhr de Onetti como integrante de la OSSODRE al no haberse reintegrado a sus tareas dentro de los plazos establecidos”. (p. s/n)

El campo artístico respondió -en general- a toda esta violencia institucional que se le dirigió. Lo hizo como pudo, desde el exilio, desde la prisión o desde el insilio. Esas respuestas se plasmaron en obras críticas, politizadas, de resistencia. Obras que en el campo de las AAVV, por ejemplo, condensaron en imágenes toda la violencia política, no sólo vivida por sus autores, sino por la sociedad en su conjunto. Entre los muchos ejemplos posibles -algunos ya mencionados- resulta interesante señalar los siguientes tres:

El primero, la serie de dibujos “Monigotes para mis hijos” (1977) que José Luis “Tola” Invernizzi dedicó a sus hijos que eran presos políticos. Sobre la obra de Invernizzi, Alicia Haber (2007) señala:

Eran ejes de su producción: la oposición a la desigualdad y a la violencia,

las respuestas contestatarias frente a los desmanes políticos, el rechazo a los excesos de poder, la lucha contra la injusticia, la defensa de los derechos humanos, la denuncia de las prisiones injustas y las crueldades de las torturas de los presos políticos. (p. 15)



Figura 13. Serie “Monigotes para mis hijos” (1977), José Luis “Tola” Invernizzi (1918-2001).

Fuente: Galería Sur. (2008). Tola Invernizzi, obras de los 80 y 90, catálogo. Dibujo.

El segundo ejemplo, es la obra “Tortura a Jaime Pérez” (1994) de Anheló Hernández, esta obra realizada en la década de los años noventa, pero referida al terrorismo de Estado de la década de los años setenta, da cuenta de la “gestualidad y temática comprometida con el profundo padecimiento de la represión ocurrida en nuestro país durante la dictadura militar de los años setenta y ochenta.” (Lacasa, 2008, p. 9).

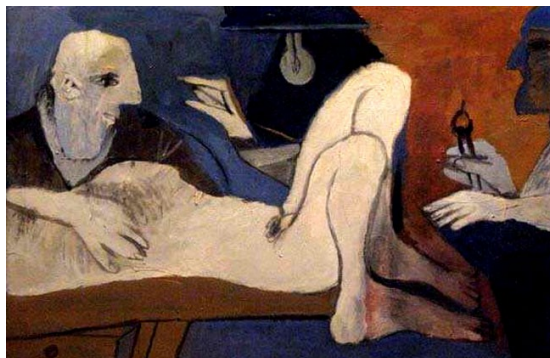


Figura 14. “Tortura a Jaime Pérez” (1994), Anheló Hernández (1922-2010). Pintura. Fuente:

Museo Nacional de Artes Visuales. (2008). Antológica, Anhelo Hernández, catálogo (p. 77).
Ministerio de Educación y Cultura.

Finalmente, en tercer lugar, la instalación “Sal-si-puedes” (1983) de Nelbia Romero que en términos de discurso puede ser interpretada como un testimonio de la violencia política. Metafóricamente establece un paralelismo entre la dictadura y el exterminio de los charrúas.



Figura 15. “Sal-si-puedes” (1983), Nelbia Romero (1938-2015). Performance-Instalación. Fuente: Museo Juan Manuel Blanes. (2019). Nelbia Romero. Una mujer, sus gritos y silencios, catálogo (p. 106). Intendencia de Montevideo.

Sobre esta obra, Andrea Giunta (2019) reflexiona:

Sal-si-puedes retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado nacional, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura. La instalación amalgamaba una serie de tramas sociales, políticas y estéticas. Por un lado, proponía la lectura de una masacre del pasado en el contexto represivo contemporáneo. Por el otro, daba cuenta de un complejo tejido interdisciplinario que buscaba poner en escena subjetividades condicionadas por los límites impuestos por la censura. (p. 101)

Proyecto cultural de la dictadura



Figura 16. Inauguración de la Plaza de la Nacionalidad Oriental (1978). Sello postal conmemorativo. Fuente: Argenta, M. (2021). Plaza de la nacionalidad oriental. Monumento a la Bandera en la zona de Tres Cruces en Montevideo.

Cuando se hace referencia a un proyecto cultural de la dictadura, se refiere a un conjunto de acciones y herramientas aplicadas en el campo cultural por el régimen. Las mismas no sólo se manifestaron en acciones sistemáticas de persecución y censura, sino también en iniciativas oficiales, con cierta sistematización, que podrían interpretarse en clave de proyecto e incluso de PCP, como ya fue señalado, para obtener adhesiones o para desarrollar determinadas áreas, por ejemplo la educativa.

En cuanto a las primeras -acciones represivas- en el ya citado informe sobre Uruguay, presentado a la Conferencia General de la UNESCO (1978) se menciona: “la persecución deliberada a la cultura, tanto a las personas que trabajan en ella, como a los productos culturales, sobre todo si estos pueden aparecer comprometiendo las nuevas orientaciones del poder” (p. 25). Y posteriormente se agrega: “En materia cultural la creación es mínima, debido al control represivo, que tomó formas extremas. (...). El teatro, la música, el cine-arte

histórico, la plástica, tuvieron y tienen prohibiciones, clausuras, persecuciones personales de prisión, exilio, interdicción de trabajo” (p. 37). En ese sentido, podría mencionarse la imposición -para docentes, funcionarios públicos y artistas- de la “declaración de fe democrática”, cuyo texto decía:

Juro por mi honor mi adhesión sin condiciones ni reservas al sistema republicano democrático de gobierno que la Nación ha implantado por su voluntad soberana y declaro no haber pertenecido ni pertenecer a las organizaciones antinacionales disueltas por el P.E., así como toda otra que atentare contra el actual sistema de gobierno”. “Nota: Acepto que la falsedad de la presente declaración implica la aplicación de lo dispuesto en la ley 14.248 del 1 de agosto de 1974 y en el art. 239 del C. Penal” (prisión). (UNESCO, 1978, p. 14)

Este requisito patriótico le fue exigido, por el SODRE, al pianista Luis Batlle Ibáñez (1930-2016) -hijo del Presidente Luis Batlle Berres y hermano del también Presidente Jorge Batlle Ibáñez- para la ejecución de un concierto. Ante esta condición, el artista declinó la invitación. (UNESCO, 1978, p. 27). Con este ejemplo, queda de manifiesto la institucionalización del control que la dictadura ejerció sobre áreas sensibles, como la educación y la cultura, para la formulación de críticas.

En el campo cultural, estas acciones institucionales, se expresaron a través de iniciativas oficiales vinculadas a la exaltación patriótica, la producción de contenidos audiovisuales para los medios oficiales; el intento de apropiación de determinados artistas o manifestaciones culturales consagradas para legitimarse, y la inversión en determinadas propuestas de infraestructura cultural. El alcance permeable de la cultura, su potencial como herramienta para la búsqueda de apoyos y construcción de consensos para el proyecto político dictatorial motivó la ejecución sistemática de estas acciones institucionales, cuyo momento determinante en el campo cultural fue el año 1975. Podría señalarse, que, en ese sentido, estas acciones constituyeron una PCP, en el entendido que las políticas

culturales (PPCC) son “conjuntos de intervenciones [estatales entre otras] a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987, p. 26).

Este proyecto cultural, que como tal, operó en el campo simbólico, resultó eficaz para la instauración del proyecto político y en apariencia menos brutal que otras acciones -como la desaparición de opositores- pero con un profundo alcance en la matriz cultural de los ciudadanos. En este período no hubo un reconocimiento de derechos culturales, sino un intento sistemático de dominación cultural. Como puede ser previsible, en una “democracia en estado de excepción” (Hinkelammert, 1990) los derechos se suspenden -o no se reconocen- porque deben ser, supuestamente, defendidos de sus verdaderos enemigos, que son aquellos que se oponen al verdadero ser nacional, o sea, la subversión, cuyos valores son foráneos y por lo tanto, antipatrióticos.

1975: Año de la Orientalidad



Figura 17. “Año de la Orientalidad, en conmemoración del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825” (1975). Afiche oficial. Fuente: Biblioteca Nacional. (2021). Imágenes, afiches, comunicación.

En el año 1975 -el cual se proclamó por la Organización de las Naciones Unidas como “Año Internacional de la Mujer”- se produjeron en Uruguay, tres acciones que ejemplifican la orientación de la PCP autoritaria. En ese año, en conmemoración de los 150 años de la “Cruzada Libertadora”, se celebró el “Año de la Orientalidad”. Se creó también, la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) y se le concedió a Juana de Ibarbourou, la “Condecoración protector de los pueblos libres Gral. Artigas” (Cosse y Markarian, 1996, p. 114), quizás este último sea el más acorde con las celebraciones internacionales de ese año. Estas acciones, refundacionales en cierta medida, no sólo se plasmaron el campo cultural, sino que fueron parte de un conjunto mayor que marcaron una nueva etapa del proceso dictatorial. Sobre esto, Peluffo Linari señala:

En el primer momento del golpe no pasó nada a nivel cultural, siguió andando El Galpón, siguió andando Galería U, siguieron todos trabajando. Recién se empezó a ver el perfil ultra represivo en el 74, a fines del 74 y ni que hablar ya, entrado el 75 (...) yo creo que la dictadura, en el sentido más abarcativo del término, como represión social, empieza en el 75. (comunicación personal, 31 de agosto, 2017)

En ese sentido, a partir de ese momento, podrían señalarse tres líneas de acción dictatorial en el campo de la cultura: la patriótica, la producción cultural y la apropiación cultural.

La mencionada conmemoración del “Año de la Orientalidad”, que supuso la realización de diversos actos y acciones asociadas fundamentalmente a los campos cultural y educativo, no sólo significó una de las más importantes acciones de los dictadores en términos de proyecto cultural, sino que representó una de sus bases ideológicas centrales. Sobre el término “orientalidad”, Cosse y Markarián (1996) señalan:

La estricta delimitación de los contenidos de la identidad nacional derivó en la elaboración de un inventario cerrado de rasgos resumidos en el manido término de “orientalidad”. A pesar de su insistente uso, esta

palabra fue poco empleada en los discursos y documentos oficiales. Sin embargo, la expresión condensaba todos los significados de la nacionalidad, asimilándolos a lo que se consideraba su “esencia”. La “orientalidad” se establecía en base a parámetros morales que emanaban de una “naturaleza humana” definida apriorísticamente. De este modelo, se discernía entre aquellas acciones que fortalecían o debilitaban la “esencia nacional”. (pp. 21 - 22)

Lo patriótico aquí, aparece como el retorno a un pasado mitificado (O’Donnell, 1997) para identificar a los adversarios del presente y así exaltar la esencia nacional. La cultura constituyó un camino posible para la difusión de esta visión esencialista, conservadora y en gran medida reaccionaria, propia del régimen. Esta idea de un ser nacional -oriental- inspiradora de las celebraciones de 1975, se articuló con otras acciones, como la ya mencionada “Declaración de fe democrática” de 1974 o el decreto de organización de los ministerios de 1977 que para el de Educación y Cultura indica:

Consolidar, a través del mantenimiento del particular estilo de vida del Uruguay una sana corriente nacionalista, entendiendo por tal la exaltación del concepto de patria, de soberanía y de desarrollo en seguridad, tendiente a la exaltación de los valores de la orientalidad y al respeto por las tradiciones de la nación. (UNESCO, 1978, p. 13)

En el mismo sentido -de acciones culturales de la dictadura- pueden mencionarse, la celebración de festivales nativistas en el interior del país, como la “Semana de Lavalleja”, entre otros. Estos eventos contaban además con amplia difusión, a modo de ejemplo, en el acta del 15 de julio de 1975³⁶ del Directorio del SODRE (1973 - 1984), figura la autorización del traslado hacia la ciudad de Melo, de funcionarios de Canal 5 para grabar el “II Festival Folclórico de las Fuerzas Conjuntas” (p. s/n). El interior del país fue considerado especialmente por los militares en las celebraciones de 1975, a través de los “Comités Patrióticos” de

36 “59.452/7/75 Dispónese traslado de funcionarios de Canal 5, Walter Blanco (camarógrafo) y Juan María Gutiérrez (relator) a Melo de acuerdo a lo informado por Canal 8 , a fin de grabar el II Festival Folclórico de las Fuerzas Conjuntas que se realizará en esa ciudad.” (sic).

diferentes localidades, se organizaron diversas actividades. Podría mencionarse, a modo de ejemplo, la autorización -acta del Directorio del SODRE del 21 de agosto de 1975³⁷- para la actuación de una cantante y una pianista en una actividad organizada por el “Comité Patriótico de Dolores” (1973 - 1985, p. s/n)

Otra de las acciones culturales de la dictadura, en referencia a lo patriótico, es la construcción de grandes monumentos como el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia (1977) o la Plaza de la Nacionalidad Oriental (1978) conocida popularmente como Plaza de la Bandera y denominada oficialmente, desde 2014, como Plaza de la Democracia. Y también, el otorgamiento de los “premios históricos” de pintura, en las ediciones XLI (1977) y XLII (1978) del Salón Nacional de Artes Visuales, cuyos ganadores fueron, respectivamente, los artistas Santos Conrado Martínez Koch con su óleo “Abril de 1813” en el cual retrató a Artigas; y Pedro Rodríguez Rehermann con su óleo “Evocación a la Primera Asamblea Constituyente y Legislativa del Estado”.

Podría señalarse aquí, que todos los ejemplos mencionados, a partir de 1975, constituyeron acciones directas en el campo cultural cuya incidencia se orientó a la exaltación patriótica y operó en la dicotomía entre ser nacional -orientalidad- y enemigo interno -subversión-.

Resulta necesario señalar, que el alcance de estas acciones no fue únicamente en el plano simbólico, sino que también definieron orientaciones institucionales que los militares utilizaron para la consolidación de su proyecto político y su permanencia en el poder. La creación, también en 1975, de la DINARP es un claro ejemplo de diseño institucional funcional a los intereses de los militares. Por un

37 “59.676/8/75 Autorización actuación cantante María E. Suárez y pianista Carmen Muzarelli acto Comité Patriótico de Dolores.” (sic).

lado, fue una herramienta para el control de los medios de comunicación y la producción cultural. Por el otro, fue un medio de difusión y de producción cultural del régimen. Sobre su alcance, Marchesi (2010) señala:

(...) fue la pieza clave para desarrollar dicho sistema. Según el decreto que establecía la creación del nuevo organismo, este se encargaría de asesorar al Estado en aspectos comunicacionales relacionados a su imagen nacional e internacional, de marcar lineamientos para los medios de comunicación estatales y privados, y de censurar a los medios privados. (p. 123)

Además de estos cometidos, la DINARP promovió eventos culturales y deportivos, no vinculados a los medios de comunicación. Asimismo, en el ya citado libro “Uruguay 1973-81, Paz y Futuro” se señalaba:

Rápidamente surge, pues (sic), la trascendencia de una reseña -la presente- que las documente con fidelidad y articule, para las actuales y futuras generaciones de compatriotas, un vívido testimonio de lo que nuestra patria puede exigirse a sí misma y producir, en tiempo relativamente breve, para afirmar sus propios destinos y demostrar la energía de su personalidad histórica. (...). Es el recuento preciso de las decisiones y tareas que llevaron a la reorganización de las oficinas, a la modernización de los equipamientos, a la restauración de conductas prestigiosas, a la construcción de magníficas obras públicas, al afianzamiento de la seguridad de todos los sectores sociales, a la promoción de los valores humanos, al combate contra los enemigos de la Nación, a las decisiones que reformularon la economía y canalizaron la producción hacia sus resultados más enaltecidos, a una superior difusión de las vertientes culturales de las que siempre nos habíamos enorgullecido. (Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1981, p.1)

Este texto, sirvió como una propaganda a la interna del país, justificando la razón de ser de un gobierno golpista que, según ellos, dio resultado en el sentido de los avances logrados a partir del combate a los enemigos internos. En esa incipiente década de los años ochenta, inaugurada por el plebiscito de 1980 que -como ya fue mencionado- perdieron los militares, la propaganda pro gobierno -interna e internacional- fue central para los dictadores. En ese sentido, la DINARP coprodujo -en asociación con una productora norteamericana- la película “Gurí”

(1980) de temática campera y gauchesca. Desde 1978 producía, además, informativos para cine. Sobre estos, Aldo Marchesi (2001) señala:

La DINARP ensayó dos informativos para cine: el primero se llamó Panorama [1978] y tuvo una escasa duración, apenas cuatro ediciones; el segundo y definitivo, se llamó Uruguay Hoy [1979] del cual se editaron más de ochenta números. Con Panorama se buscó recrear los informativos realizados en la década del cincuenta y principios del sesenta por agentes privados. (...) cada segmento contaba con el auspicio de diferentes empresas privadas (...) y en principio no logró una difusión masiva. (...). El intento se frustró por la “fuerte resistencia que en su contra ejerció el Centro Cinematográfico del Uruguay (CCU) (...)”. Las razones de la oposición no eran políticas. Se cuestionaba el estilo de los informativos por considerarse anacrónicos y por su aspecto publicitario [dado que los dueños de las salas eran también dueños de la propaganda comercial que en ellas se proyectaba] (...). 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, (...) (pp. 16 - 17)

Canal 5, del SODRE, jugó un rol importante en la producción de contenidos culturales durante la dictadura. Según consta en actas del Directorio (SODRE 1973 -1984), en 1975 se contrató a Efraín Quesada como libretista para programas televisivos de carácter histórico. Libretos sobre Julio Herrera y Reissig, Florencio Sánchez y Ma. Eugenia Vaz Ferreira³⁸ o sobre “La Heroica gesta de la Cruzada Libertadora, día por día”³⁹. Además de libretista, Quesada era periodista y amigo del Maestro Julio Castro, siendo él la última persona que lo vio antes de su secuestro en 1977. Paradójicamente, por línea materna, era tío del represor Jorge

38“Ene. 14. 58.433/1/75 “Aprobar la realización de 6 libretos sobre Julio Herrera y Reissig, Florencio Sánchez y Ma. Eugenia Vaz Ferreira y 12 libretos de carácter histórico, por el Sr. Efraín Quesada...3) Autorizar al Sr. Jefe de Audición a coordinar lo pertinente en el CONAE [¿?] y consultar con un docente especializado en Historia Nacional a efectos de asegurar una total precisión de dichos libretos.”” (sic).

39 “Abr. 17. Acta N°3403 58.917/4/75 Autorización emisión diaria de un programa titulado “Cruzada heroica de los 33 orientales, día a día”..libretos: Sr. Efraín Quesada. “3) El Consejo Directivo se reserva el derecho de levantar el programa en cualquier momento si se entiende que no se logra la finalidad citada”.” (sic). / “Set. 2. Acta N°3438 59.761/9/75 Elévense las actuaciones relacionadas con el ciclo “La Heroica gesta de la Cruzada Libertadora, día por día” de Efraín Quesada al MEC [Ministerio de Educación y Cultura] a fin de solicitar pronunciamiento del Consejo Nacional de educación sobre la realización y financiación del mismo.” (sic).

Silveira Quesada, quien expresó: “Era un hombre que cautivaba a todos. Fue para mí el tío más querido. Nunca me preguntó nada sobre Julio Castro, ni yo tampoco” (*La Red 21*, 2011, p. s/n). Otra de las producciones del canal oficial fue “Operación Uruguay”, se trataba de un programa propagandístico del régimen y de denuncia de opositores, conducido por Antúnez Ferrer, al cual,

La buena gente llamaba para, por ejemplo, acusar a algún sindicalista que antes del golpe hablaba en las asambleas de su gremio. Antúnez Ferrer (con un inolvidable estilo farfullante) daba los datos del acusado, y cinco minutos después tenía la respuesta: “Nuestro pueblorienteal no siolvía y, gracia (sic) a una oyente, ya sabemos que ese apátrida ahora está trabajando de mozo en un bar de la calle tal, propiedad de un señor González” (sic). Y a continuación, una amenaza para el dueño del bar, “porque si era un patriota de verdad no podía emplear a un ‘traidor’ como el denunciado de esa noche.” (sic). (*La Red 21*, 2007, p. s/n)

En su proyecto de medios de comunicación y producción cultural, el régimen consideró estratégico el rol del Canal 5 -y también de las radios oficiales- y hubo, por un lado, una política de producción de contenidos nacionales:

Siempre se entendió que Canal 5 debía irradiar programas informativos en los que se muestre la realidad vernácula, programas culturales no emitidos por otros canales por ser costosos, educativos y deportivos, dando preferencia a la programación nacional.” (...) “...un 75 por ciento de programas nacionales y un 25 por ciento de programas extranjeros, distribuidos en la siguiente temática: programas informativos (22/100) culturales (10/100) educativos (16/100) deportivos (10/100) de entretenimientos (28/100) y cine y documentales (14/100). (Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1981, p. 421)

La grilla del canal oficial -según consta en actas del Directorio del SODRE (1973 - 1984)- abarcó diferentes temáticas de interés vinculadas a lo artístico, a lo cultural y a lo deportivo, buscando probablemente cierta adhesión popular. Entre

los programas más destacados del período, pueden mencionarse el de tango, denominado “Café Concert”, para el cual se autorizaron, entre otras, las actuaciones de Raúl Lavié⁴⁰, Héctor Mauré⁴¹, Hugo del Carril⁴², Alberto Castillo⁴³, Enrique Dumas⁴⁴, Roberto Goyeneche⁴⁵, Lágrima Ríos⁴⁶ y Edmundo Rivero⁴⁷. “Círculo y cuadrado” o “Dialogando con los artistas”, programas vinculados a las AAVV, conducidos ambos por la crítica María Luisa Torrens⁴⁸. Programas de entretenimiento, como “Venga a cantar al 5”, conducido por Alejandro Trotta⁴⁹ o el certamen “Canal 5 busca la voz que vale un millón de pesos”, que con 15 años ganó Gustavo Nocetti⁵⁰. Y también “Estadio Uno”, programa de fútbol conducido

40 “Set. 2. 59.771/9/75 Autorizar actuaciones de los cantores Raúl Lavié, María José, Edmundo Rivero, Jorge Valdez, Enrique Dumas y Héctor Mauré en “Café Concert”.” (sic).

41 “Jun. 3. Acta N°3414 59.210/5/75 Aprobar contratación Héctor Mauré para intervenir en programa “Café Concert”” (sic).

42 Jul. 1°. Acta N°3421 59.361/7/75 Aprobar contratación cantor Hugo del Carril para intervenir en el programa “Café Concert” Cachet N\$1400 (sic).

43 Feb. 6. 58.556/2/75 Autorízase la actuación del cantor Alberto Castillo en Canal 5 el día 13/2 dentro del programa “Café Concert”. (sic).

44 Set. 2. 59.771/9/75 Autorizar actuaciones de los cantores Raúl Lavié, María José, Edmundo Rivero, Jorge Valdez, Enrique Dumas y Héctor Mauré en “Café Concert”. (sic). / Abr. 15. 58.902/4/75 Autorización actuación Enrique Dumas (cantante) programa “Café Concert” (sic).

45 May. 6. Acta N°3407 59.021/5/75 Autorización contratación cantante Roberto Goyeneche 8/5 programa “Café Concert” (sic). / Ago. 7. 59.609/8/75 Apruébase actuación de Roberto Goyeneche en programa “Café Concert”. (sic).

46 Jun. 10. Acta N°3416 59.233/6/75 Aprobar contratación Conjunto Bonasorte y de la cantante Lágrima Ríos programa “Café Concert” (sic).

47 Set. 2. 59.771/9/75 Autorizar actuaciones de los cantores Raúl Lavié, María José, Edmundo Rivero, Jorge Valdez, Enrique Dumas y Héctor Mauré en “Café Concert”. (sic).

48 Ene. 2. 58.371/1/75 “Abónese a la Sra. Ma. Luisa Torrens el 20% de la publicidad que paga el Banco Comercial por el programa “Círculo y cuadrado” que se emite por Canal 5.” (sic) / Feb. 25. 58.650/2/75 Prórroga programa “Círculo y Cuadrado” de María Luisa Torrens. (sic) / Jul. 10. Acta N°3424 59.411/7/75 Designar a la Sra. María Luisa Torrens como preparadora y realizadora del programa “Dialogando con los artistas” mediante el pago de N\$50 por programa. (sic) / Jul. 17. Acta N°3426 59.467/7/75 Prorrogar la emisión del programa “Círculo y cuadrado” bajo dirección de la Sra. María Luisa Torrens. (sic).

49 Ene. 2. 58.376/1/75 “Autorízase la emisión por Canal 5 del programa “Venga a cantar al 5”... “2) Autorízase los siguientes gastos...\$150000 (ciento cincuenta mil pesos) mensuales al Sr. Alejandro Trotta por la conducción del programa...” (sic) / Jun. 26. 50(9).355/6/75 Fijase remuneración del conductor del programa “Venga y cante en el 5” Sr. Alejandro Trotta en \$200000 mensuales. (sic).

50 Ene. 28. 58.518/1/75. Apruébase las actas del Concurso “Canal 5 busca la voz que vale un millón de pesos” y declárase ganador al Sr. Gustavo Nocetti.” (sic).

por Julio César Sánchez Padilla⁵¹.

Por otro lado, en ese rol estratégico que los medios oficiales debían tener, hubo cierta inversión para fortalecerlo:

(...) el canal oficial se está preparando para las transmisiones en color y en tal sentido, se estudia la adquisición e instalación en la Intendencia Municipal de Montevideo de la nueva antena y transmisor, que permitirá una mejor recepción y el cumplimiento de un más amplio servicio. Una comisión de técnicos de la comuna capitalina trabaja activamente con los técnicos del SODRE, para construir un local de 50 metros cuadrados en la azotea del Palacio Municipal, para ubicar e instalar los nuevos equipos transmisores. Finalmente, se está preparando la puesta en funcionamiento de los nuevos equipos instalados en la Planta Emisora de Santiago Vázquez y estudiando la adquisición de dos nuevos transmisores de radiodifusión modulados en amplitud de 50 KW de potencia, más un mástil de 150 metros de altura para CX-26 y CX-38. Con esto se defenderá adecuadamente los canales despejados de nuestro país y se podrá cubrir eficazmente el territorio nacional y países vecinos. De esta forma se colocará a las ondas oficiales y a los medios de comunicación del Estado a nivel de las más modernas tendencias del desarrollo tecnológico, en un acto de defensa de nuestra soberanía. Para esto se creó el SODRE y a la obtención de esos propósitos se ha orientado sin desmayos la gestión cumplida.” (Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1981, pp. 432 - 433)

En esa búsqueda de legitimación a través de la cultura, el régimen intentó también, apropiarse de figuras prestigiosas del campo cultural nacional. La intención fue mostrarse próximos a artistas e intelectuales, o a sus legados. Hay dos ejemplos de esta acción en el campo de la cultura -en los cuales se profundizará en el Capítulo III del presente trabajo- ambos durante el año 1975. El primero de ellos, el campo de las letras, es el otorgamiento de la “Condecoración protector de los pueblos libres Gral. Artigas” a Juana de Ibarbourou. Y el segundo,

⁵¹ Oct. 14. Acta N°3450 60.039/10/75 Apruébase contrato a suscribir entre SODRE y el Sr. Julio César Sánchez Padilla para la transmisión y publicidad de los partidos de fútbol por Canal 5. (sic) / Set. 9. 59.816/9/75 Pago al Sr. Julio Sánchez Padilla por derechos de emisión abonados a la Federación Peruana de Fútbol por transmisión de partidos. (sic).

en el campo de las artes visuales, es la publicación oficial del libro “Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay” de José Pedro Argul, quien había fallecido en 1974. En ambos casos, parecería haber un intento de utilización política más que de homenaje, en el sentido de que fueron figuras que no representaron ningún tipo de crítica pública hacia el régimen y sus legados eran, aún lo son, muy respetados.

¿Podrían considerarse que esas acciones constituyeron políticas culturales?

Al inicio de este capítulo, se planteó la dificultad de afirmar la existencia o no de un plan de PCP de la dictadura. Inicialmente, para visualizar posibles acciones en el campo artístico cultural, se problematizó la metáfora del “apagón cultural” durante la dictadura. En su desarrollo, se analizaron distintas acciones que operaron en el campo cultural uruguayo de los años setenta y que, de algún modo, marcaron la posición del gobierno dictatorial en el mismo. Podría señalarse entonces, que el régimen no tuvo una posición neutral frente a la cultura.

La década de los años setenta podría ser pensada en dos partes, siendo el año 1975 el punto de inflexión. Inicialmente las acciones de los dictadores en el campo cultural fueron algo erráticas, en ese tiempo hubo espacio para cierta enunciación crítica por parte de los artistas, amparados por instituciones culturales legitimadas. A partir de la conmemoración del “Año de la Orientalidad” (1975), las acciones culturales del régimen procuraron cierta sistematización. En ese sentido, se identificaron en el análisis tres líneas de acción en el campo de la cultura: la patriótica, la producción cultural y la apropiación cultural. Siendo las conmemoraciones patrióticas, la creación de la DINARP y la “Condecoración protector de los pueblos libres Gral. Artigas” acciones representativas de esa nueva posición oficial.

Es a partir de ese momento, que se sistematizaron también las acciones de control,

persecución, censura y asesinato de opositores -adquiriendo en la Operación Cóndor (OC) una dimensión de coordinación regional- y transverzalizaron todos los ámbitos de la vida nacional, incluidas también las acciones específicas que la dictadura desarrolló para la cultura. Por su parte, Ángel Kalenberg sostiene:

Tampoco creo que tuvieran marcada una política cultural. Si la tuvieron, la ignoro, a mí no me llegó. Si me hubiera llegado [como] cuando me quisieron imponer una exposición, yo sabía lo que tenía que hacer (...) hasta hoy me pregunto cuántos gobiernos tuvieron una política cultural (...) no sé si antes, los políticos de la dictadura, se preocuparon, los civiles y los militares, de un concepto como política cultural, no sé si les daba, no sé, no sé. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

Sin embargo, podría señalarse, que desde una institución importante dentro del campo artístico cultural -como lo es el MNAV- es posible orientar ciertas acciones que constituyen, en cierto modo, PPCC. Entendidas estas, como “intervenciones realizadas por el estado, (...) a fin de orientar el desarrollo simbólico” (García Canclini, 1987, p. 26). Según Aparicio Guirao (2017) durante la dictadura, en el MNAV sólo se realizaron exposiciones con artistas internacionales -europeos y estadounidenses⁵²- y no con artistas uruguayos. Según la autora, el MNAV “se singularizó y no podía dar precisamente un espacio, a los artistas nacionales del momento que eran muy críticos a través de sus prácticas artísticas de todo lo que estaba sucediendo.” (p. 65). Frente a estas críticas en su gestión Kalenberg señala:

En dictadura hicimos la exposición de Torres García [1974] con motivo del centenario, un poco antes habíamos hecho la exposición de Barradas [1972 y 1982] y un poco antes habíamos hecho la exposición de Carlos González [1971] (...) ahora, yo entendía que al museo uno entra, puede haber otros libretos, que al museo se entra como culminación de una carrera, (...) nosotros traíamos exposiciones del exterior con el objeto de que el ámbito artístico y la población, tuvieran posibilidad de ver en vivo y en directo lo que pasaba con las grandes escuelas, con las grandes tendencias del arte, en aquel momento era muy caro viajar, ya no había

52 En ese período se inauguraron importantes exposiciones internacionales: de grabados de Picasso en octubre de 1973, de Raoul Dufy en 1977, de Julius Bissier en 1978, de Art Noveau en 1982 y del fotógrafo francés Eugene Atget en 1984 (Museo Nacional de Artes Visuales, 2021b).

becas de viaje para los artistas, prácticamente no venían revistas desde el exterior y si no era el museo quién otro podía mostrarla. Está bien, es una crítica que yo acepto pero depende, ojo, es una crítica hecha desde un libreto distinto al que yo manejaba (...) está bien cuando no tiene que ver con intereses sectoriales (...) pero no me molesta. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

Además de posibles repertorios oficiales, que incluyen o excluyen a determinados artistas, la distribución de los recursos económicos no sólo condiciona, sino que también determina las PPCC. En ese sentido, en relación a infraestructura cultural, cabe señalar las prioridades del gobierno dictatorial en cuanto a la inversión pública. Mientras que el antiguo Estudio Auditorio del SODRE (ex Teatro Urquiza) que fue destruido por un incendio en el año 1971, tuvo que esperar hasta el año 2009 para su reinauguración; la dictadura priorizó su política monumentalista, representativa de su concepción ideológica, invirtiendo en obras monumentales como el Mausoleo de Artigas (1977) y la Plaza de la Nacionalidad Oriental (1978). En una aparente justificación sobre la falta de inversión en el incendiado Auditorio Nacional, en una publicación oficial se señala:

Bajo un techo de cielo, numerosos espectáculos de ballet, de cine, conciertos, programas de televisión y conciertos sinfónico-corales, congregaron multitudes que alternaron la visita con una recorrida a la exposición conmemorativa del Cincuentenario, donde se exhibió parte de lo que el SODRE ha hecho en esa larga vida al servicio de las actividades culturales del país.” (...) “Con el derrumbe del Estudio Auditorio no decayó, sin embargo, la actuación de los cuerpos estables ni el funcionamiento de la Escuela de Ópera, que sigue teniendo un excelente nivel. (Dirección Nacional de Relaciones Públicas, 1981, p. 426)

Más allá de visiones encontradas, en cuanto a la relación entre PPCC y dictadura, en la década de los años ochenta las dictaduras cayeron y se abrió paso la democracia. Considerando esto y teniendo en cuenta, además, que las principales motivaciones de las acciones culturales impulsadas por los dictadores fueron borrar disidencias y obtener consensos para su continuidad en el poder, podría

señalarse que fracasaron. A esto, se le podría agregar -más allá de lo finalmente concretado- que hubo una intención de articular una política cultural con la ciencia y la educación (Fuerzas Armadas, 1978), lo cual parecería indicar que el campo cultural no sólo fue considerado un espacio de desarrollo de la “mística de la orientalidad” sino también como un área estratégica para la proyección de su modelo. A la luz de estos elementos y de opiniones encontradas en cuanto a la existencia o no de PPCC en ese período, resulta necesario visualizar estos aspectos -como parte de un sistema de acciones- cuyas consecuencias, quizás, aún impactan en nuestro presente.

CAPÍTULO III

El Salón Nacional como dispositivo de legitimación

En primer lugar, cabe una caracterización genérica del Salón Nacional (SN). Como premio oficial a la producción artística, ha sido uno de los principales instrumentos de la política cultural pública (PCP) en el campo de las artes visuales (AAVV). Su convocatoria generalmente es anual y de carácter nacional. El Estado es su principal patrocinador y su origen histórico está relacionado a la tradición de las Academias oficiales de arte. Estos institutos se ocupaban de agremiar a los artistas profesionales, así como de la divulgación y enseñanza artística. (Rey-Márquez, 2006). Entre los siglos XVI y XIX se consolidaron tres modelos académicos referenciales: el florentino del siglo XVI y los franceses de los siglos XVII y XIX.

En 1542, en Florencia, la creación de la *Accademia Platonica* de Cosimo I de Medici (Rey-Márquez, 2006) constituye un hito fundacional para el modelo academicista. Además de nuclear y representar a los artistas, como ya fue mencionado, las academias tuvieron un rol central en la regulación de la enseñanza artística. A propósito, Hauser (1979) señala:

El origen y sentido primitivo de las academias era liberal; sirvieron a los artistas como medio para emanciparse del gremio y para levantarse sobre la clase de los artesanos. Los miembros de las academias fueron más pronto o más tarde, en todas partes, exentos de pertenecer a un gremio y de atenerse a las limitaciones de los ordenamientos gremiales. (...). La marcha de las cosas se orientó inconteniblemente hacia el ideal de un canon de estudios, que sí es verdad que se realiza por primera vez en Francia y en el siguiente período estilístico, tiene aquí su origen. (p. 293)

Hacia mediados del siglo XVII, en 1648, se creó la *Académie Royale de Peinture*

et Sculpture bajo el reinado de Luis XIV en Francia. Inicialmente fue dirigida por el influyente ministro Jean-Baptiste Colbert y Charles Le Brun, *le Premier Peintre du Roi* (el Primer Pintor del Rey). Sobre la concepción que Colbert tuvo del arte, Hauser (1979) sostiene:

(...) el arte no es más que un medio del gobierno del Estado, con la función especial de realzar el prestigio del monarca: por una parte, con la formación de un nuevo mito del rey; por otra, aumentando la magnificencia que la corte ha de desplegar como marco del señorío real. Ni el rey ni Colbert tienen verdadera inteligencia del arte ni amor auténtico por él. El rey es incapaz de pensar en el arte de otro modo que en relación con su propia persona. “Yo os confío lo más precioso de la tierra —dice una vez en un discurso a los miembros directivos de su Academia—: mi gloria”. (p. 340)

Tras la toma de la Bastilla en 1789 se produjeron cambios en la Academia, el primero de ellos fue en 1791 cuando la Asamblea Legislativa concedió el derecho de participar del Salón -convocado anualmente por la Academia y cerrado a sus miembros- a todos los artistas (Hauser, 1979). Dos años más tarde, en 1793 -tras 145 años de funcionamiento- la *Académie Royale de Beaux-Arts* fue disuelta. De este modo los revolucionarios -liberales- ponían fin a una de las instituciones que consideraban más conservadoras del antiguo régimen.

Más de dos décadas después, en 1816, se restauró la institución fundándose la denominada Academia realista francesa del siglo XIX (Rey-Márquez, 2006). Siendo este el modelo de referencia para las Academias y Salones Nacionales (SSNN) latinoamericanos⁵³. En contraposición con el modelo del siglo XVII -cuyo fin era un arte al servicio de los intereses reales- el modelo del siglo XIX se orienta hacia las nuevas formas del poder político y económico, representados por

⁵³ En América Latina el primer antecedente, a comienzos del siglo XIX, es la creación de la Academia Imperial de Belas Artes -Academia Imperial de Bellas Artes- en Brasil (1816). Posteriormente entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX se registran otros SSNN latinoamericanos: Chile (1887), Argentina (1911), Costa Rica (1928), Cuba (1935), Uruguay (1937), Colombia (1940), Venezuela (1940).

la burguesía. En ese sentido, en el marco del Salón francés de 1845, en su posición de crítico de arte y en contra de la crítica artística de la prensa escrita, Charles Baudelaire (2017) expresa:

Y en primer lugar, a propósito de esta impertinente denominación: el burgués, declaramos que no compartimos en absoluto los prejuicios de nuestros grandes colegas artísticos, empeñados desde hace años en lanzar anatema sobre este ser inofensivo, que no pediría más que gozar de la buena pintura si esos señores supieran hacérsela entender, y si los artistas se la mostraran más a menudo. (p. 35)

Caben señalarse aquí dos aspectos, por un lado, los tres modelos referidos -el florentino del siglo XVI y los franceses de los siglos XVII y XIX- son considerados como referenciales del academicismo, pero de ningún modo constituyeron las únicas Academias de su tiempo. Particularmente la Academia francesa del siglo XVII representó un modelo que tuvo una importante expansión en Europa⁵⁴.

Por otro lado, resulta notoria la estrecha relación entre arte y política que supone el modelo academicista. Desde su origen se establece en estrecha relación con el Estado y con los intereses de quienes lo gobiernan. La enseñanza artística, la divulgación del arte -a través de los Salones, como imagen del poder- y el perfeccionamiento de la *tekné*⁵⁵ constituyen, en ese sentido, las bases para la conformación de un canon oficial capaz de legitimar el *grand goût*⁵⁶.

54 En el siglo XVII, además de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* -Real Academia de Pintura y Escultura- francesa, se fundaron también la *Akademie der bildenden Künste Wien* -Academia de Bellas Artes de Viena- en 1692 y la *Preußische Akademie der Künste* -Academia de las Artes de Prusia- en 1696, actual *Akademie der Künste, Berlin* -Academia de las Artes de Berlín-. En el siglo XVIII se fundaron la *Académie royale des beaux-arts de Bruxelles* -Academia Real de Bellas Artes de Bruselas- en 1711, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, la *Императорская Академия художеств: Императорская Академия художеств* -Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo- en 1757 y la *Royal Academy of Arts* -Real Academia de Artes- de Londres en 1768.

55 Para los antiguos griegos la *tekné* es diferente de la ciencia y a través de ella es posible conocer y transformar lo natural en artístico.

56 A lo largo del texto se utilizará *grand goût* y gusto oficial (GO) como sinónimos.

En el siglo XX, cuando se instauran la mayoría de los SSNN latinoamericanos, particularmente después de la irrupción de las primeras vanguardias artísticas o vanguardias históricas -ya mencionadas en el Capítulo I- lo cual implicó una ruptura con el modelo academicista, el sentido de este premio oficial era otro. Quizás múltiples sentidos, de acuerdo a las características de cada Estado, a las orientaciones de cada gobierno y a los avatares propios de cada coyuntura. Podría, en principio, señalarse que lo que se mantuvo fue la vigencia de la estrecha relación entre el arte y la política.

Salones Nacionales y Estado Autoritario

Ahora bien, considerando el período y los casos de estudio -SSNN rioplatenses en la década de los años setenta del siglo XX- cabe preguntarse, ¿por qué se mantenía vigente un dispositivo consagratorio en el campo artístico, como el SN -propio del modelo academicista- en nuestros Estados latinoamericanos durante este período?

La década de los años setenta en América Latina y particularmente en el Cono Sur, como ya fue mencionado, implicó la imposición de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) -auspiciada por el gobierno de los Estados Unidos- que procuró fundamentalmente la instalación de un nuevo modelo económico e intentó para ello eliminar toda posible disidencia. La sensación de caos -económico, social y político- heredado de la década anterior y la irrupción de alternativas partidarias -como la Unidad Popular chilena- o guerrilleras -como los Montoneros argentinos o anteriormente el MLN-T (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros) en Uruguay- ponían en “juego la supervivencia de la condición capitalista de la sociedad y sus afiliaciones internacionales” (O’Donnell, 1997, p. 99).

En ese sentido, por la vía de los hechos, se impuso en nuestros países un modelo de Estado Autoritario (EA) de ideología liberal-tecnocrática (O'Donnell, 1997) que se basó en alianzas cívico-militares -particularmente en Argentina y Uruguay- en la cual los tecnócratas implementaron las reformas económicas y los militares asumieron el rol coactivo, invocando además la tradición y constituyéndose como la única alternativa para “retornar al camino del verdadero destino nacional” (O'Donnell, 1997, p. 106). Para ello fue imprescindible la construcción de un enemigo interno -la subversión- lo que implicó un combate al interior del Estado que tuvo por objetivo eliminar esa amenaza. Sobre esto O'Donnell (1997) señala:

(...) la actuación de partidos y organizaciones “subversivas” es sólo la piel de la enfermedad. Por cierto, allí hay que extirpar sin vacilar, pero no habrá salud si no se curan los tejidos profundos, aquellos de los que la subversión política se nutre: subversión ideológica, subversión cultural, de las costumbres, de la familia. (p. 108)

Retomando la pregunta inicial sobre la vigencia de los SSNN rioplatenses -como dispositivo consagratorio de la tradición académica- en este período, podrían señalarse tres razones posibles:

En primer lugar, se podría suponer que, en su lucha contra la subversión, el régimen ejerció control sobre los dispositivos culturales consagrados. En ese sentido, cabe señalar que ambos SSNN, al momento de los golpes de Estado, se encontraban plenamente consolidados en términos institucionales, ambos celebrados anualmente -en forma ininterrumpida- desde su creación. En 1973, cuando se instauró la dictadura en Uruguay, el Salón Nacional Uruguayo (SNU), creado en 1937, celebraba su edición número XXXVI (36); y en 1976, cuando se produjo el golpe de Estado en Argentina, el Salón Nacional Argentino (SNA), creado en 1911, convocó a su edición número LXV (65).

En segundo lugar, como ya fue señalado, estos gobiernos dictatoriales buscaron

legitimarse a través de ciertas expresiones de la cultura. En ese sentido, podría pensarse que darle continuidad a un premio oficial, consagratorio en el campo de las AAVV e institucionalmente consolidado, no sólo sería legitimador del régimen sino también, podría permitir cierta incidencia en el campo además de mitigar posibles críticas por sus acciones de persecución y censura.

En tercer lugar, en términos ideológicos, el arte -como ya fue señalado- puede ser una potente herramienta de divulgación política y eso fue valorado por el régimen. En su búsqueda de una “esencia nacional” como antídoto a lo foráneo -a lo subversivo- se propusieron consagrar estéticamente ese relato. Sobre este aspecto O’Donnell (1997) reflexiona:

Comienzan con una imagen simple: la salvación de estos países es “retornar a la senda de los antepasados”, para lo cual hay que eliminar las “distorsiones” que se acumularon. La idea de retorno a todo costo a un pasado mitificado es crucial en esta ideología: con ella otorga significado al presente, lo entronca con una visión del pasado y proporciona criterios para identificar al adversario actual. Como su visión del presente y del pasado es tan negativa, a la vez que colorea míticamente un pasado más lejano, esta ideología es profundamente reaccionaria. (p. 104)

En los SSNN rioplatenses existieron premios específicos⁵⁷ dirigidos a obras que resaltarán las gestas históricas y los valores patrióticos y tradicionales constitutivos de la identidad nacional. En el caso uruguayo, esto estuvo acompañado con la inauguración de grandes monumentos nacionales⁵⁸.

57 “Premio histórico” (SNU) y “Premio Celia Cornero Latorre” (SNA).

58 Las dos ediciones del Premio Histórico (1977 y 1978) coinciden con las inauguraciones centrales en la política monumental dictatorial: la Plaza de la Bandera y el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia, ambos en Montevideo.

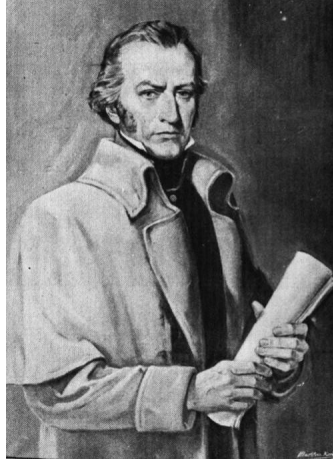


Figura 18. “Abril de 1913” (1977), Santos Martínez Koch. Óleo. Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (1977). 41 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales, catálogo.

El EA significó la instauración de un modelo hegemónico cultural cuyo objetivo principal fue la subordinación de nuestros países al orden capitalista mundial. Para eliminar toda posible disidencia frente a las reformas que aplicaron, el régimen utilizó el aparato coercitivo del Estado -en sus más crueles posibilidades- y apeló a la invocación de valores tradicionales para rescatar y fortalecer esa “esencia nacional” capaz de superar el caos que la subversión había generado.

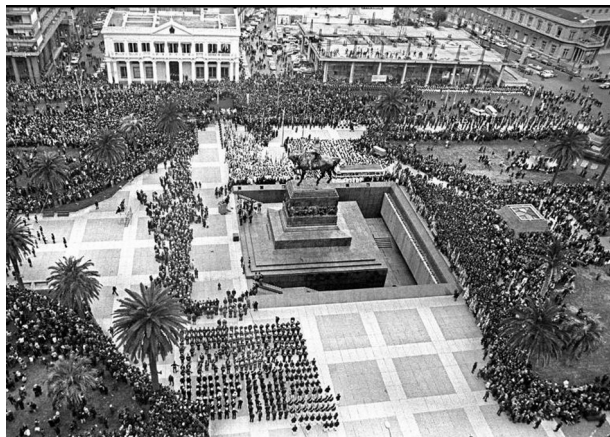


Figura 19. Inauguración del Mausoleo del Gral. José Artigas, Montevideo, 19 de junio de 1977. Fuente: 100 años de concursos de arquitectura en Uruguay. (2021). Mausoleo del Gral. José Artigas, 1975.

Este programa político, económico y cultural fue impuesto particularmente en áreas estratégicas como la educación, la cultura, los medios de comunicación. Es decir, el control no sólo fue a través del aparato represivo del Estado o de las reformas económicas, sino que también fue un control simbólico. Si bien, este modelo hegemónico, fue ciertamente efectivo en sus principales objetivos y logró, en gran medida, inhibir la “potencialidad revolucionaria” de las clases sometidas, tuvo resistencias. Voces subalternas, en el sentido gramsciano del término (Sacristán, 1981), se expresaron desde diferentes posiciones. El exilio, el insilio, las acciones políticas clandestinas y los mensajes o acciones críticas sutiles que lograban atravesar la censura -particularmente en el campo artístico-cultural- no sólo constituyeron espacios de enunciación alternativos, sino que fueron nuevas posiciones de sujeto en la arena política, a pesar de que la política estaba prohibida.

En el campo de las AAVV latinoamericanas, a propósito de acciones de denuncia, Andrea Giunta (2014) señala:

Desde fines de los años sesenta, el arte correo estableció un campo de intercambios y de producción colectiva que, en un sentido, anticipaba la era de la comunicación inmediata. El arte correo se desarrolló intensamente en América Latina. Son figuras clave y pioneras los argentinos Liliana Porter y Edgardo Vigo, los uruguayos Luis Camnitzer y Clemente Padín [Jorge Caraballo, Haroldo González] o el brasileño Pedro Lyra. (...). El arte correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos. (pp. 66 - 67)

En este mismo sentido, sobre el SNU, el artista Gustavo Fernández señaló:

Clever Lara cuando aparece con su obra en el 80, 81 en los Salones, fue premiado. Entonces la gente decía ah, mirá a este loco como se...¿viste? Pero qué pasa, la gente no reparaba de que Clever Lara nos estaba mostrando un rincón de basura (...) con muñecas tiradas (...). Eso que la milicada vió tan pintoresco, (...) mirá que bien pinta este loco (...) te lo pinta como una foto. (comunicación personal, 16 de diciembre, 2020)



Figura 20. “Muñecas posando como si estuvieran tiradas II (Lugar 0,78)” (1980), Clever G. Lara (1952). Óleo. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Clever Lara.

¿Canon oficial?

Anteriormente se señalaron posibles razones por las cuales los SSNN se mantuvieron durante las últimas dictaduras rioplatenses, entre ellas, se indicó el potencial del arte como herramienta de divulgación política y como dispositivo de consagración estética de la “esencia nacional”. Esto podría afirmarse, como ya fue mencionado, por la existencia de premios específicos a las temáticas históricas, patrióticas y tradicionales. ¿Significa que esto constituye algo nuevo, en términos canónicos y del gusto oficial (GO), en el campo de las AAVV? Previo a las reflexiones que puedan surgir a partir de la pregunta planteada y para su enriquecimiento, cabe una puntualización sobre el concepto de campo.

El canon, el campo y sus dinámicas

Desde una perspectiva bourdiana, el campo es un sistema de fuerzas que se agregan o se oponen dándole una estructura específica en un determinado período de tiempo. Esas fuerzas son los agentes, o sistemas de agentes, que luchan -en el campo- por el poder simbólico. Sobre esto dice Bourdieu (2002):

(...) en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia. (p. 120)

En referencia a la relación cultura-dictadura, se señaló que el control dictatorial no fue únicamente en términos de represión y reformas económicas, sino también en términos simbólicos, se podría decir, político-culturales. En ese sentido, como se ha venido sosteniendo en esta tesis, el campo del arte -particularmente de las AAVV- constituyó uno de los escenarios de lucha por el poder simbólico durante ese período.

El Estado, el Mercado, la crítica, el público y los artistas constituyen los principales agentes del campo artístico. Cada uno tiene sus dispositivos de legitimación -los premios, como los SSNN, son uno de los principales a nivel estatal- y su lucha es por la legitimidad cultural, es decir, por lo que es válido o no en el campo. A decir de Bourdieu (2002):

Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. (p. 25)

En esta tensión simbólica -de lucha por la legitimidad cultural- se objetiva en el campo una disputa sobre lo canónico. Si se considera la estructura específica del campo de las AAVV rioplatenses durante los gobiernos autoritarios de los años setenta -como su factor histórico determinante- podría suponerse que tal disputa, fue también ideológica.

Para Bloom (1995)⁵⁹, en un sentido opuesto, el canon es un patrón de medida, no

⁵⁹ Si bien Bloom se refiere al canon literario, sus aportes son aplicables al canon artístico en general.

político ni moral, que sirve para imponer límites; lo defiende en tanto tradición, afirmando que su pertenencia no puede ser más que por fuerza estética, no admitiendo componentes ideológicos ni sociales. En ese sentido, sostiene:

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. (p. 39)

Esta idea esencialista sobre el canon -en el campo artístico- no contemplaría, a priori, la teoría bourdiana sobre el campo. Además, no explicaría por qué los gobiernos, que conducen el Estado en determinado momento, han procurado incidir, tanto en la formulación de las políticas específicas del sector, como en la manifestación -explícita o implícita- de su juicio estético, es decir, en la construcción de un GO.

El “peso funcional” (Bourdieu, 2002) del Estado y su posición en el campo lo consagran como un poderoso agente, es decir, lo invisten de autoridad. Su capacidad de incidencia e intervención es importante dado su aparato político-burocrático y su alcance. En el EA ese peso se incrementa en todos los campos y el control y la censura aparecen como herramientas aplicables. En ese sentido, Dubois (2015) señala: “El caso límite se da en los regímenes dictatoriales donde todas las esferas de actividad están más o menos sometidas a las reglas del aparato político-burocrático (...) al punto de volver delicado el uso de la noción de campo.” (p. 26)

En este punto, podría señalarse que el SN, como dispositivo estatal de legitimación, fue uno de los centrales durante el período abordado en este análisis.

Por un lado, como política específica del campo -en el conjunto de las políticas culturales (PPCC)- y por el otro, como ámbito de consagración del GO.

Surge aquí una nueva pregunta: ¿qué se entiende por PPCC y GO y cómo, ambos, se articulan en el EA?

Para García Canclini (1987), como ya fue mencionado anteriormente, las PPCC son:

(...) el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (p. 26)

A partir de esta definición, que describe el campo de las PPCC, se hará foco en el análisis en las intervenciones estatales. El reconocimiento de instituciones civiles y grupos comunitarios refleja -en esta definición- el estado de la discusión sobre las PPCC latinoamericanas en la década de los años ochenta, posterior al período que se analiza aquí. En ese sentido, según García Canclini (1987), las conferencias de la UNESCO -Venecia en 1970 y México en 1982- contribuyeron:

a formar un cierto sentido común internacional acerca de que el crecimiento de los países no puede evaluarse sólo por índices económicos, y que el desarrollo cultural, concebido como un avance conjunto de toda la sociedad, necesita una política pública (...). (p. 17)

Este proceso de construcción de PPCC, posterior a la Segunda Guerra Mundial, según Nivón Bolán (2013) se inspira:

(...) en la reafirmación de los principios democráticos de la dignidad, la igualdad y el respeto mutuo de los seres humanos. En este sentido la asunción de responsabilidades públicas en el campo de la cultura tuvo un signo notablemente distinto al de otras épocas en cuanto a que sólo se pueden entender en el marco de la democracia. (p. 24)

En América Latina, el proceso democratizador de los años ochenta -posterior a los regímenes militares- asumió esta perspectiva de respeto a la diversidad en la formulación de las PPCC. Hasta entonces, según Nivón Bolán (2013) el nacionalismo cultural propició cierto autoritarismo en la materia.

Más allá de aspectos cronológicos e ideológicos -diversidad cultural en los años ochenta o nacionalismo cultural en los setenta-, se podría afirmar que aún en su explícita ausencia, siempre hay PPCC. En el sentido de un accionar sistemático -con cierto grado de institucionalización- de las intervenciones estatales en el campo cultural. La época de los regímenes autoritarios en América Latina no fue, en ese sentido, una excepción.

Resulta valiosa para este análisis la segunda parte de la definición de García Canclini (1987) cuando hace mención la orientación del desarrollo simbólico, satisfacción de las necesidades culturales de la población y obtención de consenso. Desde ahí, es posible señalar la articulación en el campo artístico-cultural del modelo liberal-tecnocrático (O'Donnell, 1997) de las dictaduras de seguridad nacional. En ese sentido, la orientación del desarrollo simbólico estuvo alineada con la búsqueda de la “esencia nacional” basada en los valores tradicionales. En el caso uruguayo, esto tuvo quizás su máxima expresión en el año 1975 -con la celebración, ya mencionada, del “Año de la Orientalidad”-.

Se ha señalado en este trabajo, que, en el campo de las AAVV, los SSNN constituyen uno de los principales dispositivos estatales de legitimación. Si se entiende por PPCC, como se ha sostenido, un conjunto de acciones sistemáticas y con cierta institucionalidad en determinado campo, se podría señalar que los SSNN han constituido una PCP en el campo de las AAVV. Considerando, además, la centralidad de la incidencia del aparato burocrático-estatal en todos los campos

–particularmente durante los regímenes dictatoriales- se podría pensar que fue una PCP central.

Más allá del rol del Estado en el campo artístico cultural -en el que se enfatiza aquí- cabe señalar que el mismo es más complejo, está constituido por más agentes y todos inciden, en mayor o menor grado, en la construcción de la PCP. Tal como lo señala Dubois (2015):

(...) sería demasiado fácil afirmar que una política procede exclusivamente de la confrontación binaria entre el espacio político-burocrático y el campo directamente involucrado. (...) Sin embargo, en la gran mayoría de los casos la multiplicidad de los espacios y subespacios comprometidos en la fabricación de una política dibuja un conjunto de interrelaciones mucho más complejo. (pp. 23 - 24)

Con respecto al GO, cabe señalar -como ya fue mencionado- que es entendido aquí en relación al canon oficial. Es decir, como las obras legitimadas por el sistema canónico del campo artístico-cultural. En el cual, uno de los agentes más influyentes -más aún en los regímenes autoritarios- es el Estado. En ese sentido, el canon oficial no sería sólo un conjunto de principios estéticos y valores artísticos definitivos -como lo formuló la Academia Francesa del siglo XVII- sino también la expresión estético-cultural de un proyecto político determinado. La influencia -mayor o menor- del mismo, desde una perspectiva bourdiana, se definirá a partir del juego entre las tensiones propias del campo artístico-cultural dadas las posiciones de cada agente.

En el caso setentista rioplatense, los SSNN fueron el dispositivo legitimador del GO en el campo de las AAVV durante las dictaduras. Sin embargo, el campo es más amplio y en ese período, hubo en él expresiones disidentes. Algunas fueron excluidas de los SSNN, otras fueron directamente censuradas y hubo otras, como ya fue mencionado, que por su enunciación “camuflada” lograron atravesar la

censura. Estas expresiones disidentes y aquellas -principalmente por sus temáticas- más próximas al canon clásico -dominante- sin aparente contaminación ideológica, podrían ampararse en lo que se llama autonomía del campo artístico-cultural. Sobre esto, García Canclini (2011) señala:

La sociología demostró que la autonomía del arte y la literatura no fue sólo un movimiento de mentalidades. A partir del siglo XVIII, la burguesía -convertida en clienta de los artistas-, así como la creación de museos, galerías y salones literarios autonomizaron sus prácticas al establecer instancias propiamente estéticas para valorar el arte y la literatura. (p. 31 - 32)

En ese sentido, la consolidación de un mercado -artístico y literario- no sólo posibilitó la independencia económica del artista, sino que propició “la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual” (Bourdieu, 2002, p. 14). Ese proceso de autonomía del campo artístico-intelectual, implicó que el mercado moderno asumiera un rol importante en el sistema canónico del campo artístico en general y también en el de las AAVV. Para García Canclini (2011) esta autonomía relativa del campo artístico -con todo el entramado de dispositivos legitimadores instituidos- permite avances, dado que protege a la innovación y crítica social frente a la censura política, económica o religiosa. La relación Estado-Mercado resulta central en la dinámica del campo. No obstante ello, frente a la consolidación de los dispositivos de legitimación propuestos por el Estado se producen, como señala Achugar (2019), momentos de convergencia entre ambos y otros conflictivos.

Sin embargo, ambos son agentes legitimadores en el campo e inciden en la construcción de los cánones. El Estado lo hace a través de sus dispositivos de legitimación -como la educación, becas o premios como el SN en el caso de las AAVV- y el Mercado generando mecanismos de sanción económica para las obras

producidas. Asimismo, resultan centrales para entender la institucionalidad no solo del campo artístico-cultural sino también para los procesos de conformación del GO, con las implicancias propias del campo y aquellas que operan sobre él y responden, muchas veces, a intereses ideológicos o económicos.

Retomando la relación entre SN y EA, puede señalarse, que los mecanismos de control también operaron en la producción del campo de las AAVV. Tal es así, que en el marco de los SSNN se establecieron, como ya fue mencionado, premios específicos vinculados a valores tradicionales, próximos al programa cultural oficial. En el caso del SNA, durante ese período, se otorgaba el premio "Celia Cornero Latorre" adjudicable a:

(...) una obra de carácter histórico, considerado en su más amplia acepción, pudiendo ser documental o no, ya se trate de figura, composición, alegoría o evocación, sobre temas inherentes al acervo cultural, institucional, cívico, militar, religioso, tradicional, en que se exalten las virtudes del patriotismo, la idiosincrasia e ideales de la Nación Argentina y sus fastos gloriosos en todos los órdenes de la acción y el pensamiento, así como motivos referentes a su naturaleza, tipos, costumbres, mitos, leyendas, así como la labor cotidiana, a las diversas actividades y a los esfuerzos mediante los cuales el país ha de alcanzar el alto destino que le corresponde y merece en el Concierto de las naciones del mundo. (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p.s/n)

Resulta necesario señalar, que este entramado institucional en el cual PPCC y GO operan y se articulan, constituyen un análisis general del campo de las AAVV. Esa dimensión general, no debe eludir que hubo -en distintas posiciones ideológicas- artistas que fueron premiados, otros censurados y otros resistieron. Sobre esto, considerando que no hay posiciones ingenuas, Bourdieu (2002) señala:

Se sabe que el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que responde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. La temática y la

manera propias de un creador participan siempre del tópico y la retórica, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época. (p. 46)

En este punto, considerando el uso político de los SSNN -por parte de los regímenes militares rioplatenses, como dispositivo de consagración estética de la “esencia nacional”- hay dos aspectos -posiblemente indisociables- sobre el canon que merecen señalarse: por un lado, su propia construcción y por otro, su condición de objeto de disputa política.

Según Hauser (1979), la Academia Francesa del siglo XVII logró formular con claridad y precisión un canon de valores artísticos en el campo de la pintura y la escultura. A propósito, señala el autor:

En el año 1664 se introdujo en la Academia celebrar las famosas *conférences*, que se mantuvieron durante diez años. Entonces el punto de partida de estas conferencias académicas lo formaba el análisis de un cuadro o de una escultura, y, como resultado, el conferenciante resumía su juicio sobre la obra criticada en una tesis en forma doctrinal. Después seguía una discusión con el fin de llegar a la formulación de una regla de valor general, lo cual muchas veces sólo se conseguía por medio de una votación o por la decisión de un árbitro. Colbert deseaba que los resultados de estas conferencias y discusiones, que él llamaba *précepts positifs*, fueran “registrados”, lo mismo que las decisiones de un jurado, para de este modo tener una colección fijada y consultable de principios estéticos definitivos. (p. 342)

Como ya fue mencionado anteriormente, este canon academicista se mantuvo -en términos generales- hasta inicios del siglo XX. Cabe subrayar que la Academia surge como parte de un proyecto político, el Absolutismo en el caso francés, y asumió otras versiones -en relación a las reconfiguraciones históricas del poder- a partir de los procesos de cambio iniciados con la Revolución francesa de 1789. Cabe señalar, además, que ese sistema canónico -preciso y definido- que surge para la pintura y la escultura en la Francia del siglo XVII, formó parte de un

modelo de gobierno que tuvo no sólo vocación absoluta sino también universal. En ese sentido, Bloom (1995) que define al canon como tradición, que sirve para poner límites y que su pertenencia es por fuerza estética y no por ideología, señala:

Aquellos que se indignan ante los cánones sufren un complejo de culpa elitista basado en la apreciación, bastante exacta, de que los cánones siempre sirven indirectamente a los intereses y objetivos sociales y políticos, y ciertamente espirituales, de las clases más opulentas de cada generación de la sociedad occidental. Parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos. (...). Esta alianza de sublimidad y poder financiero y político nunca ha cesado, y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo. (p. 43)

Para problematizar este punto, cabe señalar que al tiempo que Bloom señala que la pertenencia al canon es por fuerza estética y nunca por ideología, admite una alianza histórica entre los valores canónicos occidentales -de sublimidad- y el poder financiero y político. ¿Es una alianza basada en la idea de que el canon sirve de manera indirecta a intereses políticos? ¿Qué sucede cuándo el canon resulta de una imposición cultural? ¿Qué sucede con lo que queda afuera del canon? ¿Por qué hubo intentos de incidencia en el canon por parte de diferentes gobiernos? ¿Cuántos artistas, referentes canónicos, son latinoamericanos?

A modo de ejemplo, sobre un canon posible de la pintura en la primera mitad del siglo XX, el latinoamericano Jorge Romero Brest -quien posteriormente dirigiría, como ya fue señalado, el ITDT- en su libro “La pintura europea 1900-1950” (1952), en su crítica a la pintura mural europea, incluyó -someramente- el componente latinoamericano:

Las experiencias europeas -Delaunay, Matisse, Dufy, Campigli, Sironi, Funi y tantos otros- no han sido felices, pero sí las de los mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros y el brasileño Portinari, aunque sean bastante menos sensibles. La razón es clara: cuando un pintor europeo se pone a pintar un muro no renuncia por ello a crear formas desmaterializadas y

signos no figurativos, no sólo porque los crea en su pintura de caballete, sino porque corresponden al estilo de la época, amén de que tampoco puede evitar los recursos de refinamiento a que está acostumbrado, todas notas negativas para tener éxito en la empresa; los pintores americanos, en cambio, más bárbaros (sic) y dirigiéndose a un público también más bárbaro, mantienen el carácter de materialidad figurativa y de emotividad elemental que es menester para hacer una buena pintura mural. (pp. 286 - 287)

Esta discusión sobre el canon continúa en el siglo XXI. Sea en clave de singularidad o pluralidad, de centro y periferia o de simultaneidad, se mantiene y con cierta fuerza en el campo artístico latinoamericano, al menos desde la segunda mitad del siglo XX. Estos debates no han estado exentos de intentos de intervención -no sólo durante los regímenes militares rioplatenses de los años setenta, sino también en la década anterior- un ejemplo de ello podría ser el desarrollo de proyectos neo-vanguardistas como los ya mencionados Instituto General Electric (IGE) e Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) (ver Capítulo I). En ellos no sólo se proponía un “arte nuevo” sino que eran expresión “de nuevas formas asociativas del capital trasnacional con programas culturales.” (Peluffo Linari, 2018, p. 289). En estas dinámicas complejas de legitimación canónica también opera la dimensión geopolítica. En referencia a los premios de Casa de las Américas (Cuba) como constructores de un contra-canon literario señala Achugar (2019):

Pero, como siempre ocurre, no es tan simple o dicotómico ya que muchos de los autores canonizados desde las editoriales españolas formaron parte -durante un tiempo o durante todo el tiempo- del sistema de premiación y canonización cubano. Lo que vendría a demostrar lo que todos ya sabemos los ALC [Aparatos Literarios de Canonización] no son ajenos a los avatares políticos e ideológicos. (p. 192)

En Bloom (1995) a modo de contrapunto, se encuentra una crítica a la politización de la discusión -quizás definir así una discusión sea politizarla absolutamente- señalando que:

Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quienes, atacándolo, pretenden destruir el canon o “abrirlo”, como proclaman ellos. Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho, van más allá y hablan de la ideología de la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno que ya existe) es un acto ideológico en sí mismo. (p. 32)

Pensando en clave política e ideológica, Giunta (2020) señala que aún en el arte contemporáneo parecería funcionar la división centro-periferia, correspondiendo el centro a Europa y Estados Unidos y la periferia a África, Asia y América Latina. Sea para validar las expresiones de la periferia, frente al centro dominante o para legitimar lo contra canónico, Achugar (2019) propone abandonar la idea singular de canon para no continuar atrapados “en la noción obsoleta de que canon hay uno solo y es el que establece el aparato educativo, el sistema crítico dominante o la Academia además del mercado” (p. 196).

En ese sentido, reconociendo a las periferias -cuya producción resultaría tan válida como la de los centros- y esta idea de que no hay un canon sino cánones, resulta interesante referirse a Giunta (2020) que problematiza la idea centro-periferia y en relación al arte moderno propone:

(...) podríamos trazar una comparación entre la relación del arte moderno latinoamericano con el arte moderno europeo, y la relación entre el arte moderno europeo con el arte africano. Desde tal perspectiva podría sostenerse que, si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano. (p. 23)

Estas discusiones -disputas sobre el canon en el campo artístico- de la que participan críticos y teóricos, encierran también las concepciones desde dónde se piensan y ejecutan las acciones de la PCP.

Disputas por el canon

En el Uruguay de la última dictadura, resulta interesante el caso del crítico e historiador del arte José Pedro Argul, fallecido en el año 1974. Al año siguiente, cuando se conmemoró el “Año de la Orientalidad” y, como ya fue mencionado, el régimen realizó diversas acciones en el campo cultural, entre ellas, se publicó el libro “Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay”. Esta obra de Argul, editada antes del primer aniversario de su muerte, describe el canon nacional de las artes visuales⁶⁰ -en pintura y en escultura- desde la época indígena y colonial hasta la contemporaneidad (de la década del setenta).

El volumen editado tenía todas las insignias institucionales: la leyenda “Año de la Orientalidad”, seguida por el escudo nacional, la leyenda “Ministerio de Educación y Cultura”, los nombres de Daniel Darracq y Martín C. Martínez -Ministro y Subsecretario respectivamente- y unas “Palabras liminares” a cargo del Subsecretario. En las mismas Martínez destacó las virtudes del autor, elogió su obra y proclamó la adhesión -del gobierno que integraba- al canon propuesto:

Tal el magnífico ensayo que el Ministerio de Educación y Cultura se honra en reimprimir, en su nueva y definitiva forma. Fueron muchos los motivos, — todos válidos y trascendentes —, que justificaron nuestra actitud. Este volumen honra a la cultura nacional; tiene valor didáctico y estimulante; reseña un pasado glorioso pleno de tradiciones y de glorias; guía el alma por los invisibles senderos intemporales del Arte; transporta hacia las superiores regiones en que surge diáfano el pensamiento de que el Arte es lo más fronterizo de lo humano con la Divinidad. (Argul, 1975, p. s/n)

Esta interpretación patriótica del arte -que no consta que haya motivado las

⁶⁰ Menciona, en la sección pintura, a los cronistas, a Blanes, Sáez, Herrera, el Círculo de Bellas Artes, Blanes Viale, el Planismo, Figari, Barradas y Torres García, entre otros. Y en la sección escultura aparecen los nombres de Ferrari, Belloni, Zorrilla de San Martín, Michelena, Pena, Pose, Prati, Moller de Berg, Cabrera, Yepes y Podestá entre los más destacados. En esta sección también menciona escultoras como Togores, Risso, Demicheri, Carafi Arredondo, Corchs Quintela, Fabini, Portela, Rebellino y la también pintora María Freire.

investigaciones de Argul, pero sí aparece explicitada por el régimen- podría dar cuenta de una búsqueda de alineación del campo artístico con el ya mencionado proyecto cultural de la dictadura, cuyas bases conservadoras fueron los conceptos de tradición, patria y pasado glorioso. En ese sentido, con cierta vocación doctrinaria, Martín C. Martínez señaló:

Significa también un justiciero homenaje a un artista y aun estudioso, que el 21 de noviembre de 1974, culminó un ciclo de más de 70 años, dedicado, sin la menor claudicación, al ejercicio de su vocación, dejando un cúmulo de enseñanzas, de inquietudes y de mensajes, a las nuevas generaciones, y predicando, con las verdades del espíritu, la Solidaridad, la Belleza y el Amor. E implica a su vez, para los escépticos o extranjerizantes, una resplandeciente realidad: en las Artes Plásticas, como en la Poesía, como en la Literatura, como en todas las manifestaciones superiores del espíritu y del intelecto humano, nuestra Patria, el Uruguay, ha sido fecundo, es fecundo y acrecerá y vigorizará en lo futuro su potencia mental como Nación de delineados y firmes perfiles. (Argul, 1975, p. s/n)

Con respecto al canon oficial de la dictadura en el campo de las AAVV, podría señalarse que el régimen no innovó frente al europeizado canon occidental dominante. Sino que, por el contrario, lo defendió e interpretó en favor de sus intereses conservadores. Esto resulta ciertamente lógico si se considera, por un lado, la matriz cultural nacional -tanto uruguaya como argentina- cuyos valores clásicos reflejan su adhesión occidental. Cuya concepción resulta de una visión europeizada de la cultura, homogeneizante y alejada de las tradiciones originarias u otras que respondan a cuestiones de raza, etnia o género y que en algún sentido, puedan disputar legitimidad al canon hegemónico. Y, por otro lado, la contribución de estos regímenes dictatoriales -a través de la evocación de valores nacionales- para mantener, como señaló O'Donnell (1997), la condición capitalista de nuestros países, alineados internacionalmente a los sectores -económicos, financieros y políticos- representados por Estados promotores de procesos hegemónicos culturales a escala planetaria.

Por otra parte, en el mencionado caso de Argul, queda de manifiesto también una estrategia del propio régimen dictatorial uruguayo que buscó legitimidad a través de la apropiación de figuras destacadas de la cultura. Por ejemplo, la ya mencionada condecoración a Juana de Ibarbourou, también en 1975.

Esta apropiación política del canon artístico, por momentos disputada, que -como se ha fundamentado- atraviesa el campo de las AAVV y cuyos avatares, desde una perspectiva bourdiana, se juegan en las tensiones propias del campo, en el caso uruguayo, cuenta con otros antecedentes históricos.



Figura 21. “El juramento de los 33 Orientales” (1875), Juan Manuel Blanes (1830-1901). Óleo.

Fuente: Autores. (2021). El juramento de los 33 Orientales.

Por ejemplo, a fines del siglo XIX, el caso de Juan Manuel Blanes. Gran parte de la producción visual del denominado “Pintor de la Patria” -nuestro *Premier Peintre du Roi*⁶¹- estuvo al servicio de la conformación de una iconografía nacional. En ese sentido, Peluffo Linari (2009) señala:

(...) se suele reducir su obra a las imágenes más divulgadas: la de los

⁶¹ En referencia a Charles Le Brun, *el Primer Pintor del Rey Luis XIV* en la Francia del siglo XVII.

Treinta y Tres orientales, (...) la de Artigas en la Ciudadela y varios otros momentos de nuestra epopeya histórica cuya a veces bárbara reproducción impresa resulta una prueba de fervor patriótico, en las paredes de oficinas públicas y privadas. Esta selectiva reiteración iconográfica se ha ejercido con el expreso propósito de consolidar ciertos hitos de nuestra nacionalidad (...). (p. 16)

Blanes es fundacional del canon académico nacional, su formación europea lo posiciona así. Además, muchas de sus obras vinculadas a esos “hitos de nuestra nacionalidad”, dan cuenta de la utilización de “la gran corriente doctrinaria de la pintura europea, para dar una respuesta inaplazable a la demanda de imágenes planteada por las nuevas pautas político-culturales en esta parte de América.” (Peluffo Linari, 2009, pp. 16 - 17)

Otro ejemplo posible, a inicios del siglo XX, es la ley de becas uruguaya (1907) -un ejemplo de PCP en el campo de las AAVV- para la formación académica europea de nuestros artistas. La influencia posterior de esa ley, en la producción pictórica y escultórica nacional, tanto en los Salones convocados por el Círculo de Bellas Artes como en el SNU a partir de 1937, fue muy importante.

En el caso argentino, la construcción de una tradición artística -a fines del siglo XIX y comienzos del XX- tuvo una fuerte impronta institucional que tuvo el objetivo político de neutralizar los efectos de la masiva afluencia de inmigrantes que generaban una heterogeneidad social y cultural que el gobierno pretendió neutralizar. Como señala Wechsler (2011):

El territorio de las artes plásticas acompañó este movimiento construyendo instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), la Academia (1905), la Comisión Nacional y la que aquí nos ocupa centralmente: el Salón Nacional de Bellas Artes (1911). (p. 18)

Con estos ejemplos rioplatenses, podría señalarse que la apropiación política del

canon artístico, es una disputa propia del campo artístico-cultural -del cual el campo de las AAVV es parte- y también ha tenido expresiones en la historia universal del arte. Por ejemplo -ya mencionados en el Capítulo I- la condena y parodia al arte moderno europeo, que los nazis hicieron en la exposición de “arte degenerado” en Munich en 1937 o la polémica formalista entre el expresionismo abstracto y el realismo socialista en el marco histórico de la Guerra Fría.

En gran medida, estos ejemplos, constituyen disputas político-ideológicas y estéticas por el canon. Producidas, generalmente, por cuestiones de raza, etnia o género que son invisibilizadas por el canon hegemónico y buscan -disputan- su propia legitimidad y espacios de enunciación. A partir de los ejemplos mencionados, podría pensarse que más allá de la alianza entre lo sublime y el poder -propuesta por Bloom (1995)- hay intereses ideológicos, propios del poder -en términos políticos y económicos- que han incidido, e inciden, en el sistema canónico. Estas disputas por el poder, que atraviesan también al campo de las AAVV -donde el Estado y el Mercado aparecen como muy influyentes agentes- determinan qué debe ser legitimado o no, más allá de su fuerza estética. Como ya se ha mencionado, existen otros agentes que operan en el campo y contribuyen o cuestionan determinadas legitimidades. Por ejemplo, en clave contemporánea, desde la perspectiva de género se cuestiona la construcción canónica en el campo de las AAVV. En el caso uruguayo, a propósito del canon oficial en AAVV, en una entrevista televisiva, el director del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) dijo:

Me invitaron a una charla de la UNESCO en el Gurvich hace unos años y lo dije, creo que habría que llevar indicadores, el museo abrió sus puertas en 1914 y la primer muestra individual de una artista mujer fue Amalia Nieto en 1995, mientras tanto hubo ciento cuarenta individuales de artistas hombres. Para ver la asimetría, las injusticias y cómo construimos el canon. (*Desayunos informales*, 2020)

Existen contextos -como los fundacionales de los Estados, las guerras o las dictaduras- en los cuales esa disputa por el poder se hace más evidente y se producen en el campo de las AAVV expresiones enriquecidas. Esto podría surgir, en el caso que nos ocupa, de un análisis no sólo de las obras -premiadas o no- que integraban el circuito de los SSNN rioplatenses de las últimas dictaduras, sino también de aquellas producidas en clave de resistencia.

CAPÍTULO IV

Salones rioplatenses en dictadura

Como ya fue señalado en el capítulo anterior, los Salones Nacionales (SSNN) -en su calidad de dispositivos estatales de legitimación- constituyeron una política cultural pública (PCP) central en el campo de las artes visuales (AAVV) durante los regímenes dictatoriales rioplatenses. Cabe subrayar que en ambos países la constitución de los SSNN fue previa a los golpes de estado de la década de los años setenta y se continuaron convocando -con trayectorias diferentes- una vez recuperada la democracia. No obstante, los regímenes utilizaron estos dispositivos en favor de sus intereses, buscando legitimidad y apoyos para la consolidación de su proyecto político, cuya base cultural estaba delineada por una entusiasta evocación de las tradiciones, una exaltada referencia a lo patriótico y una búsqueda de la llamada “esencia nacional”.

En ese marco, las dictaduras de seguridad nacional incidieron en el campo de las AAVV, influyeron en sus mecanismos de canonización y se atrevieron a delinear una especie de gusto oficial (GO) basado fundamentalmente en una admiración hacia la técnica -particularmente a los valores clásicos- y hacia las temáticas históricas que evocaban al glorioso pasado nacional al que proponían retornar.

Durante el período participaron cientos de artistas en los SSNN rioplatenses, muchos fueron premiados. De estos, muchos presentaron obras -como las históricas- ajustadas al GO. Algunos presentaron obras enmarcadas en una concepción del “arte por el arte” -en el marco de la autonomía del campo de las AAVV, cuya valoración predominante es la de los valores estéticos- y en ese

sentido no manifestaban apoyo ni rechazo. Otros, desde una participación disidente, camuflaron en sus obras, a través de metáforas -en una especie de neo-surrealismo- sus críticas.

El Salón Nacional (SN) -en su concepción moderna- ha significado para los artistas la posibilidad de mostrar sus obras y obtener prestigio y reconocimiento para fortalecer sus carreras. Es desde este lugar que debe analizarse su participación durante este período oscuro de la historia. No es que todos los artistas participantes, ni siquiera todos los premiados, apoyaran al régimen. Algunos sí, otros eran indiferentes a los avatares de la política y otros, en una etapa inicial de sus carreras, trataron de abrirse caminos, muchas veces desde posiciones críticas, inteligibles a partir del análisis temático -poético- de sus obras. Más allá de las trayectorias individuales, el interés de este trabajo es propiciar elementos para una reflexión desde la institucionalidad artístico-cultural -en el campo de las AAVV en este caso- para profundizar en la vigente relación entre el arte y la política o, siendo más amplios, entre el arte y el poder.

Salón Nacional Argentino

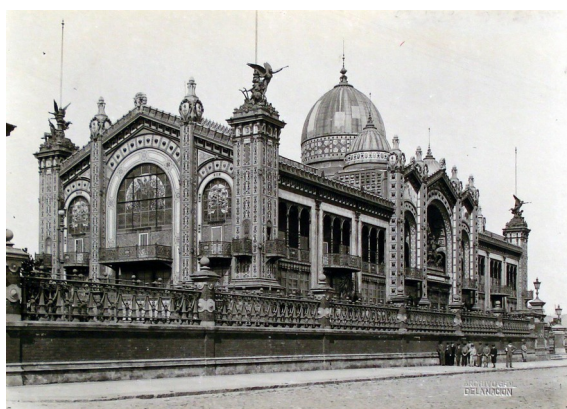


Figura 22. Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París en Buenos Aires, 1910. Fuente: Wikimedia Commons. (2021). File:Buenos Aires - Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París en Plaza San Martín.JPG.

Caracterización del SNA

El Salón Nacional Argentino (SNA) -denominado inicialmente Salón Nacional de Bellas Artes- celebró su primera edición en 1911 en el “Pabellón Argentino”⁶². Esta iniciativa se concretó en el marco de la creación de un conjunto de instituciones artístico-culturales, cuyo objetivo -político- era “neutralizar la heterogeneidad social y cultural planteada a partir de la afluencia masiva de inmigrantes durante ese período” (Wechsler, 2011, p. 18). El control de los dispositivos culturales, en términos de enseñanza, divulgación y construcción de una tradición artística, fueron centrales en esta política que en el campo de las AAVV argentinas se plasmó en la construcción de un conjunto de instituciones específicas. Previo a la creación del SN, ya se habían creado la Comisión Nacional y la Academia hacia 1905 y anteriormente, en 1895, el Museo Nacional de Bellas Artes. (Wechsler, 2011, p. 18)

Esta caracterización inicial -histórica- da cuenta de la tradición académica desde la cual se pensó e instituyó el campo oficial de las AAVV en el medio latinoamericano desde fines del siglo XIX -Chile (1887)- hasta la década de los años cuarenta -Colombia y Venezuela (1940)- del XX. El modelo es claro -desde la Academia florentina del siglo XVI, pasando por los modelos franceses de los siglos XVII y XIX- el poder se ha propuesto controlar la creación artística y ponerla a disposición de sus intereses -construcción de una tradición artística nacional en este caso- y para ello, construyó instituciones legitimadoras -Academias, Salones y Museos- encargadas de la enseñanza y divulgación del GO y dirigidos por una institución rectora -la Comisión Nacional de Bellas Artes en

⁶² El Pabellón Argentino fue “una estructura monumental que el país había utilizado en la Exposición Universal de París de 1889 y que fue instalada en la Plaza San Martín” de Buenos Aires. En 1910 fue sede de la Exposición Internacional del Centenario de la Revolución de Mayo. En 1911 fue sede del Primer Salón Nacional de Bellas Artes y desde ese mismo año hasta 1933 fue sede del Museo Nacional de Bellas Artes. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2021)

este caso- cuya actuación está en línea directa con el gobierno, dado que es este quién la inviste. Los avatares de la política y los procesos de consolidación de la autonomía del campo artístico-cultural han propiciado épocas de mayor o menor incidencia de la política estatal, aunque -al menos en estos dispositivos oficiales de legitimación- siempre ha estado presente.

Desde 1911 el SNA -actualmente denominado Salón Nacional de Artes Visuales- se ha convocado anualmente en forma ininterrumpida, según consta en el sitio *web* oficial del Palais de Glace, en 2020 se convocó a su CIX (109) edición. En este premio se contemplan diversas categorías disciplinares que a lo largo de su historia se han estructurado de diferentes maneras. En la actualidad existen ocho categorías⁶³ que se convocan en un único SN, mientras que históricamente, cada categoría -en la medida que se iba creando- celebraba su propio Salón, por ejemplo, el que nos ocupa en el presente trabajo, el fundacional Salón Nacional de Artes Plásticas. El mismo, contemplaba las categorías de pintura y escultura.

Durante la primera mitad del siglo XX, aunque no exento de las polémicas propias de todo certamen oficial- el SNA se consolidó como un ámbito de referencia institucional para las AAVV rioplatenses. Entre sus momentos polémicos, se encuentra, por ejemplo, la convocatoria al Salón de los Recusados en 1914. Reflejo quizás de las reacciones contrapuestas que el SN generó en los artistas más jóvenes y que Wechsler (2011) señala en su ensayo como “episodios de confrontación, por un lado, y envíos recurrentes de obras buscando la aceptación y hasta los premios, por otro” (p. 38).

La posibilidad de un “arte oficial” que significó el SNA hasta la década de los

⁶³ Cerámica, dibujo, escultura, fotografía, grabado, instalaciones y medios alternativos, pintura y textil (Palais de Glace, 2020).

años cincuenta -fruto de esas reacciones que generó en los artistas- dinamizó el campo de las AAVV, dado que -la adhesión o el rechazo expresado por los artistas- propició la construcción de espacios alternativos, lo cual, enriqueció el medio.

Hacia finales de los años cincuenta y durante los años sesenta, la producción artística presentada al concurso, asumió el código del arte moderno. En ese sentido, Wechsler (2011) afirma:

(...), es a partir de la segunda mitad de los años cincuenta y, sostenidamente, en el arranque de los sesenta cuando las salas del Palais se pueblan en cada edición de los Salones de imágenes modernas signadas por una figuración de tratamiento abstracto en muchos casos, o por un planteamiento netamente no figurativo en otros. (p. 47)

En un proceso de asimilación de estas nuevas expresiones, el SNA, en sus ediciones 1968 y 1969, convocó a una nueva sección -Investigaciones Visuales- que en los años 1970 y 1971 tuvo su propia convocatoria. Precisamente en 1971 -durante la dictadura de Lanusse⁶⁴- hubo casos de censura en el SNA, más precisamente en la novel sección de Investigaciones Visuales. Para esa ocasión, los artistas Colombres y Pereyra, presentaron una obra titulada “Made in Argentina” cuyo tema era la picana eléctrica.

⁶⁴ Este proceso dictatorial -de carácter cívico-militar- tuvo su origen en 1966 con el derrocamiento del Presidente Illia y la asunción del Dictador Onganía (1966-1970) que fue sucedido por los dictadores Levingston (1970-1971) y Lanusse (1971-1973). Cabe señalar que este trabajo hace foco en los procesos dictatoriales enmarcados en la denominada DSN, que en el caso argentino es el comprendido entre los años 1976 y 1983.

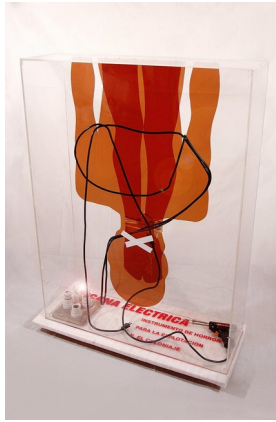


Figura 23. “Made in Argentina” (1971), Ignacio Colombres y Hugo Pereyra. Instalación. Gran Premio (no entregado) II Certamen de Investigaciones Visuales del SNA. Fuente: Wechsler, D. (2011). Salón Nacional 100 años. Palais de Glace. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

El jurado le asignó a esta pieza el Gran Premio de Honor, lo cual no fue de recibo por parte del gobierno y los artistas fueron acusados de hacer apología del crimen y de traicionar a la patria. Sobre este episodio Luis Felipe Noé, integrante del jurado, recuerda:

[el reglamento] del Salón Nacional decía y posiblemente siga diciendo, no lo sé, que no puede ser aceptada ninguna obra que toque los intereses de la nación o de la patria o cosas así, bueno. Uno de los que había ganado ese premio, era [en] la época de Lanusse, (...) un grupo de gente quería destacar, poner en cuestión y en evidencia cosas que trataban de callar, o sea, las torturas, los prisioneros y demás; y decidimos utilizar ese Salón politizándolo. El Gran Premio lo sacó una obra enviada por Colombres y Pereyra que se llamaba “Made in Argentina” y era una picana eléctrica. El Salón cuando se tuvo que inaugurar, no se inauguró y luego se inauguró con todas las obras políticas afuera y por supuesto que el Gran Premio y el Primer Premio no se entregaron. (Palais de Glace, 2011)

En 2004, el Estado argentino -en un acto de desagravio a los artistas- adquirió económicamente las obras censuradas en 1971. Sobre esto, en una nota de prensa se mencionó:

(...) 32 años después, el Estado desagraviará a los artistas. Aunque no

volverá a otorgarles los premios, comprará para el patrimonio cultural argentino las obras, por el mismo monto que actualmente se paga a los ganadores de concursos de ese tipo. (...) los artistas reclamaron en aquel entonces en Tribunales y la historia terminó con un fallo de la Corte Suprema en agosto de 1976, cuando había otra dictadura, la de Videla. Esa sentencia, que está plenamente vigente, convalidó la anulación de los premios con el argumento de que las obras “disminuyen en el exterior el respeto a la República”. (*Clarín*, 2004)

En esta coyuntura -entre los años sesenta y setenta- la relación entre el arte y la política resulta intensa; desde los gobiernos autoritarios -como antesala de las dictaduras de seguridad nacional- se ejerció el control y la censura.

Ediciones del SNA en dictadura

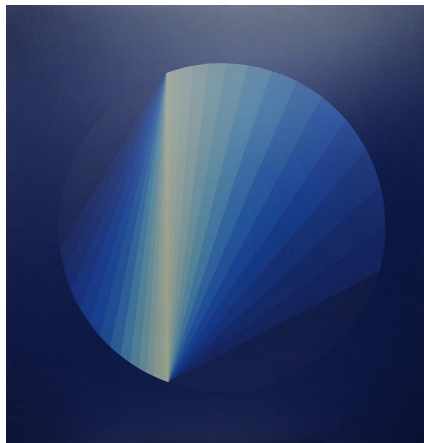


Figura 24. “Traslación 9” (1976), Ary Brizzi (1930-2014). Acrílico. Gran Premio de Honor SNA.

Fuente: Ministerio de Cultura y Educación. (1976). LXV Salón Nacional de Artes Plásticas.

Catálogo ilustrado y documental, p. s/n.

Durante el último período dictatorial argentino, entre los años 1976 y 1983, el SNA se celebró en ocho oportunidades, de la edición LXV (65) a la LXXII (72). En ese tiempo se notaron ausencias de imágenes y de artistas, según Wechsler (2011) esto se debió a la identificación de la institución -SN- con los gobiernos de turno, particularmente a partir de la política represiva instalada desde golpe de

Estado de 1976. Frente a ese escenario, los artistas buscaron espacios alternativos, a propósito de esto, Constantin (2006) señala:

Entre tanto, los premios, profundamente cuestionados en el período anterior, el De Ridders –destinado a menores de 35 años–, el Braque –una beca de perfeccionamiento en París otorgada por la embajada de Francia– y el Benson & Hedges, en el lapso en cuestión constituyeron verdaderas opciones y alternativas de presentación en público. (p. 25)

Esta búsqueda de alternativas no sólo era por nuevos espacios, sino que también -en algunos casos- se articularon acciones para “interferir y subvertir las instituciones del arte y el orden represivo de los Estados dictatoriales” (Giunta, 2020, p. 65). En cierto modo, la década anterior -de creciente autoritarismo y fermental en relación a la creación artística- posibilitó que los artistas pudieran activar formas de resistencia desde sus nuevas posiciones en el campo.

En cuanto a la organización del SNA durante el período -según los catálogos- hasta 1980, le competía a la “Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación” (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p. s/n). En 1981 esa función se le adjudicó a la “Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación” (Ministerio de Cultura y Educación, 1981, p. s/n). En los años 1982 y 1983, se hace referencia en los catálogos al “Centro Cultural Las Malvinas” (Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1982 y 1983, pp. s/n) y la organización de esas ediciones fue adjudicada, según los respectivos reglamentos, a la “Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación” (Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1982, p. s/n).

En los catálogos de las ediciones de 1980 y 1981, se da cuenta de un “Plan Nacional de Cultura” que establece la cooperación público-privada para la organización del salón (Ministerio de Cultura y Educación, 1980 y 1981, pp. s/n). Aparece mencionado en ellos, la sociedad civil a través de la “Asociación de

Amigos del Salón Nacional” y la “Federación Argentina de Entidades de Artistas Plásticos”.

Excepcionalmente, para el período analizado, aparece en el catálogo del año 1980 un apartado con datos estadísticos (Ministerio de Cultura y Educación, 1980, p. s/n), en el mismo se detalla la cantidad de obras recibidas y seleccionadas en cada sección (Pintura y Escultura) cuántos artistas se presentaron por primera vez y cuántos de ellos residían en el interior del país, como dato destacado se menciona: “Sobre 22 recompensas, 2 corresponden a autores residentes en el interior.” (sic).

La cooperación público-privada en la organización del SN durante el período, no fue solamente en las órbitas estatal y empresarial, también hubo “mecenas” que otorgaron premios. En ese sentido, según se desprende de los reglamentos, se otorgaron durante estas ocho ediciones del SNA, premios en cuarenta y un categorías: correspondiendo veintisiete a la Sección Pintura⁶⁵ y catorce a la Sección Escultura⁶⁶.

Para cada una de estas secciones, había ocho premios homónimos: el Gran premio de honor; el Primer premio; el Segundo premio; el Tercer premio; tres Menciones; y el Premio a extranjeros. La nómina de premios se completaba con otros, que respondían a otros organismos públicos, a empresas o particulares; algunos de ellos se mantuvieron durante todo el período.

En lo referido a la Sección Pintura, la nómina de premios la completaban: el Premio "Congreso de la Nación"; el Premio Adquisición "Centenario Banco de la Ciudad de Buenos Aires"; el Premio "Sadao Ando"; el Premio "Alba S.A."; el

⁶⁵ Ver ANEXO: SNA. Premios Sección Pintura. Tabla I (1976-1983).

⁶⁶ Ver ANEXO: SNA. Premios Sección Escultura. Tabla II (1976-1983).

Premio "Pío Collivadino y Amalia Brisolín de Collivadino"; el Premio "Cecilia Grierson"; el Premio "Ezequiel Leguina"; el Premio Eduardo Sívori y Matea Vidich de Sívori"; el Premio "Laura Bárbara de Díaz - Coronel Cesáreo Díaz"; el Premio "Benito Quinquela Martín"; el Premio "Celia Cornero Latorre"; el Premio "Asociación Estímulo de Bellas Artes"; el Premio "Banco de Italia y Río de la Plata"; el Premio "Cámara de Industriales Petroleros de la Argentina"; el Premio "Comando en Jefe de la Armada"; el Premio "Fiat Concord"; el Premio "Fundación Banco Mayo - Homenaje a Vicente Forte"; el Premio "Armada Argentina"; y el Premio "Fundación Alfredo Fortabat".

En lo referido a la Sección Escultura, la nómina de premios la completaban: el Premio "Asociación Estímulo de Bellas Artes"; el Premio "Congreso de la Nación"; el Premio Adquisición "Centenario Banco de la Ciudad de Buenos Aires"; el Premio "Banco de la Nación Argentina"; el Premio "Fundación Alfredo Fortabat"; y el Premio "Banco de Italia y Río de la Plata".

En el caso de los premios de pintura, hay cuatro que contemplan especificidades en cuanto a las condiciones de eventuales premiados y a las temáticas de las obras a premiar, por ejemplo: 1) el Premio "Pío Collivadino y Amalia Brisolín de Collivadino" que estaba dirigido a artistas nativos, de hasta treinta años, cuya obra siendo paisaje o figura, estuviera “inspirada en nuestras costumbres o naturaleza” (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p. s/n). 2) El Premio "Cecilia Grierson" se proponía premiar obras que representaran “a la niñez sana y feliz” (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p. s/n). 3) El Premio "Ezequiel Leguina" que estaba dirigido a obras que representaran “al mejor paisaje de la campiña argentina” (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p. s/n). 4) El Premio "Celia Cornero Latorre", otorgado entre los años 1976 y 1979, que buscaba premiar obras “de carácter histórico” que “exalten las virtudes del patriotismo, la idiosincrasia e

ideales de la Nación Argentina y sus fastos gloriosos en todos los órdenes de la acción y el pensamiento”, pudiendo referirse a “temas inherentes al acervo cultural, institucional, cívico, militar, religioso, tradicional, en, así como motivos referentes a su naturaleza, tipos, costumbres, mitos, leyendas, así como la labor cotidiana, a las diversas actividades y a los esfuerzos mediante los cuales el país ha de alcanzar el alto destino que le corresponde y merece en el Concierto de las naciones del mundo” (Ministerio de Cultura y Educación, 1976, p. s/n).

Durante este período fueron premiados ciento cincuenta y tres artistas: ciento catorce hombres y treinta y nueve mujeres (ver ANEXO: Tablas I y II). Anselmo Piccoli (pintor) fue cuatro veces premiado, siendo el artista más premiado del Salón durante el período. Ocho artistas⁶⁷: todos hombres, fueron premiados tres veces. Veintisiete artistas fueron premiados en dos oportunidades: de los cuales veintitrés eran hombres⁶⁸ y cuatro mujeres: Victoria Trench (pintora), Rosemary Gerdes (escultora), Lidia Juárez (escultora) y María Luz Gil (pintura). Siendo estas últimas, las mujeres más premiadas en el Salón durante el período. Por último, ciento diecisiete artistas: treinta y cinco mujeres⁶⁹ y ochenta y dos hombres⁷⁰ fueron premiados una única vez durante el período. Lidia Juárez y

67 Salvador Jesús Kasem, Manuel Claro Bettinelli, Arturo Irureta, Carlos Pfeiffer, Diego Cuquejo, Ángel Marzoratti, Norberto Ramiro Capdevila y Domingo Gatto.

68 Julio Barragán, Oscar E. Anadón, Néstor Villar Errecart, Fabriciano Gómez, Leo Vinci, Carlos Althaus, Norberto Russo, Mario Athos Pariente Amaro, Osvaldo Borda, Oscar Prego, Hugo César Carrizo, Carlos J. Cornejo, Miguel Dávila, Hugo Alberto Sbermini, Máximo Augusto Theulé, Carlo Marchesotti, Jorge Tapia, Roberto Duarte, Carlos Eduardo Bissolino, Arturo Álvarez Lomba, Francisco Martire, Feliz González Mora y José Alberto Desseno.

69 Ana María Candiotti, Olga Billoir, Celina Lindhauer, Poupée Tessio, Carmen Raurich Saba, Adriana Campolieti, Fausta Luisa Faggioli, Ana María Oudín, Alicia Carletti, Amalia Cortina Aravena, Alicia Toscano, Diana Dowek, Carola Von Waldenfels, Roma Geber, Vilma Villaverde, Carolina Cerverizzo, Zulema Capellano, Deli Paccosi, María Teresa Giovannone, Teresa Lascano, Mary Bassi, Beatriz Rodríguez Tarrago, Selva Vega, Eliana Molinelli, Margarita Picot, Lydia Galego, Susana Claret, Graciela de La Fuente, Liliana Felisa Golubinsky, Julia Athor Liñares, Gloria Morchio, Norma Guzzanti Trías, Lilian Sussman, Zulema Adaime y Erna Martínez.

70 Ary Brizzi, Horacio Blás Mazza, Aldo Sessa, Fernando Prada Cárdenas, José Luis Picchiello, Eduardo Capocasa, Tito Pérez, Enrique Nani, César Clodián, Roberto Galicer, Enrique Romano, Fortunato Jorge, Lázaro Hurman, Juan José Mosca, Carlos Cañas, Américo Spoleitini, Helios

Selva Vega fueron las únicas mujeres que alcanzaron el máximo galardón del período: el Gran premio de Honor de la Sección Escultura. En la Sección Pintura las mujeres con mayores premios son Victoria Trench y Lilian Sussman, ambas obtuvieron el Tercer Premio de la sección, la primera en 1981 y la segunda en 1983.

Conocer el alcance de estos premios para los artistas que los obtuvieron durante el período, saber si estos constituyeron en ese momento, un reconocimiento a sus trayectorias o un puntapié inicial para sus carreras, y visualizar además, las posturas políticas de estos sujetos artistas dentro del complejo entramado del campo político-cultural argentino de los años setenta, constituye un objetivo que escapa al alcance propuesto para esta investigación. De todos modos, a partir de los nombres de los artistas que obtuvieron el “Gran premio de honor” en ambas secciones -pintura y escultura- durante ese período, podrían señalarse someramente a modo de ejemplos, las trayectorias individuales de los pintores Ary Brizzi, Carlos Cañas, Miguel Dávila y los escultores Fabriciano Gómez y Lidia Juárez.

Ary Brizzi (1930-2014) premiado en 1976, “fue un representante de la abstracción

Gagliardi, Néstor Virgilio Saiace, Carlos Alfredo Ojam, Joaquín Gómez Bas, Eddie Torre, Ricardo Adolfo Dalla Lasta, Hugo Costadone, Ottone José Zadra, Andrés Fernández Taboas, Hugo Fantuzzi, Elio Eros Vitali, Marino Santa María, Augusto Vai Fontana, L. Pastorello, Febo Marti, Zami Treguer, Roberto José Molina, Domingo Arena, Jorge Galli, Juan Antonio Córdoba, Rodolfo Ignacio Nardi, José Alonso, Hugo De Marziani, Nilo González, Raúl Horacio Mazzoni, Alejandro Fogel, Pablo Bobbio, Enrique Horacio Bazo, Adrián Burman, Eduardo González De Castro, Fausto Caner, Carlos Veneziano, Patrick Espéries, Adolfo Nigro, Eduardo E. Hoffmann, Jorge Francisco Benedini, Juan Manuel Sánchez, Rubén Omar Bruno, Enrique Valderrey, Hernán Dompé, Ricardo Marino, Samuel Tencer, Artemio Alisio, Eduardo Passanante, Jorge H. Melo, Oscar Sánchez, Luis F. Mastro, Eulogio de Jesús, Ventura Agustín Valente, Carlos Monzani, Pedro Enrique Jiménez, Juan José Ridivoj, Hugo Oscar Pisani, Gennaro de Tommaso, Ernesto Bertani, Antonio Monteiro, Claudio Riquelme, Alberto Barsotti, Néstor H. Armengol, Antonio Ferraro, Carlos Alfredo Ara Monti, Marcos Pedro Borio, Alberto Demonte, Mario Arrigutti, Primo Vecchi y Pedro Alcaína.

geométrica local, obtuvo más de 30 premios nacionales (...) e internacionales, presidió la Academia Nacional de Bellas Artes (1992-1994) y fundó el movimiento de Arte Generativo” (*La Nación*, 2015).

Carlos Cañas (1928-2020) premiado en 1977, participó en 1959 en la primera “Bienal de París [implantada por el entonces ministro Malraux]. En 1960 sus obras integraron la recordada muestra 150 años de Pintura Argentina, en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1961 viajó a Europa becado por el Fondo Nacional de las Artes” (Zacharías, 2020).

Miguel Dávila (1926-2009) premiado en 1980, participó “la Neo-Figuración [movimiento -1961-1965- cuyos referentes en Argentina, entre los más destacados, son Rómulo Macció y Luis Felipe Noé] (...). A partir de 1969 su pintura se enrola dentro de la figuración expresionista.” (Dávila, 2021).

Fabriciano Gómez (1944) premiado en 1977 es “miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. (...). Participó de numerosas exposiciones nacionales e internacionales. Representó [en 1980] al país en la Bienal de Venecia.” (Fundación Konex, 2021).

Lidia Juárez (1927-1988) premiada en 1980, además de integrar el movimiento Neo-Figuración, fue “la primera mujer en obtener el Primer Premio Nacional de Escultura [Gran premio de honor], en 1980” (Arte de la Argentina, 2021).

Cabe mencionar aquí, entre los muchos premiados del SNA durante la dictadura, a Adolfo Nigro (Premio “Sadao Ando” en 1980). Nigro fue un artista argentino que vivió en Uruguay, cercano a la tradición torresgarciana -fue alumno de José Gurvich- y abiertamente de izquierda. Sobre su producción artística durante la

dictadura argentina, en una entrevista señaló:

Yo producía la delimitación del objeto, expresándome en la pesadez y en el encierro, y toda la situación de mierda de la dictadura. Como me manifiesto a través del objeto, de los objetos pintados, o a través del objeto concreto, (...). Entonces vi que a través del objeto se podía expresar la realidad. Comencé haciendo las vibraciones horizontalmente, y en un momento dado quedó el vacío, ya no había objetos. Era el final, ya se iba todo, era el año 80. (...), fui armando lo que para mí era arte político. Nadie cree que yo hice arte político, (...). No se dieron cuenta... (...). Siempre pinto colectivamente. No sé lo que pinto, no sé qué hay mío en la obra, no tengo nada mío. ¿Qué es mío? A mí no me importa, el taller nunca firmó, Gurvich ponía: "TTG" (Taller Torres García). (...). Hay un período en que el arte es anónimo, no hay que firmarlo. Torres no puede lograr la utopía porque en esta sociedad capitalista no hay arte colectivo. (Chorne y Goldenberg, 2018)

Por otra parte, cincuenta y cuatro personas actuaron como jurados (ver ANEXO: Tablas III y IV) en las ediciones del SNA durante el período. Veintiocho, todos hombres, lo hicieron en la Sección Pintura; y veintiséis, tres mujeres y veintitrés hombres, en la Sección Escultura.

En la Sección Pintura Teresio José Fara (1977, 1980 y 1982) y Juan Carlos Faggioli (1977, 1980 y 1982) fueron quienes más veces actuaron como jurado, ambos lo hicieron en tres oportunidades. Ocho personas actuaron en dos oportunidades y las restantes dieciocho lo hicieron una vez cada uno. En la Sección Escultura cuatro personas actuaron tres veces cada uno como jurado. Seis actuaron en dos oportunidades y las restantes dieciséis lo hicieron una vez cada una. La mujer que más veces actuó como jurado en el período fue Noemí Gerstein que lo hizo en dos oportunidades (1976 y 1979) en el jurado de la Sección Escultura. Durante todo el período cada jurado fue integrado por cinco miembros, tres designados por la Secretaría de Estado de Cultura y dos por los participantes. Trece artistas (Ver ANEXO: Tabla V) que fueron premiados en el período, integraron los jurados en algunas ediciones.

Las temáticas en el SNA -orientadas por el carácter de los premios estímulo- que podrían dar cuenta de la relación entre las orientaciones políticas y estéticas, eran: paisaje o figura -relacionadas a las costumbres y naturaleza- obras que representaran a la niñez; al campo; de carácter histórico patriótico. También fueron premiadas obras de abstracción geométrica, por ejemplo, en las que se valoraba la maestría en la ejecución y no representaban un cuestionamiento -al menos explícito- para el régimen.

Salón Nacional Uruguayo

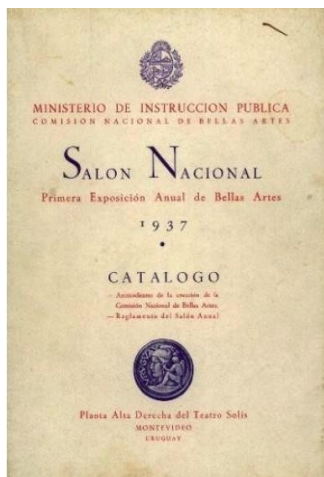


Figura 25. Primer SNU (1937), tapa de catálogo. Fuente: Ministerio de Instrucción Pública. (1937). Salón Nacional. Primera Exposición Anual de Bellas Artes. Catálogo.

Caracterización del SNU

El 2 de octubre de 1936, durante la dictadura de Terra (1933-1938), mediante decreto del Poder Ejecutivo, se creó la Comisión Nacional de Bellas Artes: “Artículo 1º - Institúyese la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social” (Ministerio de Instrucción Pública, 1937, p. 7).

En las consideraciones del mismo decreto, en el segundo punto, queda manifiesta la intención (no concretada) de instalar una Academia Nacional de Bellas Artes, siguiendo, como en varios países de la región, el modelo academicista tradicional:

Que con ello se cumplirá, también, una etapa previa indispensable para la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes, que, si bien podría establecerse inmediatamente, por vía administrativa, es más conducente y racional que sea precedida por una institución como la que se organiza, que prepare su advenimiento y acción por una experiencia útil y el ambiente adecuado; (...). (Ministerio de Instrucción Pública, 1937, p. 7)

Entre los cometidos de la Comisión -descritos en el segundo artículo del decreto- se destacan: “B) Estimular la cultura artística por concursos, certámenes y demás medios que considere adecuados. (...). G) Organizar exposiciones y salones de arte. (...). I) Estimular la creación de comisiones departamentales y locales con fines idénticos.” (Ministerio de Instrucción Pública, 1937, p. 8)

En 1937, siendo Eduardo Víctor Haedo el Ministro de Instrucción Pública, fue convocado el primer Salón Nacional de Bellas Artes. En el primer artículo de su reglamento se establece: “La Comisión Nacional de Bellas Artes realizará anualmente, ‘El Salón Nacional de Bellas Artes’, (Artes Plásticas).” (Ministerio de Instrucción Pública, 1937, p. 11). Ese primer jurado estuvo integrado por Eduardo Ferreira (Presidente), Román Berro, José P. Carré, Carlos Herrera Mac Lean, Raúl Montero Bstamante, José P. Argul (autor del libro “Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay”, mencionado en el Capítulo III), Manuel Barthold, Domingo Bazurro y José Belloni. En esa oportunidad se estructuró en tres secciones: pintura, escultura y grabado y artes del dibujo.

Durante la denominada “dictablanda” de Baldomir, el 18 de noviembre de 1942, se promulgó el Decreto-Ley N° 10277 que creó (nuevamente) la Comisión Nacional de Bellas Artes, estableciendo que sus miembros se designen cada cuatro

años por el Poder Ejecutivo (PE), que la Comisión funcione bajo la órbita del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, con autonomía técnica y se incorpore al Presupuesto Nacional. Con respecto al SN, se establecieron los plazos para su convocatoria, la composición de los jurados y las características de los premios y premiados. Dentro de sus cometidos se estableció: “A) Organizar un Salón Nacional de Artes Plásticas, que deberá inaugurarse el 25 de Agosto de cada año. Esta fecha se podrá modificar por el Poder Ejecutivo, a proposición de la Comisión Nacional por razones especiales.”

El decreto de Baldomir fue derogado (artículo N°370) por el de la Ley N° 15809 -Presupuesto Nacional 1985-1990- que creó además la Dirección Nacional de Artes Visuales (artículo N°367) y estableció que:

De dicha Dirección dependerá el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, que se denominará Museo Nacional de Artes Plásticas, así como los funcionarios de la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, que se suprime por el artículo 370 de la presente ley. (p. s/n)

El 29 de octubre de 1991 se promulgó la Ley N° 16226 que establece y adjudica: “Créase la Comisión Nacional de Artes Visuales que tendrá a su cargo la ejecución del subprograma "Salones Nacionales y Bienal".” (artículo N°236).

Recientemente, con la aprobación de la Ley N° 19889 -Ley de Urgente Consideración, se estableció una nueva institucionalidad de la cultura, creándose entre otros, el Instituto Nacional de Artes Visuales (artículo N°202). El mismo funciona en la órbita de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura y se ocupa, entre otras cosas, de la convocatoria al SNU (Salón Nacional uruguayo), denominado desde su edición LII (52) en 2006, como “Premio Nacional de Artes Visuales” y desde entonces, cada convocatoria

homenajea a algún destacado artista visual⁷¹ uruguayo.

Desde 1937 hasta 2020 se han realizado 59 convocatorias al SNU. A diferencia del SNA, que se ha convocado anualmente desde su primera edición (1911), el SNU fue convocado anualmente hasta 1984, último año de la dictadura. El advenimiento de la democracia le impuso una pausa de diecisiete años. A propósito de esto, Ángel Kalenberg sostiene:

(...) después del 85 mejor dicho, cuando ya entra el nuevo gobierno, lo que pensamos es que había necesidad de reformular todo el Salón. (...) Para empezar, creer que cada año aparecen miles de artistas nuevos en Uruguay me parece que es un exceso de optimismo. En segundo lugar, creíamos que era más adecuado, en todo caso, hacer una comisión integrada por críticos, eventualmente por artistas, que recorriera talleres de artistas, seleccionara una cantidad y el premio fuera editarle un catálogo para ponerlo en circulación en el mundo y hacerle una exposición individual. Y mientras tanto, creímos que venía tan deteriorado el prestigio de los últimos años -diez, doce años de dictadura- (...) era volver a levantar un muerto. Mientras tanto, pensábamos en nuevas formas y bueno (...) esto no fue contra nadie, claro, con los Salones pasa además otra cosa, empírica, el día antes todos se presentan y están encantados, el día que salen los premios, hay uno contento y todos los demás calientes y el que está contento porque ligó el premio, enojado porque le eligieron esta obra y no aquella otra. Nadie queda conforme, es una experiencia de años. Entonces me parece que el Salón es una institución del siglo XIX, a mi manera de ver, es un instrumento arcaico. Se está haciendo, yo lo voy a ver cada vez que puedo, me alegra (...) si creen que hay que seguir haciéndolo yo lo voy a aplaudir, pero no me parece que eso contribuya demasiado (...) de pronto soy yo el arcaico. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

En 2001, cuando se retomaron los Salones, fue convocada su edición XLIX (49) al año siguiente, 2002, se convocó a la edición L (50) y desde entonces se ha convocado en forma bianual. Con motivo de la inauguración en 2001, Antonio Mercader -entonces Ministro de Educación y Cultura- bajo el título “La vuelta de

71 María Freire (2006), Hugo Nantes (2008), Carmelo Arden Quin (2010), Wilfredo Díaz Valdéz (2012), José Gamarra (2014), Octavio Podestá (2016), Linda Kohen (2018) y Margaret Whyte (2020).

un clásico, 17 años después”, manifestaba:

Recordar que han transcurrido 17 años desde el último Salón Nacional de Artes Visuales, es decir que hubo una generación entera de nuestros artistas privada de participar en un acontecimiento mayor de la cultura uruguaya, más que examinar las causas y los prejuicios de esa ausencia -lo que podrá hacerse en otra circunstancia- corresponde ahora mirar hacia adelante y disfrutar con el regreso de la fiesta de las bellas artes que es el 49° Salón Nacional de Artes Visuales que inauguramos en esta víspera del 25 de agosto de 2001. (Ministerio de Educación y Cultura, 2001, p. 1)

Finalmente, una diferencia importante entre el SNU y el SNA, como ya fue mencionado, es su estructura disciplinar. Mientras, en la época analizada, el SNA se estructuraba en Salones disciplinares separados, el SNU convocaba a un solo Salón. Este cambio, según señala Kalenberg, se produce a fines de la década del sesenta:

en el 67 cuando entré a la Comisión de Bellas Artes, en aquel momento (...) había premios por disciplina y escalonados, (...) pero además, los premios que uno tenía eran, (...) pomadas ceras Johnson, jamones Ottonello, pizza Barti, yo qué sé. Entonces el currículum de un artista decía que en el 57 había sido premio Ottonello Hermanos (...) lo veían en el exterior y no entendían un caramelo (...). Pero además, eso de dar premios por disciplina en ese momento de la historia ya había caducado. Entonces ese año decidimos hacer un nuevo reglamento, en donde todas las disciplinas participaban en simultáneo y había una bolsa de diez premios, no una escalera, diez premios adquisición. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

En el mismo sentido, Julio María Sanguinetti, quien presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1967, señalaba:

(...) este Salón es el documento del quehacer artístico del Uruguay de hoy. Para ello ha debido reformarse el reglamento en algunos aspectos sustantivos. Por de pronto, se unificaron todos los Salones (concurriendo a igual título: pintura, escultura, grabado, dibujo, cerámicas, tapices, joyas, fotografías, artes nuevas) de acuerdo a lo que ya es una tesis recibida: la dicotomía entre artes mayores y artes menores se ha tornado caduca. (Ministerio de Cultura, 1967, p. s/n)



Figura 26. "Paraguas I" (1967), Ruisdael Suárez (192-2004). Medios combinados. Premio Adquisición SNU. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Ruisdael Suárez.

Así como fundamenta Giunta (2020) que los años sesenta son el momento en el cual la contemporaneidad se inscribe en el campo del arte, Alfredo Torres (Espacio Idea MEC, 2014), para el caso uruguayo, señala el SNU de 1967 "como hecho fundamental en las artes visuales del país por la rigurosa contemporaneidad premiada por el certamen." Esta afirmación, Torres la realiza en el marco de la curaduría de una exposición sobre obras premiadas en el SNU durante la dictadura que, según él, fueron Salones marcados por "una nítida ruptura con respecto a esa contemporaneidad. Se caracterizan por un desmesurado eclecticismo en ocasiones cercano a un repertorio cambalachesco con serios altibajos de calidad" (p. s/n).

Con las particularidades de cada país, podría señalarse que los años previos a la dictadura fueron años de impulso en la producción de las AAVV rioplatenses -sea el caso del SNU del 67 o de la sección -posterior Salón- de Investigaciones Visuales, entre el 68 y el 71 en Argentina- y que las dictaduras frenaron. En algunos casos censurando directamente -como el caso de Colombres y Pereyra en Argentina- y en otros por ignorancia y la falta de criterios en las selecciones y

premiaciones, que en consecuencia generaban un “desmesurado eclecticismo” -según Torres- que favoreció cierta sensación de decadencia del instrumento y en el caso uruguayo, favoreció esa prolongada pausa post dictadura.

Ediciones del SNU en dictadura



Figura 27. El dictador Aparicio Méndez entregando a Carlos M. Tonelli, el Primer Premio de Pintura del XLII (42) SNU en 1978. Fuente: Se inauguró el 42° Salón de Artes Plásticas. (1978, noviembre 26). La Mañana, p. s/n.

Durante la última dictadura, entre 1973 y 1984, se celebraron doce convocatorias del SNU, de la edición XXXVII (37) a la XLVIII (48). Durante este período, la convocatoria estuvo a cargo de la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales (CNAPV) -ex Comisión Nacional de Bellas Artes⁷²- presidida -durante todo el período analizado- por el reconocido escultor Federico Moller de Berg. Este cambio de nombre del organismo organizador, podría reafirmar la orientación

⁷² Del mismo modo que el SNU ha cambiado de nombre a lo largo de su historia -de “Salón Nacional de Bellas Artes” en sus inicios a “Premio Nacional de Artes Visuales” en la actualidad- también ha cambiado el nombre de la Comisión organizadora. La misma se denominó: Comisión Nacional de Bellas Artes, entre las ediciones I (1937) y XXXI (1967); Comisión Nacional de Artes Plásticas, entre las ediciones XXXII (1968) y XXXVIII (1974); y Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales a partir de la edición XXXIX (1975) coincidente con las celebraciones por el “Año de la orientalidad”. (Ministerio de Cultura, 1967; Ministerio de Educación y Cultura, 1973 – 2001 y Ministerio de Instrucción Pública, 1937)

renovadora que desde la aprobación del nuevo reglamento en 1967 se propuso para el SNU. Año que coincidió con otros cambios institucionales -a partir de la aprobación de un nuevo texto constitucional- como el cambio -ya mencionado en el Capítulo I- en la denominación del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social que pasó a ser Ministerio de Cultura.

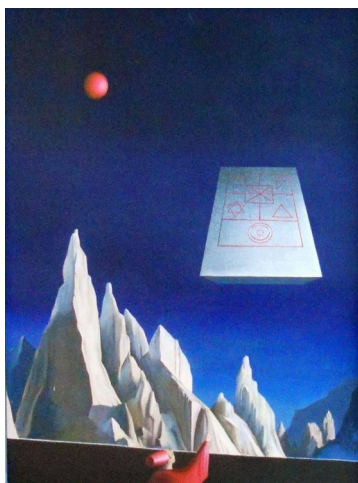


Figura 28. “Lapsis exillis” (1978), Carlos María Tonelli (1937-2011). Acrílico. Primer Premio de Pintura SNU. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Carlos María Tonelli.

El golpe de estado de 1973 también generó cambios en la CNAPV, a nivel de su estructura interna y también afectó la participación de Uruguay en la XII (12) Bienal de San Pablo de ese año. Sobre ello Kalenberg dice:

En las bienales en vez de cumplir con una filantrópica con los amigos, tratamos de tener una política que le diera cierto relieve (...). Bueno, muy bien, éramos una Comisión de diecinueve miembros, por ley, estaba el Director del museo, estaba el Decano de la Facultad de Arquitectura, el Rector de la Universidad, un pueblo. Cuando llegó la dictadura nos echaron a todos e hicieron una comisión de tres miembros que dependía directamente del Ministerio de Cultura. Ahí, el último proyecto que tuvimos nosotros, iba a tocar en la bienal del 73, era mandar una obra colectiva de Nelson Ramos y Alfredo Testoni. Hubiera puesto a Uruguay en el candelerero, la nueva Comisión la canceló y por una única vez en la historia de la Bienal de San Pablo Uruguay no participó. (comunicación

personal, 29 de noviembre, 2018)

En las siguientes cinco ediciones de la Bienal de San Pablo, celebradas en los años que duró la última dictadura, Uruguay participó. De los catálogos oficiales de la Bienal (Bienal de São Paulo, 2021), contrastando la información recabada en los catálogos del SNU, podría señalarse que muchos de los artistas premiados en los Salones, luego representaron al país en este destacado evento internacional de las AAVV⁷³.

Con respecto a la Bienal de Venecia durante este período, Uruguay -que desde 1960 cuenta con su propio pabellón- estuvo ausente. Luis Solari, en la edición de 1972 fue el último en representar al país y tras una larga pausa -tras la recuperación democrática- en la edición de 1986, lo hicieron Ernesto Aroztegui y Clever Lara. Una posible respuesta para esta ausencia podría ser, el matiz crítico que este evento tuvo con las dictaduras latinoamericanas. La edición de 1974, en oposición al golpe militar de Augusto Pinochet, fue convocada bajo el título *Libertà per il Cile* (Libertad para Chile) (La Biennale di Venezia, 2021).

En ocasión de la XLI Bienal, Amalia Polleri (1984) desde la prensa sostenía:

Uruguay no está representado. (...). La más reciente muestra es la del pintor y grabador Luis Solari, en 1970 o 72. Después nada. Los amigos que trajeron noticia de Venecia describieron la decrepitud del pabellón, con arbustos crecidos delante, vedando la entrada. La mirada desolada que recorre los espacios de arte. Escuela Nacional, malos monumentos, leyes incumplidas, cerámicas del aeropuerto y Gattamelata [monumentos ecuestres de bronce] tirados por el suelo, la mitad más entrañable de la ciudad derribada, también vislumbra más allá del mar a la que fuera en los

⁷³ Estos con los casos de José Luis Montes y Carlos Tonelli en la XIII edición (1975); José Pedro Costigliolo y Vicente Martín en la XIV edición (1977); Hugo Longa, Héctor Sposto y nuevamente Carlos Tonelli en la XV edición (1979); Alfredo Testoni y Clever Lara en la XVI edición (1981); y Gustavo Alamón, Carlos Prunell y José Trujillo en la XVII edición (1983). Asimismo, cabe destacar el rol protagónico que jugó Jorge Páez Vilaró, como artista (participando en la XIII edición, 1975) pero fundamentalmente como Comisario de los envíos.

Giardini [Jardines de Venecia] pedestal del arte nacional, tan arruinado y desatendido como, por ahora, el propio país. A recuperar, a recuperar. (Correo, p. s/n.)

En ese complejo entramado de ausencias y presencias, de valoraciones y censuras, de críticas y apoyos -al igual que en el mencionado caso argentino- los artistas uruguayos también procuraron espacios alternativos para formarse y para desarrollar sus producciones (esto fue ampliamente desarrollado en el apartado “El campo cultural en dictadura” del Capítulo II). En ese contexto, se siguió convocando al SNU. En el capítulo anterior, a partir de la entrevista con Gustavo Fernández, se señaló el caso del premio que recibió Clever Lara en el SNU de 1980. El mismo, podría ser considerado un ejemplo de cómo, en un contexto de censura, puede ser enunciado -camufladamente- un mensaje crítico. Gustavo Alamón, con su obra “El propietario de la llave”, premiada en el SNU de 1983, podría considerarse también en esta línea. Personajes robotizados y el elemento llave -como instrumento para abrir- en ese contexto potencia su significado.



Figura 29. “El propietario de la llave” (1983), Gustavo Alamón (1935-2020). Óleo. Gran Premio de Pintura SNU. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Gustavo Alamón Da Rosa.

Sobre estas ediciones del SNU -particularmente en los ochenta- y la interpretación de algunas de las obras premiadas, Alfredo Torres (Espacio Idea MEC, 2014) señala:

Incluso aparecen imágenes que podían ser interpretadas como silenciosas metáforas de lo que pasaba en el país. Por ejemplo, las acumulaciones de pequeñas personitas que Alfredo Testoni agrupa bajo un ambiguo título Sociedad de Consumo B. Como los ásperamente poéticos agrupamientos de desechos organizados por Clever Lara. O como las vigorosas y alusivas configuraciones robóticas de Gustavo Alamón. (p. s/n)



Figura 30. “Sociedad de consumo B” (1980), Alfredo Testoni (1919-2003). Fotogramado. Primer Premio Adquisición SNU. Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales. (2021). Artistas, Alfredo Testoni.

En trece categorías⁷⁴ -que fueron variando durante el período- se otorgaron los premios del SNU durante la dictadura (ver ANEXO: Tablas VI y VII). Se premiaron a ciento tres artistas. Siendo ochenta y cinco hombres y dieciocho mujeres. José Erman y Hugo O'Neill Hamilton fueron los artistas más premiados del período, obteniendo cinco premios cada uno. Silvia Villagrán fue la artista

74 1) el Gran Premio de Pintura (1974, 75, 77, 79, 81, 82, 83 y 84); 2) el Primer Premio de Pintura (1974 al 79 y 1981 al 84); 3) el Gran Premio de Escultura (1974, 77 y 83); 4) el Primer Premio de Escultura (1975, 76, 77 y 83); 5) el Primer Premio Adquisición (1980); 6) el Primer Premio de Dibujo (1975,76, 81, 82, 83 y 84); 7) el Primer Premio de Grabado (1975, 76, 78, 81, 82 y 83); 8) el Premio Especial (1977); 9) el Premio “Maestros del arte uruguayo” (1981); 10) el Premio Histórico (1977 y 78); 11) el Premio de adquisición “Gomensoro y Castells” (1977, 78, 80 y 83); 12) Menciones (1977); y 13) los Premios Adquisición.

mujer más premiada en ese período, obtuvo cuatro premios, al igual que Eduardo Vernazza, Dante Capece, Walter Nadal, Carlos Prunell, Gustavo Alamón, Alfredo Testoni y Enrique Medina Ramela. Siete artistas, seis hombres⁷⁵ y una mujer⁷⁶ fueron premiados tres veces. Veinticinco artistas fueron premiados en dos oportunidades: cinco mujeres⁷⁷ y veinte hombres⁷⁸. Sesenta y uno fueron premiados una sola vez: once mujeres⁷⁹ y cincuenta hombres⁸⁰.

75 Raúl Cattelani, Javier Francisco Nieva, Luis Caminetti, Heber Rolandi Scelza, Jorge Casterán y Alejandro Romei Dima.

76 Catalina Demicheli.

77 Raquel Orzuj de Grostein, Esther Raszap de Sandman, María Pura Imhof de Ramírez, Sara Traversa y Berta Burghi.

78 Mario Meneghin, Florentino Delgado, Dante Picarelli, Omar Bulla Firpo, Julio Verdié, Miguel De Vita, Juan Carlos Ferreyra Santos, Ignacio de Iturria, Hugo Longa, Luis Goyanes, Héctor Sposto Barizo, Juan Martín, Ángel Medina Medina, Yamandú Aldama, Clever Gariazzo Lara, Carlos Tonelli, José Pedro Costigliolo, Freddy Sorribas, Daniel Amaral Oyarvide y Andrés R. Montani.

79 Noemí R. de Goldberg, Lía Cristina Guasque Melo, Margaret Whyte de Olivera, Martha Barbot, Yvonne Andre, Mariví Ugolino, Iris Caorsi, Ana Méndez, María E. Saint Romain, Nelly Corominas, M. Olga Piria de Jaureguy.

80 Amado Chihan, José Gómez Rifas, Manuel Pailós, Sergio A. Curto, Julio Fernández Cabral, José Luis Montes Lenguas, Juan Antonio Torrents, Daniel Montaldo, Miguel A. Baccaro, Manuel Domínguez Nieto, Sergio Caraballo, Klever López, Daniel de los Santos, Manuel López Cortes, Ruben Sarralde, Ricardo Stewart, Juan Angel Viera, Pablo Atchugarry, Walter N. Molinelli, Angel L. Panosetti, Melquíades Jater, Vicente Martín, Pedro Alonso, Eduardo A. Larrarte, Santos Conrado Martínez Koch, Rafael Ruano Figari, Dante Ferrer Saravia, Juan Carlos Demarco, Vicente Guidobono, Luis A. Barriola, Pedro Rodríguez Rehermann, Ángel Salvador, Ruben Tosi Velazco, Gustavo Francisco Sosa, Norberto Berdía, Jaime Alaluf, Miguel Ángel Guerra, Eduardo Lapaitis, Guillermo José Brasini, José L. Graña Altez, Rodolfo J. E. Kliche, Eduardo Sarlos, Luis A. Gentieu, Zoma Baitler, Eduardo Acevedo, José Trujillo, Rómulo Aguerre, Lincoln Presno Parodi, Atilio Buriano y Cristy Gava.



Figura 31. Inauguración del XLIV (44) SNU (1980), Raquel Carballido de Etchegaray (integrante del Jurado), Mercedes “Mecha” Jauregui de Gattás, Daniel Darracq (Ministro de Educación y Cultura) y Alfredo Testoni (artista premiado). Fuente: Salón Nacional de Artes Plásticas. (1980, diciembre 19). La Mañana, p. s/n.

Treinta y dos personas, veintinueve hombres y tres mujeres, actuaron como jurados (ver ANEXO: Tablas VIII y IX) en las ediciones del período. Federico Moller de Berg y Sara Acevedo de Capurro actuaron en siete oportunidades, siendo quienes más lo hicieron. Raquel Carvallido de Etchegaray y Jorge Páez Vilaró actuaron en seis oportunidades cada uno. Cinco veces actuó Juan Ramón Menchaca y cuatro José Alberto Coppetti. En tres oportunidades actuaron: Mario C. Pérez Cassia, Heber Rolandi Scelza, Zoma Baitler y Walter Laroche. En dos oportunidades actuaron: Pedro Rodríguez Reherrmann, Armando D. Pirotto, Enrique Volpe Jordán y Carlos Tonelli. Los dieciocho restantes actuaron en una oportunidad cada uno.

Según la información de los catálogos del SNU publicados en el período, la integración del jurado fue variando durante el mismo: en las ediciones 1973 y 1974 el jurado lo integraban cuatro miembros (dos titulares y dos suplentes) designados oficialmente y dos miembros (un titular y un suplente) designados por los artistas presentados. Para la edición de 1975 no fueron designados miembros

por los artistas presentados, integrándose el jurado por seis miembros (tres titulares y tres suplentes), igual integración tuvo las ediciones comprendidas entre los años 1980 y 1984. En la edición 1976, los integrantes del jurado fueron diez (cinco titulares y cinco suplentes); y en la edición 1977, los integrantes fueron nueve (cinco titulares y cuatro suplentes). En el catálogo de la edición de 1978 no figuraba el jurado, según la prensa estaba integrado por tres titulares (*La Mañana*, 1978). En 1979 no se publicó el catálogo y también según la prensa, el jurado estaba integrado por tres titulares (*El Día*, 1979). Trece artistas (ver ANEXO: Tabla X) que fueron premiados en algunas ediciones del período, integraron el jurado en otras ediciones del mismo período.

Semejanzas y diferencias entre los Salones Nacionales rioplatenses

A efectos de poder comparar los SSNN de ambos países y a modo de síntesis de lo abordado en todo el capítulo, a continuación se hará foco en los siguientes aspectos: ediciones en dictadura, estructura, organismo organizador, premios y premiados, jurados y temáticas (ver ANEXO: Tabla XVII).

Ediciones en dictadura

Como fue señalado anteriormente, el SNA comenzó en 1911 -siendo uno de los más antiguos en América Latina- y se ha realizado ininterrumpidamente desde entonces. Durante la dictadura de los años setenta (1976-1983) se celebró en ocho oportunidades, de la edición LXV (65) a la LXXII (72). El SNU es posterior, comenzó en 1937 y hasta el final de la última dictadura (1973-1985) se celebró anualmente de manera ininterrumpida. En el período dictatorial, se celebraron doce convocatorias, de la edición XXXVII (37) a la XLVIII (48). En el caso uruguayo, el retorno a la democracia en 1985 coincidió con una pausa de diecisiete años hasta que en 2001 se convocó a la edición XLIX (49) y desde la edición L (50) en 2002 se convoca bianualmente. En ambos países las dictaduras

no significaron un corte en la realización de los SSNN sino que los mantuvieron. En ese sentido, podría pensarse que de alguna manera utilizaron esta herramienta para legitimarse en y a través del campo artístico-cultural.

Estructura

El SNA, durante el período abordado, se estructuró en categorías disciplinares determinadas (fotografía, dibujo, cerámica, textil, etc.). A los efectos de encontrar posibles comparaciones con el SNU, como ya fue mencionado, se abordó únicamente la sección Artes Plásticas que incluía la pintura y la escultura. A diferencia del SNA, el SNU no se dividía en secciones disciplinares, sino que todas las obras eran presentadas en un solo SN. Resulta válida la comparación con la sección Artes Plásticas del SNA porque la pintura y la escultura fueron preponderantes en el SNU del período. En el caso uruguayo, las variantes en la categoría de los premios durante el período, da cuenta de diferentes intentos de estructuración disciplinar del SNU. En ese sentido, el SNA presenta categorías de premios estables y al igual que las secciones y la conformación de los jurados -no las personas sino los criterios- se mantuvieron sin cambios durante el período.

Organismo organizador

En ambos países la organización de los SSNN estuvo en la órbita del PE. Por lo tanto, es pertinente pensarlos como instrumentos importantes, no solo de la institucionalidad artística oficial de cada país, sino de la PCP de cada uno. En el caso del SNA, desde 1976 hasta 1980 se encargó la “Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación”. En 1981 la “Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación” y en los años 1982 y 1983, la “Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación”. En estos últimos años, en los catálogos, se hace referencia al “Centro Cultural Las Malvinas”. En el caso del SNU, durante todo el período, la organización correspondió a la “Comisión

Nacional de Artes Plásticas y Visuales”, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura.

Premios y premiados

Durante el período dictatorial argentino, en las ocho ediciones celebradas del SNA se entregaron premios en cuarenta y un categorías. En las doce ediciones del SNU se entregaron premios en trece categorías. Las cuarenta y un recompensas del SNA se dividieron en veintisiete para la Sección Pintura y las restantes catorce para la Sección Escultura. En el caso del SNU, las categorías de los premios fueron variando, como se mencionó anteriormente, de acuerdo a la organización disciplinar del Salón. A los efectos de comparar equivalentemente los premios, pueden considerarse el Gran premio de honor argentino (en pintura y en escultura) con el Gran Premio de Pintura y el de Escultura y el Primer Premio Adquisición uruguayos. También el Primer premio (en pintura y en escultura) argentino con el Primer premio de Pintura y de Escultura uruguayos. El resto de los premios no son del todo equivalentes porque responden a otros lenguajes, como dibujo o grabado, en el caso uruguayo.

Durante este período, en el SNA fueron premiados ciento cincuenta y tres artistas, siendo ciento catorce hombres y treinta y nueve mujeres. En el SNU se premiaron a ciento tres artistas, ochenta y cinco hombres y dieciocho mujeres (ver ANEXO: Tabla XI).

De ellos, en el caso del SNU, dos hombres recibieron premios en cinco oportunidades; siete hombres y una mujer en cuatro oportunidades; seis hombres y una mujer en tres; veinte hombres y cinco mujeres fueron premiados dos veces y cincuenta hombres y once mujeres recibieron sólo un premio. En el caso del SNA, un hombre fue premiado en cuatro oportunidades; ocho fueron premiados en tres;

veintitrés hombres y cuatro mujeres recibieron premios dos veces y ochenta y dos hombres y treinta y cinco mujeres fueron premiados una única vez (ver ANEXO: Tabla XII).

Desde una perspectiva de género, podría decirse, analizando los premiados en los SSNN, que el perfil de este premio -durante el período analizado- es masculino.⁸¹ De los 153 premios en el SNA de la época, 114 (74.5%) fueron otorgados a hombres y 39 (25.5%) a mujeres. En el caso del SNU la tendencia masculina es superior, de los 103 premiados otorgados en el período, 85 (82.5%) fueron a hombres y 18 (17.5%) a mujeres. Además de eso, el artista más premiado en el SNA, fue un pintor hombre, premiado en cuatro oportunidades. Las mujeres más premiadas en el SNA fueron cuatro, dos pintoras y dos escultoras, que fueron premiadas en dos oportunidades. Los artistas más premiados en el SNU también fueron hombres, recibiendo premios en cinco oportunidades. Registrándose una artista mujer (escultora) que fue premiada en cuatro oportunidades. En cuanto a los máximos galardones, en el SNA se otorgaron tres premios a mujeres, el Gran Premio de Honor de la Sección Escultura en dos oportunidades y el Primer Premio en la misma sección en otra. En la Sección Pintura del SNA, las dos mujeres mejor posicionadas obtuvieron el Tercer Premio de la sección. En el caso del SNU se otorgaron cuatro premios femeninos, el Gran Premio de Escultura en una oportunidad, el Primer Premio de Pintura en otra y el Primer Premio de Escultura en dos oportunidades. Cabe señalar que, si se consideran los premios destacados, la tendencia masculina cambia, es decir, el SNA tiene más premios destacados masculinos (91%) que el SNU (83%) (ver ANEXO: Tabla XIII).

⁸¹ Esto podría responder más a la propia conformación del canon clásico del campo de las AAVV que a decisiones deliberadas del período dictatorial. Una afirmación en este sentido requeriría un estudio minucioso que excede al propuesto en este trabajo, sin embargo, a la luz de los datos y reflexiones aquí presentadas, podría afirmarse el perfil masculino de los SSNN durante este período.

Jurados

Durante todo el período cada jurado del SNA fue integrado por cinco miembros, tres designados por la Secretaría de Estado de Cultura y dos por los participantes. Cincuenta y cuatro personas actuaron como jurados. Veintiocho, todos hombres, lo hicieron en la Sección Pintura; y veintiséis, tres mujeres y veintitrés hombres, en la Sección Escultura. En el SNU, según la información de sus catálogos, la conformación de los jurados (en cuanto a la cantidad de miembros y representaciones) fue variando. Actuaron, en total, treinta y dos personas, veintinueve hombres y tres mujeres (ver ANEXO: Tabla XIV).

En el SNU un hombre y una mujer actuaron como jurado en siete oportunidades; otro hombre y otra mujer actuaron en seis; otro hombre actuó en cinco; otro en cuatro; cuatro hombres actuaron tres veces; otros cuatro actuaron en dos; y diecisiete hombres y una mujer fueron jurados en una sola oportunidad. En el SNA, seis hombres (dos en la Sección Pintura y cuatro en la Sección Escultura) fueron jurados en tres oportunidades; trece hombres (ocho en la Sección Pintura y cinco en la Sección Escultura) y una mujer (Sección Escultura) lo fueron en dos oportunidades; mientras que treinta y dos hombres (dieciocho en la Sección Pintura y catorce en la Sección Escultura) y dos mujeres (Sección Escultura) actuaron como jurado en una única oportunidad (ver ANEXO: Tabla XV).

Trece artistas (once hombres y dos mujeres) que fueron premiados en el SNA durante el período, integraron los jurados en algunas ediciones. Tres artistas (dos hombres en la Sección Pintura y otro en la Sección Escultura) lo hicieron en dos oportunidades; y otros diez (ocho hombres -cinco en la Sección Pintura y tres en la Sección Escultura- y dos mujeres en la Sección Escultura) fueron jurados en una oportunidad. En el caso del SNU, también trece artistas (doce hombres y una mujer) que fueron premiados en algunas ediciones del período, integraron el

jurado. Dos artistas hombres lo hicieron en tres oportunidades; otros dos lo hicieron en dos; y ocho hombres y una mujer fueron miembros del jurado en una sola oportunidad (ver ANEXO: Tabla XVI).

Con respecto a la perspectiva de género, la integración de los jurados reafirma el perfil masculino de estos premios, en el caso argentino el 94.4% (51) de las 54 personas que actuaron como jurados fueron hombres, solo 3 (5.6%) fueron mujeres que actuaron todas ellas como jurados en la Sección Escultura, de este modo se reafirma la idea de que la escultura habilitó mayor presencia femenina que la pintura, tal es así que el 100% de los integrantes de los jurados de la Sección Pintura en el período, fueron hombres. En el caso uruguayo, la tendencia es similar, de las 32 personas que fueron jurados, un 90.6% (29) corresponde a hombres integrantes de los jurados del período y un 9.4% (3) a mujeres. En el caso argentino, seis hombres (dos en la Sección Pintura y cuatro en la Sección Escultura) actuaron en tres oportunidades como jurados. La mujer que más veces integró el jurado, fue en la Sección Escultura y lo hizo en dos oportunidades. En el caso uruguayo, un hombre y una mujer empatan en la mayor cantidad de participaciones como jurado, ambos lo hicieron siete veces. Esta aparente igualdad, se matiza cuando se sabe que este hombre fue quien presidió la Comisión Nacional de Artes Plásticas durante todo el período. En ambos SSNN, trece artistas que fueron premiados en algunas ediciones del período, integraron el jurado en otras ediciones del mismo período, para el caso argentino eso representa un 8.5% de los artistas premiados, mientras que para el caso uruguayo, representa un 12.6%.

Temáticas

En cuanto a las temáticas premiadas, el perfil académico del instrumento da cuenta de la búsqueda de la excelencia a la hora de premiar, “el Gran Premio” o

“el Gran Premio de Honor” señalan no sólo de esa búsqueda sino también de esa sacralidad -solemnidad también- quienes resultan premiados “entran por la puerta grande” al círculo artístico. En ese sentido, ambos SSNN conservaron durante el período ese tipo de premios, como vimos anteriormente y eso sostiene de alguna manera ese espíritu academicista tradicional. Además de estos premios habituales de SN, quienes dirigen la PCP, le ponen sus acentos ideológicos. Como ya se ha señalado, la búsqueda de la esencialidad en las gestas históricas del pasado para realzar el nacionalismo y la promoción del paisaje de campo, de lo nativista, como parte de nuestra identidad nacional, configuraron en gran medida la política cultural de las últimas dictaduras rioplatenses. En el caso uruguayo, las ediciones del Premio Histórico (1977 y 1978) coinciden con las inauguraciones centrales en la política monumental dictatorial: la Plaza de la Bandera y el Mausoleo de Artigas. En el caso argentino, el Premio "Celia Cornero Latorre", buscaba premiar obras “de carácter histórico” que “exalten las virtudes del patriotismo, la idiosincrasia e ideales de la Nación...”. El análisis de ambos premios, podría dar cuenta de la relación entre las orientaciones políticas (del poder) y las estéticas que se establecieron, y quizás aún se establecen, en los SSNN. Además de las temáticas en búsqueda de “la esencia nacional” en las gestas históricas del pasado para realzar el nacionalismo, hubo en los SSNN temáticas clásicas, desde el punto de vista academicista, como el paisaje o la figura humana y también, utilizadas para esbozar críticas a través de metáforas, hubo expresiones abstractas y surrealistas. En el SNA esas temáticas academicistas, además de obras “de carácter histórico” que “exalten las virtudes del patriotismo, la idiosincrasia e ideales de la Nación...”; también estuvieron presentes, incluso estimuladas a través de premios específicos a la obra -paisaje o figura- “inspirada en nuestras costumbres o naturaleza”; obras que representaran “a la niñez sana y feliz”; y obras que representaran “al mejor paisaje de la campiña...”.

A lo largo de este capítulo, se consideraron aspectos históricos conjugados con datos para describir un instrumento -el SN- central en el campo de las AAVV y sus versiones rioplatenses en el marco de las dictaduras de los años setenta. Se sumó a esto lo abordado en los capítulos anteriores, que abarcaron -centrados fundamentalmente en el caso uruguayo- desde los convulsionados años sesenta hasta la consolidación de las dictaduras, haciendo particular foco en la existencia o no de PPCC durante el período, más allá del control, la persecución y la censura. En este marco deberían leerse los datos de este capítulo y en ese sentido, podrían ser señalados al menos cuatro aspectos.

En primer lugar, se podría indicar que durante el período -en términos estéticos- se promovió un canon clásico (conservador) de las AAVV. Considerando la orientación de los gobiernos dictatoriales -de adscripción a los valores nacionalistas en el contexto del mundo occidental- esta definición no es solamente estética sino también político-ideológica.

En segundo lugar, relacionado también al canon oficial, podrían señalarse las temáticas premiadas en los SSNN durante el período. En ese sentido, hubo aparentemente una valoración técnica -de “destreza pictórica” podría decirse- combinada con orientaciones temáticas claras -sobre todo en el caso del SNA- con premios específicos al paisaje o a hechos históricos (esta categoría aparece también en el caso del SNU), entre otros. Hubo espacio también para ciertas filtraciones de artistas que a través del uso de metáforas visuales -amparados en su manejo técnico- lograron ser premiados con obras que expresaron críticas a las orientaciones del poder en ese período.

En tercer lugar, quizás también más claro en el SNA, podría señalarse que posiblemente hubo relaciones estrechas entre las orientaciones políticas de

quienes patrocinaron los premios específicos y las estéticas que se establecieron. Los montos y las orientaciones de los premios -específicamente en el caso del SNA- reflejan probablemente el lugar de las AAVV en los círculos porteños del poder y el desarrollo del mecenazgo; diferente al caso del SNU donde la dinámica estatal ha sido la principal.

Finalmente, en cuarto lugar, en la época de las dictaduras rioplatenses el SN -y todo el campo de las AAVV- presumiblemente por su condición de espacios de producción simbólica, fueron importantes para las dictaduras que se propusieron controlar lo que se producía en ese marco, pero también, posicionar -dada la naturaleza autoritaria de su conformación- su estética oficial cuya expresión no podía ir contra sus valores nacionalistas, occidentales y ciertamente reaccionarios. Marcaron, además, un quiebre con respecto a las experiencias previas -como el Salón de Investigaciones Visuales del SNA entre 1968 y 1971 o el SNU de 1967- que son señalados como momentos de auge creativo e irrupción de la contemporaneidad en los ámbitos oficiales del campo de las AAVV rioplatenses.

CONCLUSIONES

La relación arte y política, en su configuración latinoamérica durante el siglo XX, podría señalarse que no es un aspecto exclusivo del campo artístico-cultural latinoamericano. En occidente -como fue mencionado en el Capítulo I- podría remontarse al modelo academicista francés del siglo XVII, quizás antes. Es en el siglo XX que pueden identificarse expresiones artísticas latinoamericanas (más allá de las artes visuales) que contemplan una dimensión política en sus enunciados estéticos, ejemplos de ello -en la primera mitad del siglo- podrían ser el muralismo mexicano, el movimiento antropofágico brasileño o, en cierto modo, el universalismo constructivo torresgarciano. También, los movimientos de artistas e intelectuales antifascistas -como la mencionada Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores (AIAPE)-, en las décadas de los años treinta y cuarenta. En la segunda mitad, a partir del triunfo de la Revolución cubana en 1959, la relación arte y política adquiere mayor intensidad. Esto se debe, en buena parte quizás, a la vigencia del “paradigma de la acción directa” que impulsó a muchos artistas a tomar otras posiciones en la esfera pública, más próximas a los movimientos sociales -trabajadores, estudiantes, feministas-. Es en esos años que irrumpen en el contexto latinoamericano, lenguajes artísticos -como la *performance*, el *happening* o estrategias conceptualistas- que buscaban una reacción y contacto más explícitos en la relación artista (obra)-espectador.

Entre otros ejemplos posibles, para dar cuenta de este estado de situación del campo artístico cultural rioplatense de los años sesenta, se mencionaron las experiencias vanguardistas de los institutos Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires y General Electric (IGE) de Montevideo, la ocupación de la sala SUBTE

(Montevideo) en 1963 y la manifestación artística argentina “Tucumán arde” en 1968. En ese contexto hubo tensiones -propias de la relación arte y política- dado que, en algunos de estos casos, en sus propuestas se enunciaban críticas al poder y desde los ámbitos de ejercicio del poder político, al considerar peligrosos (subversivos) estos mensajes, se activaron, frecuentemente, dispositivos de censura. Los casos de León Ferrari (1965) y la muestra Experiencias del 68 (1968) en el ITDT dan cuenta de estas tensiones en el medio argentino.

Para algunos autores (Giunta, entre otros) este proceso marca el ingreso a la contemporaneidad del arte latinoamericano. Podría considerarse también, que buena parte de las expresiones de “artivismo” que nutren las manifestaciones públicas de los movimientos sociales actuales en América Latina, tienen uno de sus orígenes en este proceso de los años sesenta. Este puente entre la actualidad y los años sesenta, además de desafiar la categoría “contemporaneidad” en cuanto a la autonomía del campo del arte -particularmente el latinoamericano- también lo amplifica, al confluir con las luchas sociales y marca la vigencia de esa estrecha relación entre el arte y la política.

Sobre la relación cultura y dictadura, podría señalarse que no son contrapuestos. En todo caso, la concepción de cultura que tuvieron las dictaduras latinoamericanas de los años setenta invisibilizaron -fundamentalmente a través de mecanismos de control, persecución y censura- a buena parte de las expresiones artístico-culturales que entraron en contradicción con el proyecto cultural conservador que ellas impulsaron.

En el caso uruguayo, en los documentos emitidos por los militares -en el Comunicado N°7/73 por ejemplo- durante el proceso que condujo al golpe de Estado de 1973 -en los cuales plantearon su programa político- aparecen dos

elementos referenciales para las acciones culturales del régimen. Por un lado, la idea utópica del “Uruguay ideal” como base del pensamiento y acción de las Fuerzas Armadas (FFAA) y por el otro, la promoción de una “mística de la orientalidad”.

El aspecto educativo también aparece asociado al cultural en estos planteos programáticos iniciales. Debido fundamentalmente, a la fuerte oposición a la Universidad de la República -dado que la consideraban una institución corrompida por el marxismo-leninismo- los militares pretendieron impulsar la educación técnica en forma descentralizada. Consideraban este aspecto como medular dentro de las estrategias de combate a la cooptación subversiva cuyo supuesto objetivo principal, eran los jóvenes de todo el país. Más adelante, en 1977 -ya consolidado el régimen- se propusieron articular una política cultural y científica con la política educativa, considerando a la cultura, aparentemente, como un área estratégica para la proyección de su modelo.

Por otra parte, la dictadura -como ya fue mencionado- consideraba el aspecto permeable y potencial comunicador del campo cultural y en ese sentido, se propuso utilizarlo para obtener un amplio respaldo popular para el modelo que pretendieron imponer. Las intervenciones realizadas en esta línea fueron diversas, hubo entre otras, iniciativas oficiales vinculadas a la exaltación patriótica, como las celebraciones del “Año de la Orientalidad” en 1975. Intentos de apropiación de determinados artistas consagrados para legitimarse, como la “Condecoración protector de los pueblos libres Gral. Artigas” otorgada a Juana de Ibarbourou también en 1975. Inversión en la construcción de grandes monumentos, como el Mausoleo al General Artigas en 1977 o la Plaza de la Nacionalidad Oriental en 1978 -en contraposición con la falta de inversión en infraestructura cultural, por ejemplo, en la remodelación del antiguo Estudio Auditorio del SODRE (ex Teatro

Urquiza) que fue destruido por un incendio en el año 1971-. Producción de contenidos audiovisuales, como la película “Gurí” en 1980 o grandes celebraciones de eventos, como la Copa de Oro, también en 1980, que remitió a la celebración del Mundial de fútbol celebrado dos años antes en Argentina.

A partir de todos estos elementos -que indican un intento de sistematización de las acciones culturales de la dictadura y, por lo tanto, podría considerarse como una política cultural- cabe problematizar la metáfora del “apagón cultural” que coloca cultura y dictadura como contrapuestos. Esta metáfora fue expresada inicialmente por hombres y mujeres de la cultura cuya posición de sujeto en el campo político-cultural los colocó en contraposición de la dictadura y por lo tanto, fueron víctimas directas de sus estrategias de control represivo. En ese sentido, podría señalarse, por una parte, que esta metáfora constituye un discurso de oposición a la dictadura, formulado por quienes la resistieron. Por otra parte, en el campo cultural, la dictadura marcó un quiebre generacional con respecto a lo anterior, es decir que fracturó las dinámicas entre artistas, jóvenes e intelectuales que sucedieron en el Uruguay hasta los años sesenta. Dicho esto, podría señalarse que esa generación de resistencia, víctima directa, tuvo el reflejo -producido por el trauma quizás- de intentar borrar todo lo relacionado al período dictatorial.

En ese período, además de las iniciativas oficiales y las ausencias en el campo cultural uruguayo -producidas por el exilio, la persecución o la censura- hubo expresiones artísticas que resistieron el embate autoritario. Específicamente en el campo de las artes visuales (AAVV), hubo espacios expositivos alternativos como Cinemateca Uruguaya, la Feria del Libro y del Grabado, Galería del Notariado, Alianza Francesa, Galería Latina, Galería U, entre otros. Hubo también espacios de formación -alternativas posiblemente al cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes- como el Club de Grabado de Montevideo (CGM) o los talleres particulares

de los maestros Guillermo Fernández, Clever Lara, Hugo Longa, Dumas Oroño, Nelson Ramos, entre otros. Las dimensiones del país -particularmente de su capital- y la autonomía específica del campo de las AAVV nacionales, posibilitaron quizás estas supervivencias que tuvieron el rol histórico de mantener activas las dinámicas propias de la producción simbólica nacional, además de amparar algunas expresiones disidentes -estético-políticas- que intentaron, con mayor o menor éxito, camuflarse en los espacios de enunciación posibles donde el autoritarismo jamás pudo llegar.

Ahora bien, considerar todos estos aspectos -que además de reflejar la intención de los militares de ejercer un control represivo (para conquistar sus reformas políticas y económicas) reflejan también, su intención de ejercer un control simbólico- resulta necesario no sólo para dimensionar su incidencia en el campo cultural, sino también para visualizar sus consecuencias, que quizás, aún impactan en nuestro presente.

En el ya mencionado campo de las AAVV -como fue ampliamente fundamentado a lo largo del trabajo- el Salón Nacional (SN) es el principal instrumento de la política pública que interviene en él. En ese sentido, las decisiones que definen qué se premia, cómo se premia, a quién se premia y quiénes premian, son decisiones políticas. En muchas ocasiones, como en las actuales, la decisión política es de preservación de la autonomía del campo y las dinámicas se suceden amparadas en sus lógicas. Presumiblemente, durante las dictaduras la intervención -por ser generalizada- fue mayor.

La propia génesis del SN en latinoamérica -cuyos modelos son las academias francesas de los siglos XVII y XIX- determina la estrecha relación entre arte y política del modelo. Es decir, lo estético -en el sentido de la construcción del

gusto- ha constituido un espacio de disputa política y el SN ha sido históricamente uno de los principales escenarios para esa disputa. Quizás hoy no lo sea tanto, debido a que probablemente el desarrollo mediático y tecnológico haya producido ciertos corrimientos de los escenarios de disputa estética.

Sin embargo, aún hoy se mantiene vigente la discusión sobre el canon, que ha constituido históricamente un punto central de disputa estética. Esto quizás, ha favorecido la supervivencia del SN como un instrumento legitimador, con la particularidad de ser directamente afectado según las orientaciones del poder que lo determinan. En ese sentido, podría señalarse que durante la dictadura hubo intentos de incidir en el canon, dado que la orientación del SN -en tanto escenario de disputa estética- refleja aspectos ideológicos.

Un ejemplo posible, para el caso el caso uruguayo -también los hay para el caso argentino- es el “premio histórico” de pintura otorgado en las ediciones XLI (1977) y XLII (1978) en el Salón Nacional, que coincidieron temporalmente con las inauguraciones de los grandes monumentos nacionalistas -ya mencionados- el Mausoleo al General Artigas en 1977 y la Plaza de la Nacionalidad Oriental en 1978. Podría señalarse, por lo tanto, que hubo en esos años una intervención estética directa -motivada seguramente por esa búsqueda de la “mística de la orientalidad”- en el campo oficial de las AAVV que configuró un intento de establecer un canon oficial o al menos orientarlo. Es decir, como la expresión estético-cultural de un determinado proyecto político, en este caso, la dictadura.

Resulta necesario señalar -para el caso citado- que la imposición de este canon oficial por parte de la dictadura no generó, en apariencia, mayores resistencias. Fundamentalmente porque no innovó frente al europeizado canon occidental dominante en nuestro medio, sino que, por el contrario, lo defendió e interpretó en

favor de sus intereses conservadores. En ese sentido, las dictaduras no se plantearon romper con Occidente sino que por el contrario promovieron el fortalecimiento de ese orden occidental y capitalista. Por lo tanto, no hubo espacio de disputa al canon hegemónico occidental y como antes de la dictadura -y quizás también después- en nuestros países rioplatenses, de fuerte imaginario europeo, quedaron invisibilizadas tradiciones originarias, de raza, de etnia, de género u otras que pudieran disputar legitimidad canónica.

Lejos de cerrarse, el debate -o los debates- sobre lo canónico mantiene vigencia en el campo de las AAVV latinoamericanas. Seguramente, esto se deba a que la propia construcción y legitimación del canon responde a tensiones de fuerzas que se disputan en los campos político y cultural, o mejor dicho, en el espacio posible que se produce en la articulación de ambos. Por lo tanto, estas disputas no son solamente estéticas sino que constituyen posiciones político-ideológicas que procuran espacios legítimos -y legitimados- de enunciación.

Finalmente, con respecto a los Salones Nacionales (SSNN) rioplatenses convocados durante las últimas dictaduras, podrían señalarse los siguientes aspectos.

En primer lugar -reafirmando lo ya mencionado- podría indicarse que, de acuerdo a las temáticas de las obras premiadas en esos años, fue el canon clásico occidental el promovido en esas convocatorias. Sin embargo, la naturaleza de algunos premios -de corte histórico nacionalista- indicaría que sin apartarse del canon hegemónico occidental -o aun promoviéndolo- también en el campo específico de las AAVV, las dictaduras procuraron incidir y promover su orientación estético-cultural basada, fundamentalmente, en la exaltación de los valores patrióticos. Esto refleja la posición político-ideológica (por lo menos

conservadora) que intentaron plasmar ampliamente en todo el campo cultural.

En segundo lugar, relacionado también a lo canónico, primó una valoración técnica -de “destreza pictórica”- que dio lugar a que se pudieran “camuflar” entre las obras premiadas, algunas que desde la abstracción o una figuración surrealista, enunciaron metafóricamente críticas al régimen. Estas obras, destacadas muchas de ellas -ya mencionadas en el trabajo, además- admitieron por su naturaleza compositiva o sus títulos múltiples lecturas. Hubo otras obras, de temáticas clásicas -bodegones, paisajes, desnudos o marinas- que participaron desde cierta neutralidad. Resulta interesante señalar, que aparentemente hubo participación motivada por diversos aspectos. Hubo artistas que participaron posiblemente compartiendo las orientaciones oficiales. Otros participaron seguramente, porque era uno de los pocos espacios que se convocaban en ese tiempo y lo hacían porque estaban iniciando sus carreras o por su concepción, autónoma del arte. Y también participaron -como se señaló antes- artistas disidentes con respecto a las orientaciones oficiales, que buscaron los espacios y las formas para filtrar sus críticas en este certamen oficial. Otros, en una suerte de autocensura -convencida seguramente- se negaron a participar.

En tercer lugar, como una posible diferencia entre los casos argentino y uruguayo, cabe señalar que hubo premios temáticos específicos en el Salón Nacional argentino (SNA) -sobre las costumbres y naturaleza nacionales, sobre la niñez, sobre el paisaje nacional, sobre hechos históricos patrióticos, entre otros- que eran patrocinados principalmente por empresarios y mecenas. En el Salón Nacional uruguayo (SNU) los premios, en ese entonces, eran mayoritariamente estatales. Para el caso argentino, esto podría indicar una estrecha relación entre las orientaciones políticas de quienes patrocinaron esos premios específicos -aparentemente confluyente, en su mayoría quizás, con las de quienes gobernaban

en ese entonces- y las estéticas que se establecieron. Esto probablemente, también refleja el lugar de las AAVV en los círculos porteños del poder y el desarrollo del mecenazgo. En el caso uruguayo, quizás por su dimensión, pero también por la composición histórica y social del país, la dinámica estatal ha sido la principal, aunque no fue la única, algunos sectores de la actividad privada también participaron.

En cuarto lugar, las dictaduras intentaron incidir en los SSNN rioplatenses. Intentaron hacerlo a través de una imposición estética funcional a su doctrina. Apoyaron a quienes los apoyaron y a quienes no representaban una amenaza, o quizás no supieron leer esas “amenazas” que en el terreno creativo se filtran y requieren, para ser decodificadas, interpretaciones fundadas y agudas. Las dictaduras, en el campo creativo y particularmente en los SSNN fracturaron un proceso de auge creativo -de inscripción en la contemporaneidad del arte para algunos- que tuvo sus referencias previas en el SNA desde 1968 a 1971 -en su sección de Investigaciones Visuales- y en el SNU de 1967 en el cual se abolieron las categorías disciplinares. Estas experiencias previas a los Salones de la dictadura que reflejaron el estado del campo de las AAVV rioplatenses de los años sesenta -en sus dimensiones políticas, experimentales y vanguardistas- fueron desestimuladas por las dictaduras que pretendieron volver -con mayor o menor éxito en cada edición- a Salones más solemnes y seguramente, en términos creativos, menos interesantes. Probablemente, en el caso uruguayo, esto haya influido en la pérdida de centralidad de este instrumento en el campo de las AAVV nacionales, al punto que durante los diecisiete años posteriores a la dictadura no fue convocado.

Por último, las AAVV entendidas como producción de imágenes y experiencias, tienen la capacidad de condensar amplios conceptos. Es justamente en esto, donde

radica su potencial comunicador y su capacidad de enunciación crítica. Si bien esto depende del sujeto artista y de su posición en el campo político-cultural, desde los ámbitos del poder suele verse ese potencial del arte. Que debe ser, de acuerdo a los intereses del poder, desestimulado si es contrario a ellos o promovido si es funcional. El poder, entendido desde el ejercicio del gobierno, tiene posibilidades -desde sus políticas culturales (PPCC)- de desestimar o promover la producción artística. El instrumento SN -de larga duración como política pública- permite a través de su análisis, visualizar cómo ha sido en determinados momentos esa relación entre arte y política o más precisamente entre las AAVV y el poder. Hacerlo, a través de una investigación como esta, no sólo profundiza el conocimiento del campo específico de las AAVV en determinado contexto histórico -la dictadura en este caso- sino que permite visualizar cómo se definen las políticas culturales en relación a las orientaciones del poder y en la lucha -y la capacidad de diálogo- de los distintos agentes en el campo político y también en el campo cultural, o más precisamente, en el complejo encuentro de ambos.

Referencias

- Achugar, H. (2019). ¿Transgredir el canon en el siglo XXI? *Revista Letral* (21), 183-203. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i21.8232>
- Aparicio Guirao, M. (2017). Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, 61-91. <https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguay-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/>
- Argul, J. P. (1975). *Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Barreiro y Ramos S.A. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/39965>
- Arte de la Argentina. (2021). *Juarez, Lidia*. <https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/lidia-juarez>
- Ary Brizzi: un maestro de la luz y de la geometría. (2015, enero 15). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ary-brizzi-un-maestro-de-la-luz-y-de-la-geometria-nid1757103/>
- Baudelaire, C. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Machado Libros.
- Bienal de São Paulo. (2021). *Publicações*. <http://www.bienal.org.br/publicacoes>
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, 2002.
- Braquet, D. (1978, 19 de noviembre). Salón Nacional en San José. *La Mañana*, s/n.

- Caetano, G y Neves, S. (2016). *Seregni. Un artiguista del siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Caetano, G y Rilla, J. (1998). *Breve historia de la dictadura*. (2.a ed.). Ediciones de la Banda Oriental.
- Caetano, G y Rilla, J. (2016). *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. (2.a ed.). CLAEH - Ed. Fin de Siglo.
- Calendario. (2007, noviembre 11). *La Red 21*.
<http://www.lr21.com.uy/comunidad/283343-calendario-1246>
- Celentano, A. (2006). Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista. *Literatura y Lingüística* (17), 195-218.
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112006000100013
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Casa editorial HUM-CCE-CCEBA.
- Campodónico, M. (2003). *Antes del silencio. Bordaberry. Memorias de un presidente uruguayo*. Linardi y Risso.
- Chorne, D. y Goldenberg, M. (2018). Entrevista a Adolfo Nigro. *Consecuencias. Revista digital de Psicoanálisis, Arte y Pensamiento*, 21.
<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/021/template.php?file=arts/Variaciones/Entrevista-a-Adolfo-Nigro.html>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2005). *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*.
<https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/chile-quiere-mas-cultura-definiciones-de-politica-cultural-2005-2010/>
- Constantin, M. T. (2006). *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Espacio Imago. Fundación OSDE.

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/005-22>

Cosse, I y Markarian, V. (1996). *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Ediciones Trilce.

CTA. Compromiso de honor. (1984, 14 de setiembre). *La Hora*, s/n.

Dávila. (2021). *Bio. Miguel Dávila*. <http://www.migueldavila.com/>

de Espada, R. (1983, 15-21 de octubre). Sobre la enseñanza de las artes plásticas.

Talleres privados y Escuela Nacional de Bellas Artes. *Semanario El Día*, 18.

Decreto N° 566/971. MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL.

FUNCIONARIOS MILITARES. LUCHA CONTRA LA SUBVERSIÓN. (1971, 15 DE SETIEMBRE). Diario Oficial. Ministerio del Interior 2 p. 628-A. <https://www.impo.com.uy/diariooficial/1971/09/15/2>

Decreto Ley N° 10277. COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES.

CREACIÓN. (1942, 18 de noviembre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 p. 1361. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-ley/10277-1942>

Department of State. (2021). *Memorandum of Conversation* (319).

<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1977-80v24/d319>

Desayunos Informales. (2020, 2 de junio). *Enrique Aguerre continuará al frente*

del MNAV: “Están dadas las condiciones para dar un salto” [Video]. YouTube. <https://youtu.be/2UOoNjyEP5c>

Di Candia, C. (2008). El Che Guevara en Uruguay (II). *Memoria viva*.

<http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/06/el-che-guevara-en-el-uruguay-ii.html>

Dimitriu, C. (2009). Cinemateca Uruguay - Entrevista con Manuel Martínez

Carril. *Journal of Film Preservation* (79-80). https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41385/1/M_Martine

[z Carril by C Dimitriu May09.pdf](#)

Dirección Nacional de Relaciones Públicas. (1981). *Uruguay 1973-81, Paz y Futuro*.

Director de la Biblioteca Nacional cuestionado tras sostener que la dictadura

“también tuvo sus programas de apoyo a la cultura” (2021, mayo 17). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2021/5/director-de-la-biblioteca-nacional-cuestionado-tras-sostener-que-la-dictadura-tambien-tuvo-sus-programas-de-apoyo-a-la-cultura/>

Documentos sobre el 9 de febrero de 1973. Dr. Amílcar Vasconcellos, CARTA AL PUEBLO URUGUAYO- 31 de enero de 1973. (2017, febrero 9). *Uypress*. <https://www.uypress.net/Secciones/Documentos-sobre-el-9-de-febrero-de-1973-uc74973>

Dubois, V. (2015). La acción del Estado, producto y objeto de disputa de las relaciones entre espacios sociales. *Sudamérica : Revista de Ciencias Sociales*(4), 18-33. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/1556>

En 1959 Castro visitó a los afectados por las inundaciones junto a Seregñi. (2008, febrero 20). *La Red 21*. <http://www.lr21.com.uy/politica/299558-en-1959-castro-visito-a-los-afectados-por-las-inundaciones-junto-a-seregñi>

Espacio Idea MEC (2014, 12 de setiembre). *Arte en tiempos difíciles – Obras premiadas en Salones Nacionales de Artes Visuales entre 1973 y 1985* [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/espacio.idea.mec.gub.uy/photos/a.331470820230464/822806574430217>

Faraone, R., París, B. y Oddone, J. (1997). *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830 – 1985*. Universidad de la República – Colección del rectorado.

Ferrari, L. (1968, agosto). El arte de los significados. [ponencia]. *Primer encuentro de artistas que formaron el grupo "Tucumán Arde". Jornada de*

Debate Abierta del CC El Umbral, Rosario, Argentina.

Ferrari, L. (2005). *Prosa política*. Siglo XXI.

Fischer, D. (2015, enero 25). Una foto y una mateada que generó crisis política.

El País. <http://www.elpais.com.uy/informacion/foto-mateada-que-genero-crisis.html>

Fueron ganadoras del II Certamen de Investigaciones Visuales. Como un

desagravio, el Estado compra obras prohibidas en el '71. (2004, marzo 17). *Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/desagravio-compra-obras-prohibidas-71_0_Skd0jakRYg.html

Fuerzas Armadas. (1976). *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomo I, La subversión*.

Fuerzas Armadas. (1978). *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomo II, El proceso político*.

Fundación Konex. (2021). *Fabriziano Gómez*.

<https://www.fundacionkonex.org/b1462-fabriziano-gomez>

García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales de América Latina*. Grijalbo.

García Canclini, N. (2008). El caso raro de León Ferrari. En Giunta, A. (Ed.), *León Ferrari. Obras / Works 1976-2008* (pp. 23 - 40). RM.

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.

Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica.

Giordano, F., Leal, G. y Mazzini, A. (2014). *Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos. La reivindicación de la ciudad*. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República - Ediciones MCV.

- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
<http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- Giunta, A. (2019). Sal-si-puedes. Archivos, performance y resistencia. En *Nelbia Romero. Una mujer, sus gritos y silencios* (pp. 96 - 131). Intendencia de Montevideo - Museo Juan Manuel Blanes.
https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/museo_blanes_nelbia_romero.pdf
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Gortázar, A. (2015, mayo 22). Obra póstuma. *La Diaria*.
<https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/5/obra-postuma/>
- Grieco de Rovira, F. (1973). *Uruguay, viernes 14 de abril de 1972*. Casa de las Américas. <https://sitiosdememoria.uy/sites/default/files/2020-11/grieco-rovira-1973-uruguay-viernes-14-de-abril-de-1972.pdf>
- Haber, A. (1984, 1º de octubre). Muestra por las libertades. *El País*, s/n.
- Haber, A. (2007). *Tola Invernizzi. El tiempo en que el arte se enfureció*. Ediciones Trilce.
- Hauser, A. (1989). *Historia Social de la literatura y el arte*. (16.a ed.). Editorial Punto Omega.
- Hinkelammert, F. (1990). *Democracia y totalitarismo*. Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Crítica.
- La Biennale di Venezia. (2021). *Dagli anni settanta alla riforma del 1998*.
<https://www.labiennale.org/it/storia/dagli-anni-settanta-alla-riforma-del-1998>

Lacasa, J. (2008). Palpar el tiempo. En *Antológica, Anheló Hernández* (p. 9).

Ministerio de Educación y Cultura - Museo Nacional de Artes Visuales.
<http://mnav.gub.uy/catpdf/cat188.pdf>

Lagos, J. G. y Uval, N. (2021, junio 26). Con el historiador Aldo Marchesi: Las

apuestas culturales de la dictadura y sus continuidades. *La Diaria*.
<https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2021/6/con-el-historiador-aldo-marchesi-las-apuestas-culturales-de-la-dictadura-y-sus-continuidades/>

Ley N° 12.376. PRESUPUESTO NACIONAL DE SUELDOS GASTOS E

INVERSIONES. EJERCICIO 1957. (1957, 31 de enero de 1957). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 p. 138.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/12376-1957>

Ley N° 13.835. RENDICION NACIONAL DE CUENTAS. (1970, 7 de enero).

Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 1 p. 34.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/13835-1970>

Ley N° 15.809. PRESUPUESTO NACIONAL DE SUELDOS GASTOS E

INVERSIONES. EJERCICIO 1985 1990. (1986, 8 de abril). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 1 p. 764.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15809-1986>

Ley N° 16.226. RENDICIÓN DE CUENTAS Y BALANCE DE EJECUCIÓN

PRESUPUESTAL. EJERCICIO 1990. (1991, 29 de octubre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 2 p. 544.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/16226-1991>

Ley N° 19.889. APROBACION DE LA LEY DE URGENTE

CONSIDERACIÓN. LUC. LEY DE URGENCIA. (2020, 9 de julio). Registro Nacional de Leyes y Decretos (sin editar aún).
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19889-2020>

Lizarazo Cañón, M. P. (2017, noviembre 24). El arte de evadir la dictadura. *El*

Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-arte-de-evadir-la-dictadura-articulo-724982>

- Longoni, A. (2015). El mito de Tucumán Arde. En Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A. y Vindel, J. (Eds.), *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. (pp. 251 - 263). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Red Conceptualismos del Sur. <https://redcsur.net/publicaciones/desinventario-publicacion/>
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Ediciones Trilce.
- Marchesi, A. (2009). Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. (pp. 323 - 398). Ediciones de la Banda Oriental.
- Marchesi, A. (2010). Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya. En Medalla, T., Peirano, A., Ruiz, O. y Walch, R. (Eds.), *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (pp. 119 - 131). Ediciones Böll Cono Sur.
- Markarian, V. (2009). Una mirada desde los derechos humanos a las relaciones internacionales de la dictadura uruguaya. En Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. (pp. 247 - 321). Ediciones de la Banda Oriental.
- Ministerio de Cultura. Comisión Nacional de Bellas Artes. (1967). *XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1967.pdf>
- Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Cultura. (1981). *LXX Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental*.
- Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. (1976). *LXV Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental*.
- Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. (1977). *LXVI*

Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental.

Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. (1978).

LXVII Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental.

Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. (1979).

LXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental.

Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. (1980). *LXIX*

Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental.

Ministerio de Educación y Cultura. (2001). *49 Salón Nacional de Artes Visuales.*

Catálogo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn2001.pdf>

Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas. (1973).

XXXVII Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo.
<http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1973.pdf>

Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas. (1974).

38 Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo.
<http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1974.pdf>

Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y

Visuales. (1975). 39 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Año de la Orientalidad. Catálogo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1975.pdf>

Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y

Visuales. (1976). 40 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1976.pdf>

Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y

Visuales. (1977). 41 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1977.pdf>

- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1978). *XLII Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1978.pdf>
- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1980). *XLIV Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1980.pdf>
- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1981). *45 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1981.pdf>
- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1982). *46 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1982.pdf>
- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1983). *47 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1983.pdf>
- Ministerio de Educación y Cultura. Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales. (1984). *48 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1984.pdf>
- Ministerio de Instrucción Pública. Comisión Nacional de Bellas Artes. (1937). *Salón Nacional. Primera Exposición Anual de Bellas Artes. Catálogo*. <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1937.pdf>
- Monné, M. (2021, mayo 28). Políticas culturales de la dictadura: La historia, la literatura, la ciencia y los festejos que promovió el régimen. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/5/politicas-culturales-de-la-dictadura-la-historia-la-literatura-la-ciencia-y-los-festejos-que-promovio-el-regimen/?display=amp>
- Museo Nacional de Artes Visuales. (2021a). *Historia del Museo*. <http://mnav.gub.uy/cms.php?id=historia>

- Museo Nacional de Artes Visuales. (2021b). *Exposiciones*.
<http://mnav.gub.uy/cms.php?id=expos&y=2020>
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2021). *Historia*.
<https://www.bellasartes.gob.ar/paginas/museo/>
- Nivón Bolán, E. (2013). Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad. En Grimson, A. y Bidaseca, K. (Eds.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (pp. 23 - 45). CLACSO.
- Nochetti, A. (2019, mayo 11). Jorge Abbondanza: Aquí no hubo ningún apagón cultural entre 1973 y 1985. *Semanario Voces*.
<http://semanariovoces.com/jorge-abbondanza-aqui-no-hubo-ningun-apagon-cultural-entre-1973-y-1985/>
- O'Donnell, G. (1997). *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Paidós.
- Palais de Glace. (2011). *Entrevista a Luis Felipe Noé* [Video]. 100 años Salón Nacional: DVD 1: Video histórico - documental.
- Palais de Glace. (2020). *109.º SALÓN NACIONAL DE ARTES VISUALES - CONVOCATORIA 2020/21*. <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/info/el-salon-nacional/>
- Parlamento del Uruguay. (2020). *Méndez, Aparicio. 1976. Discursos de Presidentes de la República y Presidentes del Consejo Nacional de Gobierno*.
<https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/discursos/presidentes-rou/3837>
- Peluffo Linari, G. (2009). *Historia de la pintura uruguaya. 1 el imaginario nacional-regional 1830-1930*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Peluffo Linari, G. (2013). *Artes visuales. N° 7. Nuestro Tiempo. Libro de los*

- bicentenarios*. Comisión del Bicentenario - IMPO.
<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1067>
- Peluffo Linari, G. (2018). *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Peluffo Linari, G. (2019). Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948). *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 113-161.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7233112>
- Pereira Severo, L. (2021, mayo 27). ¿Tuvo la dictadura políticas culturales? Acerca de opiniones del director de la Biblioteca Nacional. *La Diaria*.
<https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2021/5/tuvo-la-dictadura-politicas-culturales-acerca-de-opiniones-del-director-de-la-biblioteca-nacional/>
- Polleri, A. (1984, setiembre 20). La 41° Bienal de Venecia. Correo, s/n.
- Porley, C. (2017, julio 21). Premio Montevideo de Artes. *Brecha*.
<https://brecha.com.uy/premio-montevideo-artes/>
- Porrini, R. (2013). *Movimientos sociales. N° 4. Nuestro Tiempo. Libro de los bicentenarios*. Comisión del Bicentenario - IMPO.
<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1064>
- Premios del XLIII Salón Nacional. (1979, 19 de diciembre). *El Día*, s/n.
- Presentación. (1936). *AIAPE*, 1(1), 3.
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45896>
- Proclama del acto del obelisco de 1983. (2018, noviembre 28). *En perspectiva*.
<https://www.enperspectiva.net/documentos/proclama-del-acto-del-obelisco-1983/>
- Puchet, M. (2014). *Octaedro, Los otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Yaugurú.

- Rey-Márquez, J. R. (2006). Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*(11), 67-87. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44988>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Rico, A. (2009). Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado. La dictadura y el dictador. En Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. (pp. 179 - 246). Ediciones de la Banda Oriental.
- Romero Brest, J. (1952). *La pintura europea 1900-1950*. Fondo de Cultura Económica.
- Sacristán, M. (Ed.). (1981). *Antonio Gramsci. Antología*. Siglo XXI.
- Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Centro Cultural Las Malvinas. (1982). *LXXI Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental*.
- Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Centro Cultural Las Malvinas (1983). *LXXII Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental*.
- Sitios de memoria Uruguay. (2021). *Bordaberry Arocena, Juan María*. <https://sitiosdememoria.uy/bordaberry-arocena-juan-maria>
- Sobrino de Quesada, amigo de Castro. El periodista era para Silveira su tío “más querido”. (2011, diciembre 3). *La Red* 21. <http://www.lr21.com.uy/politica/481735-sobrino-de-quesada-amigo-de-castro>
- SODRE. (1973 - 1984). *Archivo. Libros de actas del directorio*. Tomos: s/d, Volúmenes: s/d.

- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Taylor, D. Y Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 7 - 30). Fondo de Cultura Económica.
- UNESCO. (1978). *Uruguay 1973-1978. Notas sobre: educación, ciencia, cultura y comunicación.*
- Universidad de la República. (2012, 27 de noviembre). *Obelisco, 1983: aniversario del Río de Libertad.* <http://www.universidad.edu.uy/prensa/renderItem/itemId/32204>
- Universidad Torcuato Di Tella. (2021). *Historia, Instituto Torcuato Di Tella.* https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065
- Uruguay: 27 de junio de 1973. A 40 años del Golpe de Estado. La Radio. (2013, junio 27). *La Galena del Sur.* <https://lagalenadelsur.wordpress.com/2013/06/27/uruguay-27-de-junio-de-1973-a-40-anos-del-golpe-de-estado-la-radio/>
- Vernazza, E. (1982, 26 de noviembre). Escuela de Artes Plásticas. Una necesidad imperiosa. *El Día*, s/n.
- Videos Uruguayos. (2013, diciembre 11). *Obelisco 1983 - Gonzalo Aguirre y Jorge Batlle* [Video]. YouTube. https://youtu.be/IEqG_rMis9A
- Wechsler, D. (2011). *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace.* Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Zacharías, M. P. (2020, setiembre 15). Murió el artista Carlos Cañás, un maestro de la pintura. *La Nación.* <https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-artista-carlos-canas-maestro-pintura-nid2451251/>

ANEXO I
Tablas CAPÍTULO IV⁸²

Tabla I. SNA. Premios Sección Pintura. 1976-1983.

Sección Pintura		1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
1	Gran premio de honor	Ary Brizzi	Carlos Cañas	Julio Barragán	Norberto Russo	Miguel Dávila	Oswaldo Borda	Arturo Irureta	Manuel Claro Bettinelli
2	Primer premio	Julio Barragán	Manuel Claro Bettinelli	Miguel Dávila	Hugo De Marziani	Arturo Irureta	Hugo Alberto Sbermini	Domingo Gatto	Diego Cuquejo
3	Segundo premio	Horacio Blás Mazza	Arturo Irureta	Hugo Alberto Sbermini	Nilo González	Anselmo Píccoli	D. Gatto	Feliz González Mora	Roberto Duarte
4	Tercer premio	Anselmo Piccoli	Norberto Russo	Oscar E. Anadón	Diego Cuquejo	Domingo Gatto	Victoria Trench	Jorge H. Melo	Lilian Sussman
5	Mención	Ana María Candiotti	Américo Spoleitini	Andrés Fdez. Taboas	Jorge Tapia	Fausto Caner	Samuel Tencer	Susana Claret	Ernesto Bertani
6	Mención	Aldo Sessa	Helios Gagliardi	Máximo A. Theulé	Raúl Horacio Mazzoni	Carlos Veneziano	Teresa Lascano	Oscar Sánchez	Antonio Monteiro
7	Mención	Olga Billoir	Adriana Campolieti	Alicia Carletti	Diana Dowek	Carolina Cerverizzo	Carlos Pfeiffer	Luis F. Mastro	Claudio Riquelme
8	Premio a extranjeros	Fdo. Prada Cárdenas	Mario Athos Pariente Amaro	Hugo Fantuzzi	Carola Von Waldenfels	Patrick Espéries	*****	Eulogio de Jesús	Alberto Barsotti
9	Premio Congreso de la Nación	*****	Oswaldo Borda	*****	*****	*****	*****	*****	*****
10	Premio Adquisición Centenario	*****	*****	Manuel Claro Bettinelli	*****	*****	*****	*****	*****

82 Tablas de elaboración propia. Fuentes: Ministerio de Cultura y Educación [Argentina], 1976 - 1981; Ministerio de Educación y Cultura [Uruguay], 1973 - 2001; Ministerio de Instrucción Pública [Uruguay], 1937; Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación [Argentina], 1982 y 1983.

	Banco de la Ciudad de Buenos Aires								
11	Premio Sadao Ando	Celina Lindhauser	Néstor Virgilio Saiace	Amalia Cortina Aravena	Roma Geber	Adolfo Nigro	Jorge Tapia	Ventura Agustín Valente	María Luz Gil
12	Premio Alba S.A.	Oscar E. Anadón	Victoria Trench	Elio Eros Vitali	Roberto Duarte	*****	*****	*****	*****
13	Premio Pío Collivadino y Amalia Brisolín de Collivadino	José Luis Picchiello	Carlos Alfredo Ojam	Marino Santa María	Alejandro Fogel	Eduardo E. Hoffmann	Carlos Eduardo Bissolino	Graciela de La Fuente	Néstor H. Armengol
14	Premio Cecilia Grierson	Poupée Tessio	Fausta Luisa Faggioli	Alicia Toscano	Pablo Bobbio	Zulema Capellano	Diego Cuquejo	Liliana Golubinsky	Oscar Prego
15	Premio Ezequiel Leguina	Néstor Villar Errecart	Carlos Pfeiffer	Augusto Vai Fontana	Carlos Eduardo Bissolino	Deli Paccosi	Feliz González Mora	Julia Athor Liñares	Antonio Ferraro
16	Premio Eduardo Sívori y Matea Vidich de Sívori	Eduardo Capocasa	Néstor Villar Errecart	L. Pastorello	Adrián Burman	Jorge Francisco Benedini	Mario Athos Pariente Amaro	Carlos Monzani	Carlos Alfredo Ara Monti
17	Premio Laura Bárbara de Díaz - Coronel Cesáreo Díaz	Tito Pérez	Ana María Oudín	Febo Marti	Enrique Horacio Bazo	Juan Manuel Sánchez	Artemio Alisio	Gloria Morchio	Marcos Pedro Borio
18	Premio Benito Quinquela Martín	Enrique Nani	Joaquín Gómez Bas	Zami Treguer	*****	*****	*****	*****	*****
19	Premio Celia Cornero Latorre	César Clodión	Oscar Prego	Roberto José Molina	Eduardo González De Castro	*****	*****	*****	*****
20	Premio	Roberto	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****

	Asociación Estímulo de Bellas Artes	Galicer							
21	Premio Banco de Italia y Río de la Plata	*****	*****	*****	*****	*****	Mary Bassi	*****	*****
22	Premio Cámara de Industriales Petroleros de la Argentina	*****	*****	*****	*****	*****	Beatríz Rguez. Tarrago	*****	*****
23	Premio Comando en Jefe de la Armada	*****	*****	*****	*****	*****	Eduardo Passanante	*****	*****
24	Premio Fiat Concord	*****	*****	*****	*****	*****	Anselmo Piccoli	*****	*****
25	Premio Fundación Banco Mayo - Homenaje a Vicente Forte	*****	*****	*****	*****	*****	María Luz Gil	Máximo Augusto Theulé	Carlos Sgo. Pfeiffer
26	Premio Armada Argentina	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	Alberto Demonte
27	Premio Fundación Alfredo Fortabat	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	A. Píccoli

Tabla II. SNA. Premios Sección Escultura. 1976-1983.

Sección Escultura		1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
1	Gran premio de honor	Enrique Romano	Fabriciano Gómez	Domingo Arena	Carlo Marchesotti	Lidia Juárez	Selva Vega	Hugo César Carrizo	Mario Arrigutti
2	Primer premio	Fabriciano Gómez	Hugo César Carrizo	Carlo Marchesotti	Lidia Juárez	Leo Vinci	Salvador Jesús Kasem	Ángel Marzoratti	Arturo Álvarez Lomba
3	Segundo premio	Leo Vinci	Eddie Torre	Salvador Jesús	Arturo Álvarez	Rubén Omar	Ángel Marzoratti	Norberto Capdevila	Rosemary Gerdes

				Kasem	Lomba	Bruno			
4	Tercer premio	Fortunato Jorge	Rosemary Gerdes	Carlos Cornejo	Ángel Marzorati	Enrique Valderrey	Norberto Ramiro Capdevila	Pedro Enrique Jiménez	Zulema Adaime
5	Mención	Lázaro Hurman	Ricardo Adolfo Dalla Lasta	Jorge Galli	Francisco Martire	Hernán Dompé	Eliana Molinelli	Juan José Ridivoj	Primo Vecchi
6	Mención	Carlos Althaus	Hugo Costadone	Juan Antonio Córdoba	Norberto Ramiro Capdevila	Ricardo Marino	Margarita Picot	Hugo Oscar Pisani	Erna Martínez
7	Mención	Salvador Jesús Kasem	Carlos J. Cornejo	Rodolfo Ignacio Nardi	Vilma Villaverde	María Teresa Giovannone	Lydia Galego	Norma Guzzanti Trías	Pedro Alcaína
8	Premio a extranjeros	Carmen Raurich Saba	Ottone José Zadra	*****	*****	*****	*****	Gennaro de Tommaso	*****
9	Premio "Asociación Estímulo de Bellas Artes"	Juan José Mosca	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****
10	Premio "Congreso de la Nación"	*****	Carlos Althaus	*****	*****	*****	*****	*****	*****
11	Premio Adquisición "Centenario Banco de la Ciudad de Buenos Aires"	*****	*****	José Alonso	*****	*****	*****	*****	*****
12	Premio "Banco de la Nación Argentina"	*****	*****	*****	*****	*****	Francisco Martire	*****	*****
13	Premio "Fundación Alfredo Fortabat"	*****	*****	*****	*****	*****	José Alberto Desseno	*****	*****
14	Premio "Banco de Italia y Río de la Plata"	*****	*****	*****	*****	*****	*****	*****	José Alberto Desseno

Tabla III. SNA. Jurados. 1976-1979⁸³.

Jurados	1976		1977		1978		1979	
	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES

83 PT: Pintura. ES: Escultura

Por Secretaría de Estado de Cultura	Oscar Capristo	Noemí Gerstein	Ary Brizzi	Miguel Ángel Budini	Luis Barragán	Ricardo Gianetti	Víctor Chab	Noemí Gerstein
	Carlos Silva	Juan Carlos Labourdette	Teresio José Fara	Aurelio Macchi	Kenneth Kemble Smith	Naum Knop	Ernesto Farina	Domingo Arena
	Noé Nojehowicz	Ricardo Martín Daga	Claudio Gorrochategui	Pablo Edelstein	Primaldo Mónaco	Miguel Antonio Nevot	Clorindo Testa	Mariano Pagés
Por los participantes	José Manuel Moraña	Enrique Gaimari	César López Claro	Alberto Balietti	Aníbal Carreño	Rubén Locaso	Carlos Cañas	Enrique Gaimari
	Jorge Mario Ludeña	Francisco Reyes	Juan Carlos Faggioli	Sepuccio Tidone	Raúl Lozza	José Llense	Carlos Alonso	Francisco Reyes

Tabla IV. SNA. Jurados. 1980-1983.

Jurados	1980		1981		1982		1983	
	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES
Por Secretaría de Estado de Cultura	Manuel Claro Bettinelli	Ermando Bucci	Ary Brizzi	Alberto Balietti	Miguel Dávila	Selva Vega	Julio Barragán	Lidia Juárez
	Juan Carlos Faggioli	Carlo Marchesotti	César López Claro	José Esteban	Juan Carlos Faggioli	Domingo Arena	Ideal Sánchez	Alberto Balietti
	Carlos Silva	Héctor S. Nieto	Norberto Russo	Ricardo Giannetti	Noé Nojehowicz	Enrique Romano	Jorge Tapia	Pablo Edelstein
Por los participantes	Teresio José Fada	Mario Arrigutti	Carlos Alonso	Enrique Gaimari	Teresio José Fara	Francisco Reyes	Norberto Russo	Sepuccio Tidone
	Miguel Caride	Aurelio Macchi	Roberto Castagna	Ruben Locaso	José Manuel Moraña	Ermando Bucci	Aníbal Carreño	Ruben Locaso

Tabla V. SNA. Artistas premiados e integrantes de jurados. 1976-1983⁸⁴.

Ediciones		1976		1977		1978		1979		1980		1981		1982		1983	
Secciones		PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES	PT	ES
1	Domingo Arena							P	J						J		
2	Mario Arrigutti									J							P
3	Julio Barragán	P				P										J	
4	Ary Brizzi	P		J								J					
5	Carlos Cañas			P				J									

84 PT: Pintura. ES: Escultura. P: Premiado. J: Jurado.

6	Manuel Claro Bettinelli			P		P				J							P
7	Miguel Dávila					P				P			J				
8	Lidia Juárez								P		P						J
9	Carlo Marchesotti						P		P		J						
10	Enrique Romano		P													J	
11	Norberto Russo			P				P				J					J
12	Jorge Tapia							P				P					J
13	Selva Vega												P			J	

Tabla VI. SNU. Premios. 1973-1978.

Premios		1973	1974	1975	1976	1977	1978
1	Gran premio de pintura	*****	Mario Meneghin	Julio Verdié	*****	Eduardo Vernazza	*****
2	Primer premio de pintura	*****	Sergio A. Curto	Eduardo Vernazza	Eduardo Vernazza	Pedro Alonso	Carlos Tonelli
3	Gran premio de escultura	*****	Juan Antonio Torrents	*****	*****	Catalina Demicheli	*****
4	Primer premio de escultura	*****	*****	Catalina Demicheli	Catalina Demicheli	Eduardo A. Larrarte	*****
5	Primer premio adquisición	*****	*****	*****	*****	*****	*****
6	Primer premio de dibujo	*****	*****	Jorge Casterán	Juan Martín	*****	*****
7	Primer premio de grabado	*****	*****	Manuel Domínguez Nieto	Heber Rolandi Scelza	*****	Alfredo Testoni
8	Premio especial	*****	*****	*****	*****	Vicente Martín	*****
9	Premio "Maestros del arte uruguayo"	*****	*****	*****	*****	*****	*****
10	Premio histórico	*****	*****	*****	*****	Santos Conrado Martínez Koch	Pedro Rodríguez Rehermann
11	Premio de adquisición "Gomensoro y Castells"	*****	*****	*****	*****	Luis Caminetti	Gustavo Francisco Sosa
12	Mención	*****	*****	*****	*****	Dante Capece	*****
	Mención	*****	*****	*****	*****	Juan Carlos Demarco	*****
	Mención	*****	*****	*****	*****	Berta Burghi	*****

	Mención	*****	*****	*****	*****	Ángel Medina Medina	*****
	Mención	*****	*****	*****	*****	Vicente Guidobono	*****
13	Premio adquisición	Raúl Cattelani	Florentino Delgado	Miguel De Vita	Luis Caminetti	Miguel de Vita	Mariví Ugolino
	Premio adquisición	Amado Chihan	Julio Fernández Cabral	Juan Carlos Ferreyra Santos	Martha Barbot	Carlos Prunell	José Erman
	Premio adquisición	José Erman	Noemí R. de Goldberg	Ignacio de Iturria	Yvonne Andre	Rafael Ruano Figari	Iris Caorsi
	Premio adquisición	José Gómez Rifas	Lía Cristina Guasque Melo	Daniel Montaldo	Klever López	Walter Nadal	Alejandro M. Romei Dima
	Premio adquisición	Mario Meneghin	María Pura Imhof de Ramírez	Dante Capece	Dante Capece	Gustavo Alamón	Ángel Salvador
	Premio adquisición	Hugo O'Neill Hamilton	José Luis Montes Lenguas	Margaret Whyte de Olivera	Florentino Delgado	Hugo O'Neill Hamilton	Ángel Medina Medina
	Premio adquisición	Raquel Orzuj de Grostein	Dante Picarelli	José Erman	Daniel de los Santos	Dante Ferrer Saravia	Dante Capece
	Premio adquisición	Manuel Pailós	Esther Raszap de Sandman	Hugo Longa	José Erman	Luis A. Barriola	Ruben Tosi Velazco
	Premio adquisición	Esther Raszap de Sandman	Omar Bulla Firpo	Freddy Sorribas	Ignacio de Iturria	*****	*****
	Premio adquisición	Heber Rolandi Scelza	Javier Francisco Nieva	Héctor Sposto Barizo	Hugo Longa	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	Luis Caminetti	Manuel López Cortes	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	Miguel A. Baccaro	Walter Nadal	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	Luis Goyanes	Raquel Orzuj	*****	*****
Premio adquisición	*****	*****	Hugo O'Neill	Dante Picarelli	*****	*****	

				Hamilton			
	Premio adquisición	*****	*****	Sergio Caraballo	Carlos Prunell	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	María Pura Imhof de Ramírez	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Ruben Sarralde	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Ricardo Stewart	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Sara Traversa	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Juan Angel Viera	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Pablo Atchugarry	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Omar Bulla Firpo	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Luis Goyanes	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Walter N. Molinelli	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Angel L. Panosetti	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Francisco Javier Nieva	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Melquíades Jater	*****	*****
	Premio adquisición	*****	*****	*****	Hugo O'Neill Hamilton	*****	*****

Tabla VII. SNU. Premios. 1979-1984.

Premios		1979	1980	1981	1982	1983	1984
1	Gran premio de pintura	Norberto Berdía	*****	Carlos M. Tonelli	Zoma Baitler	Gustavo Alamón	Andrés R. Montani
2	Primer premio de pintura	Sara Traversa	*****	Juan Carlos Ferreyra Santos	Walter Nadal	Enrique Medina Ramela	Jorge Casterán
3	Gran premio de escultura	*****	*****	*****	*****	Juan Martín	*****

4	Primer premio de escultura	*****	*****	*****	*****	Silvia Villagrán	*****
5	Primer premio adquisición	*****	Alfredo Testoni	*****	*****	*****	*****
6	Primer premio de dibujo	*****	*****	José L. Graña Altez	Daniel Amaral Oyarbide	José Trujillo	Atilio Buriano
7	Primer premio de grabado	*****	*****	Alfredo Testoni	Alfredo Testoni	Hugo O'Neill Hamilton	*****
8	Premio especial	*****	*****	*****	*****	*****	*****
9	Premio "Maestros del arte uruguayo"	*****	*****	Eduardo Vernazza	*****	*****	*****
10	Premio histórico	*****	*****	*****	*****	*****	*****
11	Premio de adquisición "Gomensoro y Castells"	*****	Gustavo Alamón	*****	*****	Héctor Sposto Barizo	*****
13	Premio adquisición	Enrique Medina Ramella	Yamandú Aldama	Rodolfo J. E. Kliche	Enrique Medina Ramella	Rómulo Aguerre	Carlos Prunell
	Premio adquisición	Gustavo Alamón	Enrique Medina Ramella	Daniel Amaral Oyarvide	Berta Burghi	Lincoln Presno Parodi	Walter Nadal
	Premio adquisición	Jaime Alaluf	Clever Gariazzo Lara	Francisco J. Nieva	Eduardo Acevedo	Carlos Prunell	Cristy Gava
	Premio adquisición	Yamandú Aldama Méndez	Ana Méndez	Alejandro Romei Dima	José Erman	*****	*****
	Premio adquisición	Raúl Cattelani	Silvia Villagrán	Silvia Villagrán	*****	*****	*****
	Premio adquisición	Miguel Ángel Guerra	Guillermo José Brasini	Clever Gariazzo Lara	*****	*****	*****
	Premio adquisición	Jorge Casterán	María E. Saint Romain	Eduardo Sarlos	*****	*****	*****
	Premio adquisición	Silvia Villagrán	Nelly Corominas	Luis A. Gentieu	*****	*****	*****
	Premio adquisición	Eduardo Lapaitis	Raúl Cattelani	Andrés R. Montani	*****	*****	*****
	Premio adquisición	José	Alejandro	M. Olga	*****	*****	*****

		Costigliolo	Romei Dima	Piria de Jaureguy			
	Premio adquisición	Heber Rolandi	José Pedro Costigliolo	*****	*****	*****	*****
	Premio adquisición	*****	Julio Verdié	*****	*****	*****	*****
	Premio adquisición	*****	Freddy Sorribas	*****	*****	*****	*****

Tabla VIII. SNU. Jurados. 1973-1978.

Jurados	1973	1974	1975	1976	1977	1978
Titulares	Arq. Juan Ramón Menchaca (Presidente)	Sr. Federico Moller de Berg (Presidente)	Sr. Enrique Volpe Jordán (Presidente - Pintor)	Sr. Federico Moller de Berg (Presidente)	Sr. Enrique Volpe Jordán (Presidente)	Federico Moller de Berg (Presidente)
	Sr. Carlos W. Aliseris	Sr. Pedro Rodríguez Rehermann	Sr. Mario C. Pérez Cassia (Escultor)	Sr. Arq. Juan R. Menchaca	Sr. Mario C. Pérez Cassia	Walter Laroche
	*****	*****	Sr. Heber Rolandi Scelza (Grabador)	Sr. Pedro Rodríguez Rehermann	Sr. Manuel Domínguez Nieto	Heber Rolandi
	*****	*****	*****	Sr. Raúl Cattelani	Sr. Arq. Juan R. Menchaca	*****
	*****	*****	*****	Sr. Julio Verdié	Sr. Mario Tempone	*****
Suplentes	Sr. Federico Moller de Berg	Sr. Domingo de Santiago	Sr. Juan Ramón Menchaca (Arquitecto)	Sr. Zoma Baitler	Sra. Raquel Carvallido de Etchegaray	*****
	Arq. Elzeario Boix Larriera;	Srta. Sara Traversa	Sr. Juan Antonio Torrents (Escultor)	Sr. Mario C. Pérez Casia	Sra. Sara Capurro	*****
	*****	*****	Sr. Eduardo A. Larrarte (Grabador)	Sra. Raquel Carvallido de Etchegaray	Sr. Heber Rolandi Scelza	*****
	*****	*****	*****	Sr. Ricardo	Sr. Dr.	*****

				Aguerre	Armando C. Pirotto	
	*****	*****	*****	Sra. Sara Capurro	*****	*****
Por los artistas presentados: Titular	Eduardo Lapaitis Vaitkunaite	Arq. Juan Ramón Menchaca	*****	*****	*****	*****
Por los artistas presentados: Suplente	Prof. Alfonso Llambías de Acevedo	Armando D. Pirotto	*****	*****	*****	*****

Tabla IX. SNU. Jurados. 1979-1984.

Jurados	1979	1980	1981	1982	1983	1984
Titulares	Jorge Páez Vilaró (Presidente)	Federico Moller de Berg (Presidente)	Federico Moller de Berg (Presidente)	Arq. José A. Coppetti (Presidente)	Jorge Paéz Vilaró (Presidente)	Jorge Páez Vilaró (Presidente)
	Carlos Tonelli	Carlos Tonelli López	Ángel Kálenberg	Federico Moller de Berg	Arq. Luis García Pardo	Walter Laroche
	Walter Laroche	Raquel Carvallido de Etchegaray	Sara Acevedo de Capurro	Raquel Carvallido de Etchegaray	Sara Acevedo de Capurro	Zoma Baitler
	*****	*****	*****	*****	*****	*****
	*****	*****	*****	*****	*****	*****
Suplentes	*****	Sara Acevedo de Capurro	Jorge Paéz Vilaró	Sara Acevedo de Capurro	Raquel Carvallido de Etchegaray	Sara Acevedo de Capurro
	*****	Arq. José Alberto Coppetti	Arq. José Alberto Coppetti	Jorge Páez Vilaró	Arq. José A. Coppetti	Arq. Hugo O'Neill Hamilton
	*****	Jorge Páez Vilaró	Raquel Carvallido de Etchegaray	Arq. César J. Loustau Infanzozzi	Zoma Baitler	Juan Martín

Tabla X. SNU. Artistas premiados e integrantes de jurados. 1973-1984⁸⁵.

85 P: Premiado. J: Jurado.

Artistas		1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
1	Zoma Baitler				J						P	J	J
2	Raúl Cattelani	P			J			P	P				
3	Manuel Domínguez Nieto			P		J							
4	Eduardo Lapaitis Vaitkunaite	J						P					
5	Eduardo A. Larrarte			J		P							
6	Juan Martín				P							P	J
7	Hugo O'Neill Hamilton	P		P	P	P						P	J
8	Pedro Rodríguez Rehermann		J		J		P						
9	Heber Rolandi Scelza	P		J	P	J	J	P					
10	Carlos Tonelli						P	J	J	P			
11	Juan Antonio Torrents		P	J									
12	Sara Traversa		J		P			P					
13	Julio Verdié			P	J				P				

Tabla XI. SNA - SNU. Artistas premiados por género.

Premiados	Hombres		Mujeres		Totales	
SNU	85	82,5 %	18	17,5%	103	100%
SNA	114	74,5%	39	25,5%	153	100%

Tabla XII. SNA - SNU. Frecuencia de artistas premiados por género.

SNU	5 veces	4 veces	3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres	2	7	6	20	50	85	82,5%
Mujeres	0	1	1	5	11	18	17,5%
Totales	2	8	7	25	61	103	100%

SNA	5 veces	4 veces	3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres	0	1	8	23	82	114	74,5%
Mujeres	0	0	0	4	35	39	25,5%
Totales	0	1	8	27	117	153	100%

Tabla XIII. SNA - SNU. Premios destacados por género.

SNU	Hombres		Mujeres		Totales	
Gran Premio Pintura	8	100%	0	0%	8	100%
Gran Premio Escultura	2	67%	1	33%	3	100%
Primer Premio Adquisición	1	100%	0	0%	1	100%
Primer Premio Pintura	8	89%	1	11%	9	100%
Primer Premio Escultura	1	33%	2	67%	3	100%
Totales	20	83%	4	17%	24	100%
SNA	Hombres		Mujeres		Totales	
Gran Premio de Honor Pintura	8	100%	0	0%	8	100%
Gran Premio de Honor Escultura	6	75%	2	25%	8	100%
Primer Premio Pintura	8	100%	0	0%	8	100%
Primer Premio Escultura	7	87,5%	1	12,5%	8	100%
Totales	29	91%	3	9%	32	100%

Tabla XIV. SNA - SNU. Jurados por género.

Jurados		Hombres		Mujeres		Totales	
SNU		29	90,6%	3	9,4%	32	100%
SNA	Pintura	28	94,5%	0	5,5%	54	100%
	Escultura	23		3			
	Totales	51		3			

Tabla XV. SNA - SNU. Frecuencia de jurados por género.

SNU		7 veces	6 veces	5 veces	4 veces	3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres		1	1	1	1	4	4	17	29	90,6%
Mujeres		1	1	0	0	0	0	1	3	9,4%
Totales		2	2	1	1	4	4	18	32	100%
SNA		7 veces	6 veces	5 veces	4 veces	3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres	Pintura	0	0	0	0	2	8	18	51	94,4%
	Escultura	0	0	0	0	4	5	14		
Mujeres	Pintura	0	0	0	0	0	0	0	3	5,6%
	Escultura	0	0	0	0	0	1	2		
Totales		0	0	0	0	6	14	34	54	100%

Tabla XVI. SNA - SNU. Artistas premiados e integrantes de jurados.

SNU		3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres		2	2	8	12	92,3%
Mujeres		0	0	1	1	7,7%
Totales		2	2	9	13	100%
SNA		3 veces	2 veces	1 vez	Totales	
Hombres	Pintura	0	2	5	11	84,7%
	Escultura	0	1	3		
Mujeres	Pintura	0	0	0	2	15,3%
	Escultura	0	0	2		
Totales		0	3	10	13	100%

Tabla XVII. SNA - SNU. Tabla comparativa de las ediciones del período analizado.

	SNA	SNU
Dictadura	1976-1983	1973-1985
Ediciones en dictadura	8 convocatorias, de la edición LXV (65) a la LXXII (72)	12 convocatorias, de la edición XXXVII (37) a la XLVIII (48)
Organismo organizador	Poder Ejecutivo: <ul style="list-style-type: none"> ● “Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación” (1976 - 1980). ● “Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación” (1981). ● “Secretaría de Cultura de Presidencia de 	Poder Ejecutivo: <ul style="list-style-type: none"> ● “Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales”, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura

		la Nación” (1982 y 1983)	
Premios y premiados	Categorías	41 categorías	13 categorías
	Premios destacados	<ul style="list-style-type: none"> ● Gran Premio de Honor en Pintura ● Gran Premio de Honor en Escultura ● Primer Premio en Pintura; ● Primer Premio en Escultura 	<ul style="list-style-type: none"> ● Gran Premio de Pintura; ● Gran Premio de Escultura; ● Primer Premio Adquisición; ● Primer Premio en Pintura; ● Primer Premio en Escultura
	Premios por género	<ul style="list-style-type: none"> ● 153 artistas premiados: ● 114 hombres ● 39 mujeres 	<ul style="list-style-type: none"> ● 103 artistas premiados: ● 85 hombres ● 18 mujeres
	Frecuencia premios por género	<ul style="list-style-type: none"> ● 1 artista hombre fue premiado 4 veces; ● 8 hombres fueron premiados 3 veces; ● 23 hombres y 4 mujeres fueron premiados 2 veces; ● 82 hombres y 35 mujeres fueron premiados una vez 	<ul style="list-style-type: none"> ● 2 artistas hombres fueron premiados 5 veces; ● 7 hombres y 1 mujer fueron premiados 4 veces; ● 6 hombres y 1 mujer fueron premiados 3 veces; ● 20 hombres y 5 mujeres fueron premiados 2 veces; ● 50 hombres y 11 mujeres fueron premiados 1 vez
	Premios destacados por género	<ul style="list-style-type: none"> ● 8 artistas hombres ganaron el Gran Premio de Honor en Pintura; ● 6 hombres y 2 mujeres ganaron el Gran Premio de Honor en Escultura; ● 8 hombres ganaron el Primer Premio en Pintura; ● 7 hombres y una mujer ganaron el Primer Premio en Escultura 	<ul style="list-style-type: none"> ● 8 artistas hombres ganaron el Gran Premio de Pintura; ● 2 hombres y 1mujer ganaron el Gran Premio de Escultura; ● 1 hombre ganó el Primer Premio Adquisición; ● 8 hombres (1 en dos ocasiones) y 1 mujer ganaron el Primer Premio en Pintura; ● 2 mujeres (1 en dos ocasiones) y 1 hombre ganaron el Primer Premio en Escultura
Jurados	Jurados por género	<ul style="list-style-type: none"> ● 54 personas actuaron como jurados: ● 51 hombres (28 en la Sección Pintura y 23 en la Sección Escultura) ● 3 mujeres (únicamente en la Sección Escultura) 	<ul style="list-style-type: none"> ● 32 personas actuaron como jurados: ● 29 hombres ● 3 mujeres
	Frecuencia jurados por género	<ul style="list-style-type: none"> ● 6 hombres (2 en la Sección Pintura y 4 en la Sección Escultura) actuaron como jurados 3 veces; 	<ul style="list-style-type: none"> ● 1 hombre y 1 mujer actuaron como jurado 7 veces; ● 1 hombre y 1 mujer actuaron

		<ul style="list-style-type: none"> ● 13 hombres (8 en la Sección Pintura y 5 en la Sección Escultura) y 1 mujer (Sección Escultura) actuaron 2 veces; ● 32 hombres (18 en la Sección Pintura y 14 en la Sección Escultura) y 2 mujeres (Sección Escultura) actuaron una vez 	<p>6 veces;</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 1 hombre actuó 5 veces; ● 1 hombre actuó 4 veces; ● 4 hombres actuaron 3 veces; ● 4 hombres actuaron 2 veces; ● 17 hombres y 1 mujer actuaron 1 vez
	<p>Artistas premiados e integrantes de jurados. Frecuencia y género.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 13 artistas premiados (11 hombres y 2 mujeres) fueron jurado en distintas ediciones. ● 3 hombres (2 en la Sección Pintura y 1 en la Sección Escultura) fueron jurado 2 veces; ● 8 hombres (5 en la Sección Pintura y 3 en la Sección Escultura) y 2 mujeres (Sección Escultura) fueron jurado 1 vez 	<ul style="list-style-type: none"> ● 13 artistas premiados (12 hombres y 1 mujer) fueron jurado en distintas ediciones. ● 2 hombres fueron jurado 3 veces; ● 2 hombres fueron jurado 2 veces; ● 8 hombres y 1 mujer fueron jurado 1 vez
<p>Temáticas</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Temáticas clásicas: paisaje, bodegón, figura humana; en el caso del SNA estimuladas por premios específicos. ● Temáticas históricas: "Premio Histórico" (SNU) o "Premio Celia Cornero Latorre" (SNA) que promovían la búsqueda de la esencialidad en las gestas históricas del pasado para realzar el nacionalismo. ● Temáticas abstractas y surrealistas: posibilitaron en ocasiones la crítica política a través del uso de metáforas 		

ANEXO II

SIGLAS

AAVV - Artes Visuales
AIAPE - Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores
CGM - Club de Grabado de Montevideo
CNAPV - Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales
CNT - Convención Nacional de Trabajadores
CTA - Coordinadora de los Trabajadores del Arte
DSN - Doctrina de Seguridad Nacional
DINARP - Dirección Nacional de Relaciones Públicas
EA - Estado autoritario
FFAA - Fuerzas Armadas
FFCC - Fuerzas Conjuntas
FIFA - Federación Internacional de Fútbol Asociación
GEU - Grupo de Estudios Urbanos
GO - Gusto Oficial
IGE - Instituto General Electric
ITDT - Instituto Torcuato Di Tella
MLN-T - Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros
MNAV - Museo Nacional de Artes Visuales
OC - Operación Cóndor
PE - Poder Ejecutivo
PCP - Política Cultural Pública
PPCC - Políticas Culturales
SN - Salón Nacional
SNA - Salón Nacional Argentino
SNU - Salón Nacional Uruguayo
SSNN - Salones Nacionales
SUA - Sociedad Uruguaya de Actores
