



RESISTENCIAS CREATIVAS

El diseño de comunicación visual en Montevideo
durante la dictadura desde la resistencia (1973-1985)

Agustina García · Sofía Michelini
Tutora: Sylvia Montañez Fierro

Fotografía de tapa:
Jefatura de Policía de Montevideo en las calles Yi y San José, desde donde fueron liberados los últimos presos políticos. 10-14 de marzo de 1985. Extraída de “Fotógrafos de la apertura” de Camarates.

RESISTENCIAS CREATIVAS

El diseño de comunicación visual en Montevideo
durante la dictadura desde la resistencia (1973-1985)

*“Este pasado está colmado de vacíos y silencios
que necesitan tomar forma y llenarse de contenidos”
Pormenores políticos y afines: gráfica política de los años 60 y 70.*

Tesis de grado. Agustina García, Sofía Michelini
Tutora: Sylvia Montañez Fierro
Lic. en Diseño de Comunicación Visual
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República
Diciembre, 2017. Montevideo, Uruguay

RESUMEN

La presente tesis de grado tiene como objetivo principal analizar los efectos del régimen dictatorial sobre el diseño de comunicación visual en Montevideo desde la resistencia. Se propone analizar quiénes producían las piezas gráficas, de qué ámbitos provenían y con qué formación contaban. Asimismo, identifica, analiza e interpreta las piezas gráficas producidas en este período, describiendo las técnicas utilizadas y las formas de difusión. A partir de los relatos orales y las piezas gráficas, se analiza cómo influía la represión por parte del régimen y cómo, a su vez, las piezas evidencian aquel contexto.

Se busca una aproximación a la temática desde distintas perspectivas, recurriendo a un abordaje interdisciplinar. La metodología consiste en la entrevista, el análisis del objeto de estudio y la posterior identificación de categorías de análisis.

Se reflexiona acerca de la figura del diseñador, la historia y el valor de la disciplina, y se propone abrir nuevas líneas de investigación.

Palabras clave

activismo, dictadura, diseño de comunicación visual, diseño gráfico, Montevideo, resistencia

ÍNDICE

Introducción

- Metodología
- Consideraciones éticas
- Recorte del corpus

Antecedentes **13**

- Contexto histórico
- El diseño de comunicación visual antes de la dictadura

El diseño de comunicación visual a partir de 1973 **19**

- Análisis del corpus
 - Primera etapa (1973-1976)
 - Segunda etapa (1976-1980)
 - Tercera etapa (1980-1985)

Categorías de análisis **35**

Conclusiones **41**

Referencias bibliográficas **46**

Anexos **51**

- Glosario
- Entrevistados
- Formulario de consentimiento
- Intercambios con la tutora
- Corpus

INTRODUCCIÓN

Esta tesis de grado presenta un análisis de los efectos del régimen dictatorial (1973-1985) en Montevideo sobre el diseño de comunicación visual, desde la resistencia. Se propone analizar quiénes producían las piezas gráficas, de qué ámbitos provenían y con qué formación contaban. Asimismo, identifica, analiza e interpreta las piezas gráficas producidas en este período, describiendo las técnicas utilizadas y las formas de difusión. A partir de los relatos orales y las piezas gráficas, analiza cómo influía la represión por parte del régimen y cómo, a su vez, las piezas evidencian aquel contexto.

Para desarrollar esta investigación se realizó un relevo bibliográfico, hemerográfico y documental en bibliotecas, archivos y museos especializados en derechos humanos e historia reciente con el fin de trazar un estado de la cuestión sobre la temática. Se consultaron los archivos del Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar), el Museo de la Memoria, las bibliotecas de las facultades de la Udelar: Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Humanidades y Ciencias de la Educación; Ciencias Sociales; Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes; y Psicología. También se concurrió a la Biblioteca Nacional y fueron relevados los archivos personales de Gustavo “Maca” Wojciechowski, Óscar Ferrando, Gabriel Peluffó Linari y Jorge Voituret. Este relevo constató la carencia de sistematización de la bibliografía y la disgregación de las fuentes.

Los conceptos de diseño de comunicación visual y diseño gráfico están en constante debate; no hay consenso con respecto a su definición ni, por tanto, sus límites, sino autores que presentan diversas perspectivas. Teniendo presente los conceptos planteados por Ledesma (Arfuch, Chaves y Ledesma, 2005) y Costa (2014), y entendiendo que estamos insertas en la carrera de Diseño de Comunicación Visual, nosotras elegimos hablar de diseño de comunicación visual. De todas maneras, cabe puntualizar que esta nomenclatura no se utilizaba en la época estudiada, lo cual se puede apreciar en los relatos orales.

Este proyecto es relevante para el diseño de comunicación visual en Uruguay, porque contribuye al reconocimiento de la disciplina y de los sujetos que la sustentan. Consideramos que esta investigación significa un aporte ya que no existen suficiente documentación ni registros sobre el tema y no se han realizado investigaciones desde la perspectiva del diseño de comunicación visual. Este trabajo intenta recuperar la memoria, a modo de evidenciar ciertas expresiones de la resistencia que de otra manera estarían destinadas al olvido; *“Romper el silencio, el vacío, es quebrar en parte su condena a la desaparición”* (Calveiro, 1998).

Históricamente, la Universidad de la República (Udelar) ha tomado postura frente a diferentes situaciones sociales y la dictadura no fue una excepción. No solamente ofreció resistencia en su declaración contra el régimen dictatorial, sino que fue una institución de referencia en la lucha por la democracia y la libertad de expresión. Por esta razón creemos pertinente que esta investigación se lleve a cabo en el marco de la Udelar y que pase a formar parte de su acervo.

METODOLOGÍA

En relación al análisis del objeto de estudio o corpus, fue crucial la noción de Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. El autor plantea el atlas como una cartografía abierta, delimitada por criterios autónomos. No se trata de un catálogo ya que las pautas no son inmóviles y sus fronteras semánticas son difusas, permitiendo la ampliación de su contenido y volviéndolo, por definición, incompleto. A través de una acumulación de textos e imágenes, es posible realizar una lectura interpretativa que permite rastrear, tanto en lo escrito (en este caso, los relatos orales) como en lo visual, el sentido simbólico del objeto analizado.

La metodología de investigación que escogimos fue la realización de entrevistas semidirigidas, pues consideramos que son el mejor instrumento para alcanzar los objetivos planteados. El

carácter abierto y poco estructurado de este tipo de entrevistas habilita a que el entrevistado exprese sus puntos de vista con mayor libertad. A partir de los diferentes encuentros, fruto del diálogo que se fue construyendo, pudimos encontrar narraciones alternativas a las dominantes en la época. Esta recolección de relatos orales nos permitió conocer de primera mano qué significaba crear gráfica de resistencia en un contexto de represión dictatorial. Estos encuentros aportaron a la reconstrucción de la historia del diseño de comunicación visual en Montevideo, poco documentada, visibilizándola y poniéndola en valor respecto a su rol en la sociedad.

Nos planteamos construir una perspectiva lo más afinada posible del diseño de comunicación visual y específicamente de la gráfica de resistencia a partir de distintos enfoques y perspectivas. Para esto era necesario entrevistar a diseñadores, ilustradores, artistas, docentes, historiadores y activistas. En una primera instancia, hicimos un listado de referentes por áreas que pudieran ser considerados informantes calificados. Decidimos entonces que sería pertinente entrevistar a aquellas personas que estuvieron relacionadas con el diseño de comunicación visual y/o la militancia clandestina, habiendo permanecido en Montevideo durante el período estudiado. Una vez hecha la selección comenzamos a contactarlas. Elegimos un referente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dos diseñadores de comunicación visual, un referente del Club de Grabado de Montevideo, un historiador, un militante sin vinculación al diseño de comunicación visual y un diseñador relacionado al arte conceptual de la época. Preparamos previamente una serie de preguntas clave en relación a la información que queríamos obtener, pero fueron simplemente una guía que manejamos con flexibilidad acorde al perfil de cada entrevistado. Luego de estos encuentros dimos por finalizada la etapa de entrevistas, considerando que ya contábamos con el material suficiente.

La buena disposición de todos aquellos a quienes contactamos y que facilitaron el acercamiento a materiales de archivos personales contribuyó enormemente a la realización de este proyecto de investigación.

Consideraciones éticas

Los encuentros con los informantes calificados fueron llevados a cabo en un marco de apertura, respeto, cuidado y valor, de acuerdo al Decreto N° 379/008, que protege a los sujetos de una investigación. Los relatos orales fueron una parte fundamental de nuestra investigación y por eso fue importante generar un clima propicio para que cada

referente pudiera reconstruir y compartir sus experiencias.

Se garantizó a los entrevistados la responsabilidad y la ética en el manejo de los datos aportados mediante un formulario de consentimiento informado. Previamente se les brindó información detallada de la investigación, sus objetivos y alcances, así como un resumen del proyecto. Asimismo, se les solicitó autorización para grabar las entrevistas y se dio la posibilidad de optar por el anonimato. Se comunicó que la participación era voluntaria, pudiendo retirarse el entrevistado en cualquier momento sin necesidad de justificación alguna. Se les informó que se les daría a conocer los resultados de la investigación a quienes participaron de la misma. En el caso de materiales facilitados por informantes, su procedencia ha sido explicitada.

Recorte del corpus

Este proyecto se limita a estudiar la gráfica de la resistencia en el periodo estrictamente dictatorial (1973 - 1985) en la ciudad de Montevideo, es decir, las piezas que denotan una postura contraria al régimen dictatorial. Entendemos que hablar de resistencia no es hablar de un “movimiento de resistencia” consolidado, sino de distintos actores tales como instituciones, agrupaciones y ciudadanos independientes, que no necesariamente actuaban en conjunto.

En este recorte no fueron incluidos los materiales hechos en el extranjero ni en el interior del país, y tampoco aquellos previos a 1973. Quedan por fuera también otras expresiones de la comunicación visual como la fotografía, que es utilizada únicamente como documento para analizar la gráfica o estudiada cuando forma parte de la misma. Los materiales realizados en centros de reclusión tampoco forman parte del objeto de estudio porque consideramos que su producción tuvo lugar en un contexto distinto que excede el alcance de esta investigación.

El análisis de las piezas gráficas junto con las entrevistas corresponde a un muestreo que consideramos representativo, pero que no deja de ser a su vez fragmentario, dadas las condiciones de la época y a que nunca es posible abarcar la totalidad de la experiencia.

ANTECEDENTES

CONTEXTO HISTÓRICO

Al concluir la realización de las entrevistas, identificamos tres etapas distintivas dentro de los doce años de dictadura, definidas por el grado de represión. Estas coinciden, además, con las planteadas en *Breve historia de la dictadura* (Caetano y Rilla, 2006).

La primera etapa, desde 1973 hasta 1976, consiste en una prolongación de los años previos al golpe de Estado, con acontecimientos tales como la instauración de las Medidas Prontas de Seguridad y la represión a sindicatos y organizaciones estudiantiles. Adicionalmente, imperaba una marcada incertidumbre respecto a la agenda del régimen.

La segunda etapa corresponde al período comprendido entre 1976 y 1980, donde continúan las detenciones, destituciones y persecuciones, así como la coartación de las libertades individuales y de prensa, signos evidentes de que la dictadura se proponía perpetuarse. Se reconoce como la etapa de máxima represión, como expresan y desarrollan Caetano y Rilla (2006):

Los operativos en la Argentina culminaron en el asesinato de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, (...) y la desaparición de 25 personas. Por aquellos días, Montevideo asistía en silencio a una nunca esclarecida aparición de cadáveres mutilados en las aguas del Río de la Plata. (p. 64).

Para este entonces, la mayoría de la actividad cultural había sido desmantelada y el terrorismo de Estado en sus distintas formas había invadido profundamente la cotidianidad de los ciudadanos.

La tercera etapa se da a partir de 1980, cuando el pueblo rechaza la reforma constitucional en el plebiscito del 30 de noviembre, y se extiende hasta la apertura democrática, en 1985. Es un período de transición en el cual la represión se reduce sustancialmente aunque el miedo sigue muy presente. Algunas actividades e instituciones retoman su funcionamiento: [en la campaña del plebiscito del 80] “se permitió a la oposición algunas actividades quizás como señal al mundo de que Uruguay no era la dictadura que el exilio uruguayo anunciaba.” (Phillips-Treby et al., 2007).

Una de las formas que tomó la resistencia durante la dictadura fue la de la resignificación de espacios tales como la Alianza Francesa, la Asociación Cristiana de Jóvenes, la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU), Cinemateca, el Club de Grabado de Montevideo (CGM), la Feria del libro y el grabado, el Instituto Italiano de Cultura y el Teatro Circular. En particular, el Club de Grabado, Cinemateca y el Teatro Circular se distinguen por haber formado una alianza socioclubista, buscando preservar lugares de intercambio social (Larnaudie, Peluffo Linari y Rocca, 2011, p. 64). Sobre esto, Javier Alonso manifiesta: “Los lugares existían porque la represión estaba concentrada en otros. Inclusive cuando se desmanteló mucha cosa que tenía que ver con la acción política o con la acción cultural, empezaron a buscar en otros sitios.” (Comunicación personal, 13 setiembre 2017).

En este sentido, todas estas instituciones comenzaron a funcionar como núcleos de reunión, organizando actividades sociales y culturales que llegaban a contar con la presencia de artistas proscritos como Agamenón, Dino, Darnauchans, Mauricio Ubal, Montresvideo, Ruben Olivera y Washington Carrasco. Los eventos pasaban por actividades internas y apenas se difundían para evitar su suspensión.

EL DISEÑO DE COMUNICACIÓN VISUAL ANTES DE LA DICTADURA

Como mencionamos anteriormente, este trabajo está signado de forma transversal por los conceptos de diseño introducidos por Joan Costa y María Ledesma. Costa considera al diseño gráfico como una forma de comunicación visual aunque afirma que lo que lo distingue no es su carácter de diseño pues existen otros tipos de diseño, ni su carácter visual, porque todo lo que nos rodea es visual. Las nociones fundamentales que lo explican son:

“comunicación”, entendida como “acto de contacto” y “medio de transmisión de información”, y “gráfico”, lo que hace del diseño gráfico “un lenguaje específico de transmisión de información” (Costa, 2014). Es así que el diseño gráfico es un “hecho sociocultural” (Costa, 2014). Desde una óptica complementaria a la visión de Costa, Ledesma (Arfuch et al., 2005) propone el diseño como “lugar de acción: hacer ver, hacer saber, hacer hacer” y enfatiza que este se apropia del espacio habitable. Asimismo, problematiza sobre los límites de la disciplina, argumentando que es preferible no pensar en definiciones sino en relaciones internas que se articulan con las distintas configuraciones culturales que penetran la contemporaneidad. La autora plantea que en el diseño gráfico convergen diversas prácticas comunicativas y estéticas para constituir una práctica social relevante.

Debido a que la formación académica específica en diseño de comunicación visual era inexistente, los talleres privados de artes plásticas (como los de Clever Lara, Dumas Oroño, Guillermo Fernández, Jorge Damiani, Nelson Ramos, Rubens Fernández Tudurí y Zina Fernández), la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Comerciales (de la agencia Publicidad Oriental) o el curso de Dibujo publicitario en la UTU Escuela de Artes Gráficas fueron espacios de aprendizaje para quienes luego adoptaron el rol de diseñador.

Este rol se desarrolló en las imprentas, ya que había ciertas tareas que excedían la competencia de quienes realizaban la puesta en página tipográfica, como la realización de tapas de libros y la diagramación de revistas, entre otras. Gran parte de estos “proto-diseñadores” (Aguerre, Fuentes y Rilla, 2017) tenían una trayectoria artística que devenía en un sobresaliente manejo de la composición, la ilustración y el color, aunque exhibían deficiencias en otras áreas, como la tipografía. Esta es una de las características que marcaron el diseño de comunicación visual en Uruguay, junto con otros aspectos que menciona Alonso:

El diseño gráfico en el Uruguay tiene unos antecedentes muy notables porque el uruguayo siempre miró hacia los principales centros de producción artística. Siempre. Sin perder esa condición autónoma de esos centros y vinculada con su territorio. (...) Y hay conexiones ahí, muy fuertes, que vienen desde lejos, y que eran la cultura que en el momento del sacudón se reformula, se rearma y mantiene cosas. Yo recuerdo al principio de los sesenta tipos como Barnes, Carlos Zino, Pascual Gripoli, que los afiches de la Feria del Libro eran de uno o del otro, de uno o del otro. Esa gente marca. Y cuando uno piensa en nuestra identidad piensa en ellos, ¿sino en quién

vas a pensar? Pensás en Torres, en Figari, en Barradas, en Solari. Alamón también. (Comunicación personal, 2017).

Es también en los años sesenta que surge el movimiento llamado Dibujazo, caracterizado por ilustraciones lineales que reflejaban, de una manera crítica, los problemas sociales de la época. Algunos de sus exponentes más reconocidos fueron Domingo Ferreira, Hermenegildo Sábat y Carlos Barea.

Rodolfo Fuentes (Aguerre et al., 2017), Fernando Zabala y Domingo “Mingo” Ferreira (Visconti y Rodríguez, 2011), y Gustavo “Maca” Wojciechowski (Comunicación personal, 30 agosto 2017) están de acuerdo en que las influencias gráficas internacionales más importantes eran la Bauhaus, la revista *Graphis* y el movimiento cultural de Europa del Este a través de la revista *Polska* con sus ediciones de afiches de cine y teatro.

Convivía la tipografía en plomo (linotipo, Ludlow y tipos móviles) con las imprentas offset y otras técnicas analógicas que requerían habilidades muy específicas y extrema prolijidad para tareas tales como calcular tipografía con un tipómetro o para el armado en frío, y para anticiparse conceptual y prácticamente, al resultado final.

Es así que las imprentas constituyeron lugares de capacitación fundamentales donde los trabajadores aprendían haciendo:



Figura 1. *Ayax Barnes en Imprenta AS.*
Extraído de “Ayax Barnes dibujante”.
<http://ayaxbarnesdibujante.blogspot.com.uy>.

(...) la participación activa de los diseñadores en el taller en esos tiempos, incluso en algunos casos trabajando directamente sobre las chapas de impresión, en la preparación de los colores y en la manipulación de las películas fotomecánicas, mantenía los resultados a medio camino entre la profesión y el oficio. Los integrantes de equipos como AS (Imprenta AS, 2009; Fuentes, 2009) o los diseñadores de Artegraf -principalmente Jorge Carrozzino- (Carrozzino, 1992) iban de la mesa de dibujo a la máquina offset con total naturalidad, de la ilustración con plumín y tinta china a la fotografía -tanto en la toma como en el laboratorio, fuera este fotográfico o fotomecánico-, al collage, al papel recortado o a las posibilidades de las múltiples pasadas en máquina cambiando el registro o del dibujo directo sobre la chapa de impresión. (Aguerre et al., 2017, p.18)

Fernando Álvarez Cozzi, que se formó en Imprenta AS, recuerda:

(...) De Arteaga [director de Imprenta AS] tenía un estilo de diagramación muy suizo, en el sentido de que la letra siempre era *Helvetica*, *bold* o *light* pero *Helvetica*, las fotos

siempre iban hasta el corte si iban en una publicación, mucho blanco, (...) guardas no, decoración porque sí no va. (Comunicación personal, 5 setiembre 2017).

La creciente presencia de la imagen en publicaciones periódicas junto con el auge editorial de fines de los años sesenta desplegó un vasto campo de trabajo para los diseñadores. Alfa, Arca y Banda Oriental surgieron en simultáneo y protagonizaron este auge editorial, en el que Alfa “llegó a editar un libro por semana” (Universidad de la República, 2013). Esta explosión tuvo una vida corta ya que, como relata Horacio Añón, estas editoriales se vieron obligadas a cerrar porque sus empleados eran detenidos o forzados a exiliarse, y porque el régimen prohibía libros de autores de izquierda, o que hicieran referencia a la coyuntura.

María Ledesma propone en “El diseño gráfico, una voz pública” (2003) que el diseño gráfico, por estar inmerso en la sociedad y sus inherentes complejidades y contradicciones, siempre está dentro de “un sistema de poder y contrapoder, de opresión interna y externa, de exclusiones y permeabilidades” que demarcan la labor del diseñador, por lo que cuando actúa, toma partido. Por añadidura, en el período histórico en el que enmarcamos la investigación, estas dinámicas de fuerzas y juegos de poderes (Zuluaga, 2015) se ven exacerbadas. Zuluaga retoma las preguntas de Foucault sobre el lugar del sujeto en estas dinámicas; concluye que tiene un papel activo en las relaciones de poder, y que este sucede de forma indirecta con respecto al poder, conformándose una práctica de libertad a través de la cual el individuo puede transformarse a sí mismo.

**EL DISEÑO DE
COMUNICACIÓN
VISUAL A PARTIR
DE 1973**

En la década del sesenta y comienzos de la del setenta, ante un panorama plagado de represión, el silencio impuesto a los medios masivos de comunicación (Caetano y Rilla, 2006) y las restricciones para reunirse con otros, la movilización popular contra el gobierno de Pacheco se hace presente en los muros transmitiendo los mismos ideales por los que se manifestaba en las calles. De acuerdo a *The activist's handbook* (Ricketts, 2012) el fomento del cambio social y la práctica de la democracia están inextricablemente ligados en el activismo. Este pone sobre la mesa las falencias e inequidades de la sociedad y reclama por causas específicas a través de acciones y actividades, bajo la premisa de que es posible un mundo mejor. Estas acciones deben ser de naturaleza pública (sabiéndolas distinguir de aquellas de motivación puramente personal) lo cual reivindica su carácter colectivo.

Los activistas, tanto los que pertenecían al ámbito gráfico como los que no, recurrieron a la gráfica por ser esta una plataforma con capacidad expresiva, que admite el anonimato, permite su reproductibilidad para la difusión y visibiliza la lucha.

En ese período hubo mucha improvisación, pero en el buen sentido. Hubo mucha gente que se metió a hacer cosas de voluntad, pero además porque tenía capacidad de hacerlo y ganas, que en otras circunstancias no hubiera tenido oportunidad de expresarse. Y ahí había que hacerlo.”
(G. Peluffo Linari, comunicación personal, 5 octubre 2017).

Javier Alonso (comunicación personal, 13 setiembre 2017) coincide con este concepto del deber hacer y plantea que en el marco de la represión uno tiende a replegarse, pero cuando la injusticia es tal, siente que la única opción es vencer el miedo y actuar. Gustavo “Maca” Wojciechowski (comunicación personal, 30 agosto 2017) adhiere a lo planteado por Alonso y Peluffo Linari, y aclara que igualmente la pugna entre el miedo y la acción era constante, dado que la ausencia de personas cercanas que fueron detenidas, desaparecidas o tuvieron que exiliarse, funcionaba como un recordatorio de que a ellos podía ocurrirles lo mismo.

La gráfica reivindicativa, según *Diseño gráfico y reivindicación* se puede definir como las imágenes ideadas desde el compromiso social y el activismo político con el fin de demandar derechos o manifestarse en contra de injusticias sociales. Estas causas en común logran unir a individuos de ámbitos distintos en lo que Keane (1997) llama microesferas públicas. Ellas se pueden encontrar en una multiplicidad de espacios donde intervienen distintos grupos sociales: centros religiosos, partidos políticos, clubes y asociaciones, entre otros.

Además de haber entrado en contacto con las piezas, resultó primordial para el desarrollo de esta investigación el diálogo con quienes las produjeron, para poder tener una mirada más abarcativa en relación a su origen y el contexto en el cual se inscribieron. Como explica Aldo Marchesi (2001):

No concebimos el análisis de la imagen desde un punto de vista esencialista. La imagen por si misma no nos dice nada, si no la ubicamos en un contexto social e histórico. Sin embargo, somos conscientes de las limitaciones de tal emprendimiento, ya que resulta imposible encontrar la totalidad de sentidos que se construyen alrededor de una imagen. (p. 29).

El objeto de estudio consta de distintos soportes gráficos como afiches, volantes, folletos, publicaciones periódicas y almanaques; y pintadas, pasacalles y pancartas (analizadas partir de fotografías). En concordancia con lo expresado por los informantes calificados y Caetano y Rilla (2006), los materiales producidos en la primera y la segunda etapa no pudieron ser adecuadamente conservados, a diferencia de aquellos producidos a partir de 1980, etapa en la que pudimos determinar todas las categorías de análisis. Esto podría deberse al contexto de represión en el cual la producción de gráfica de resistencia era obstaculizada por “las características de la represión desatada (prohibiciones y censuras de prensa, detenciones masivas, restricciones al derecho de reunión, etc.)” (Caetano y Rilla,

2006, p.24). Incluso guardar esos materiales era riesgoso, ya que los allanamientos y las requisas a particulares eran usuales.

ANÁLISIS DEL CORPUS

Primera etapa (1973 - 1976)

El muestreo correspondiente a esta etapa se compone de afiches, publicaciones periódicas, almanaques del CGM y fotografías de pintadas y pasacalles.



Figura 2. Pintada durante la huelga general de 1973. Av. Gral. Rivera. Extraído de "Fotógrafos de la apertura" de Camarates.

La **autoría** de las piezas suele ser anónima. Sin embargo, en la mayoría de los casos es posible determinar un emisor que suele ser una organización. A partir de la bibliografía estudiada pudimos concluir que la gráfica de resistencia se caracteriza en general por tipologías que tienden a ser efímeras (como volantes y afiches) y por una cierta **urgencia** que se ve plasmada en las piezas. Sin embargo, la urgencia no se aprecia en la mayoría de las piezas correspondientes a esta primera etapa, lo cual concuerda con los relatos y la perspectiva histórica, ya que en este período la represión aún no era tan severa como lo fue en los años siguientes. En esta línea, sucede lo mismo con las **estrategias gráficas**: los recursos utilizados para referirse a la represión son explícitos: barrotes de cárcel, siluetas de personas. En algunas piezas se utiliza la paloma, metáfora presente en la gráfica a lo largo de toda la lucha antidictatorial. Los **contenidos** son de carácter reivindicativo y de visibilización de las problemáticas psicosociopolíticas del momento. Los **temas recurrentes** son la lucha, los desaparecidos, la libertad, el pueblo, la unión, la fuerza, los colectivos, los derechos humanos, los presos, el fascismo y reclamos al gobierno (trabajo, salud, educación).

En relación a los **recursos técnicos** podemos decir que hay una predominancia de materiales a una tinta, en formato similar a los de la norma DIN 476 y reproducidos con mimeógrafo o planograf. Eso respondía a un presupuesto reducido y a la fácil reproducibilidad (Visconti y Rodríguez, 2011, p.23), otra de las características de la gráfica de resistencia. Acerca de esto, Óscar Ferrando reflexiona:

Cada técnica también tiene sus características e induce a determinado tipo de expresión; con la serigrafía también se ampliaron las posibilidades del diseño. O sea, las posibilidades de imprimir ahí mismo otro tipo de diseño ya bastante más liberado de las limitaciones, porque se puede incorporar la foto en serigrafía. (Comunicación personal, 12 setiembre 2017).

Ya que estas técnicas no estaban completamente popularizadas, los mismos activistas intercambiaban conocimientos entre

ellos, como relata María Julia Alcoba (Visconti y Rodríguez, 2011), trabajadora de una fábrica textil en el Cerro:

(...) Los estudiantes de la FEUU vinieron a preguntar qué precisábamos y nosotros les pedimos un planograf. Un día llegaron tres jóvenes de Arquitectura a enseñarnos el nuevo método para hacer carteles. Con un marco de madera rectangular y una matriz de papel en la que se recortaban letras formando un texto. Luego deslizábamos sobre la matriz un lampazo con tintas preparadas por nosotros. Con una sola matriz sacábamos muchos carteles.(...)

Aquel nuevo instrumento tenía su receta: “Se hacía un bastidor de madera, que quedara sólido. Se lo claveteaba con tachuelas y un cartoncito para que la cabeza no rompiera la tela, una organza de nylon de trama bien finita. Copiabas, en negativo sobre la tela ya tensada, el diseño que quisieras, y lo cubrías con goma laca con un pincel para no dejar pasar la tinta y retocabas bien el dibujo para que los bordes quedaran perfectos. En una mesa grande el papel ya cortado –los restos de bobina de las rotativas eran muy apreciados- la tinta y el bastidor ya prontos. Con una espátula colocabas la tinta sobre la tela y la extendías suave pero firme con un lampazo de goma bien recto cosa que entintara parejo. En una cuerda o en un alambre se iban colgando con palillos de ropa los murales impresos. Y si la tinta tenía un acelerante, la rotación era más rápida”. (p. 23.)

Dado que estas herramientas eran fundamentales para la resistencia y ofrecían tantas posibilidades reproductivas, poseerlas era riesgoso: en 1980, decenas de sindicalistas fueron detenidos y luego torturados con el fin de encontrar una serie de mimeógrafos y poder así desarmar el sistema de propaganda clandestino del SUNCA (Mazzarovich y Rodríguez, 2010, p. 11).

La revista *Víspera* fue una publicación trimestral diseñada por Horacio Añón y la edición estudiada corresponde a 1975. Desconocemos si la autoría figura en la publicación, ya que no tuvimos acceso directo a este material en concreto. El formato es proporcional a la norma DIN 476 y la carátula está impresa a cuatro tintas, con una paleta cromática baja. La tipografía *Helvetica* es utilizada para el nombre de la revista y el estilo general está alineado con el del Estilo Suizo. En la tapa podemos ver una clara referencia a los detenidos desaparecidos: representaciones esquemáticas de esqueletos humanos caminan de forma aislada en un terreno desierto. Sobre ellos reza la frase “¿Y ahora qué?”, denunciando las

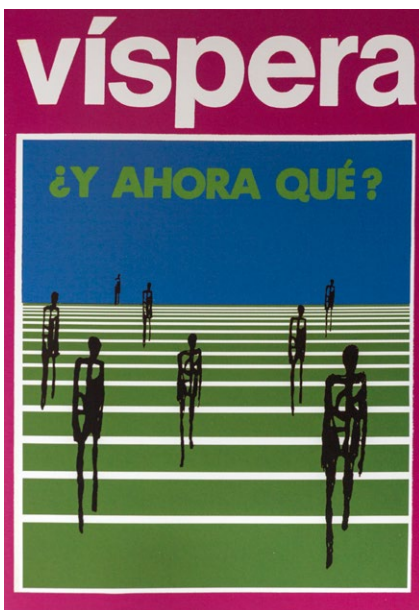


Figura 3. Revista *Víspera*.
Extraído de “Añón. Un diseñador en su tiempo”
de Aguerre, E., Fuentes, R., Rilla, J.

torturas y desapariciones forzadas que estaban sucediendo, y preguntándose cómo seguir adelante en esas circunstancias.

Esta última edición nunca vio la luz, como desarrolla Añón:

Esta carátula, por ejemplo, nunca salió, fue la última que hice antes de que bajaran la cortina del todo. Por esta revista, que tenía financiamiento del exterior vinculado con el Vaticano y todo lo demás, terminé en cana.

Me detuvieron, me fueron a buscar a un local en el cual salía una editorial que yo me dedicaba a diseñar, me llevaron hasta un coche, y en un momento yo salí caminando y me di cuenta que estaba solo, allá en la Ciudad Vieja, en la calle Treinta y Tres. Y en un determinado momento no había nadie atrás mío, ¿y por qué me habían dejado solo? ¿a ver si yo era capaz de huir? Tuve la lucidez de llegar a la esquina, me recosté contra la vereda y esperé a ver qué pasaba, y al rato pasaron dos tiras del Departamento D2 que siguieron, me redetuvieron, porque yo iba como detenido pero me habían dejado en el medio de la calle, y me llevaron preso. Fuimos presos el director y yo, que fuimos los que pusimos la cara, y bueno, la revista la cerraron, y un poco nos dieron a entender que no jodiéramos más.

Fue un momento muy difícil, porque por más que me mantuvieron detenido, me interrogaron y todo lo demás, nunca pudieron armar un juicio contra mí. Y además, con tal buena suerte, mis viejos amigos católicos que trabajaban para el Vaticano, rápidamente se enteraron y empezaron a mandar mensajes para acá. Finalmente, después de un tiempo detenido, me pusieron en libertad pero bajo la condición de que yo quedaba emplazado, que era un término que se usaba en el cual yo no podía, por ejemplo, salir de Montevideo sin pedir permiso. Uno empezaba a sospechar que había como una especie de trampa en el fondo, no creo que me quisieran juzgar sino que lo que interesaba es que me fuera, pero que no volviera. Yo llegué a la conclusión, y además charlando con mucha gente conocida, que si yo me llegaba a ir no me iban a detener, pero después no volvía más. Entonces toda esa historia de alguna forma terminó en que empecé a tener que reperfilar mi tarea. (Comunicación personal, 28 setiembre 2017).

Al igual que Añón, otros diseñadores se vieron obligados a explorar “otros caminos creativos con menor exposición personal” (Aguerre et al., 2017, p.12) o a exiliarse, lo cual podemos pensar como uno de los objetivos de la represión: “(...) la destrucción de lo personal, y en el caso de que no se pueda

dar la destrucción, la neutralización de lo que uno quiere como persona en un conjunto determinado.” (Sobrado, 1985, p. 15).

El Club de Grabado de Montevideo constituyó un centro cultural independiente con el objetivo de popularizar el arte. Buscó desarrollar y fortalecer los vínculos socioculturales entre quienes creaban imágenes, y entre estos y su contexto social. Fue un núcleo formativo importante durante la dictadura, desarrollando cursos de técnicas tales como litografía, serigrafía, xilografía y grabado en metal. Es por su carácter formativo y por haber sobrevivido al régimen que, a pesar de tener un enfoque artístico, resultó relevante para el desarrollo del diseño de comunicación visual en Uruguay y para la resistencia.

Desde fines de la década del 70 y hasta mediados de la siguiente, el Club de Grabado funcionó, principalmente, como un microespacio de intercambio y producción de ideas para un círculo de personas interesadas en la comunicación visual, reunidas por un pacto elíptico de confianza y complicidad. (Larnaudie et al., 2011, p. 60).

Ya en 1968, los grabados editados por el Club reflejaban la represión local, aunque la denuncia política comienza hacia 1971, con alusiones a la represión policial y al asesinato de estudiantes. A lo largo de toda la dictadura, sus integrantes continuaron generando gráfica de resistencia:

La época de la dictadura es una época de autocensura. Y de temor. Y nuestro propósito era mantenerlo abierto, así nos tuviéramos que tragar algún sapo que otro. Tuvimos bastante suerte porque hubo un único episodio desagradable. Yo no lo viví porque recién había entrado como alumno y no formaba parte del Club todavía. El Club sacó un almanaque, del 73 para el 74. Había una duda de si ponerlo en la Feria [del Libro y el Grabado] o no, que solamente se distribuyera por los cobradores a los socios, pero claro, la Feria era la gran movida donde se vendía y se hacía socios en pila. Y secuestraron la edición. O sea, las Fuerzas Conjuntas fueron, hicieron una redada, fueron buscando a cada uno de los que había ilustrado. Se salvaron dos o tres muy viejos, los demás pasaron toda una noche ahí en Inteligencia, una división de esas de la policía. Con mucha incertidumbre (...) Pero en realidad, los criterios de la dictadura eran muy particulares. ¿Qué es lo que censurás? ¿Que hayan elegido esos textos? ¿A los que hicieron las ilustraciones o los textos? Si los revoltosos eran los textos andá a buscar a los autores, no a los que hicieron las ilustraciones. De esas incoherencias hubo muchas. (Ferrando, 2017).



Figura 4. Almanaque CGM 1974.
Gentileza de Óscar Ferrando.

El almanaque de 1974 está firmado por el Club de Grabado y el grabado correspondiente a cada mes cuenta con el crédito de su autor. Está impreso en serigrafía con tintas directas y el formato es vertical.

El título de este almanaque es *Canción con todos* y en su interior reproduce letras de canciones de artistas como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Mario Benedetti y Violeta Parra. Cada canción convive en la página con un grabado y con el calendario mensual. Se utiliza una tipografía para los textos y otra para el calendario, mientras que el título del almanaque recurre al mismo lenguaje gráfico que el grabado que ilustra la tapa. La composición del grabado está realizada a modo de collage que combina fotografías e ilustraciones. Los rostros y las manos alzadas dan cuenta de una protesta a la coartación de los derechos por parte del régimen: como las reuniones grupales, manifestarse en contra del terrorismo de Estado y la libre expresión en general. Además, alude a la lucha colectiva que une y fortalece la resistencia.

Gladys Afamado, autora de la carátula, relata el episodio (Larnaudie et al., 2011):

Nos interrogaron. (...) Quería saber si yo era comunista y por qué. Por qué estaba en el Club, a lo que le inventé que me convenía para vender grabados. Y por qué le había puesto las manos para arriba a los personajes de la carátula. Le dije que era cuestión de estética visual. Interrogaron a todos. (p. 44).



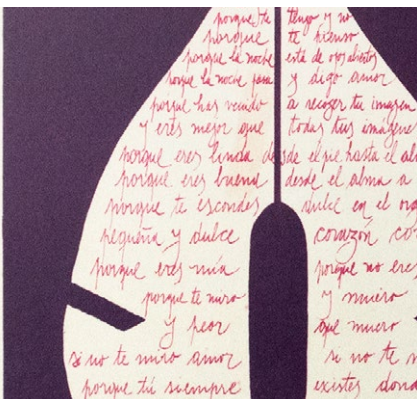
Figuras 5 y 6. Páginas interiores
Almanaque CGM 1974.
Gentileza de Óscar Ferrando.

En el mes de abril la canción es “Paloma internacional” de Manuel Capella y el grabado corresponde a Leonilda González. En la parte superior encontramos un conjunto de palomas negras que sobrevuelan las cabezas de un grupo de personas ubicado en la parte inferior. Las palomas comienzan siendo figuras abstractas pero a medida que toman vuelo se vuelven más figurativas y de mayor tamaño. El ave que encabeza la página se distingue del resto por su tamaño y su color azul. Los rostros están impresos en tinta negra y sus miradas y gestos denotan preocupación y paranoia. Se miran entre ellos, angustiados. La atmósfera está cargada de incertidumbre y miedo con respecto al futuro desarrollo del régimen.

En junio la canción es “Chamarrita de los milicos” de Alfredo Zitarrosa y el grabado pertenece a Juan Douat. Está impreso a tres tintas y podemos observar en una misma composición distintas escenas que ilustran estrofas de la canción. En la esquina superior derecha, los “boliches” y la “farras” están representados por un grupo de botellas en un estante. “Allí cerca hay un cuartel / con

cañón y coronel” se ve en el arma unida al cañón, los únicos elementos rojos del grabado. Los “milicos” son reconocibles por su uniforme y la cadena de la lámpara, al caer dentro de la escena, se resignifica haciendo alusión a la represión.

Luego de la requisita del almanaque de 1974, se extremaron las precauciones para evitar el cierre del Club, lo cual llevó a sus integrantes a jugar entre líneas:



Entonces, las estrategias de supervivencia eran por un lado tener mucha autocensura en las cosas que íbamos a publicar, sobre todo después de la experiencia esa que fue como al principio de la dictadura, que ya estaba impreso, o sea que la imprenta no sé si cobró algo alguna vez. Y el Club no vendió esos almanaques, así que fue un desastre económico. Y alguna vez nosotros pedíamos papel a la Comisión Nacional de Papel, papel financiado para ediciones culturales. Entonces teníamos que mostrar primero lo que íbamos a editar, y hacer el pedido, tanta cantidad de papel, de tal tipo. Dos o tres veces nos dijeron: “Nosotros no somos censura, pero esto no se lo van a permitir”.

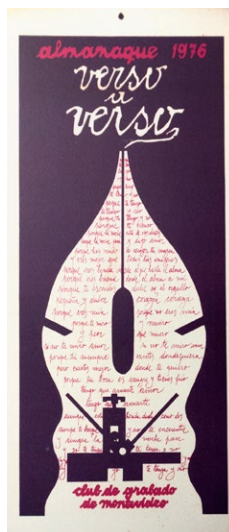


Figura 7. Almanaque CGM 1976. Gentileza de Óscar Ferrando.

En un caso hubo una artista que (con un poco de ingenuidad, está bien) dibujó una hoz, no una hoz y un martillo, una hoz. Dijeron ‘No, esto no va.’ Y claro, la hoz no va. Entonces ella modificó el dibujo. (Ó. Ferrando, comunicación personal, 12 setiembre 2017).

El almanaque de 1976 se titula *Verso a verso* y reproduce poemas de autores uruguayos.

Benedetti estaba prohibido, ¿cómo vamos a hacer un almanaque sobre poetas uruguayos y no vamos a poner a Benedetti? (...) A mí me tocó la carátula. ¿Qué hice? “¿Cómo los voy a joder a estos? ¿cómo hago?”. (...) Hice una ilustración, una pluma, y por debajo de la pluma hay un texto, un grafismo, y es todo un poema de Benedetti. Estaba parcialmente legible y parcialmente no, pero cualquiera que conocía el verso de Benedetti... (Ó. Ferrando, comunicación personal, 12 setiembre 2017).

Segunda etapa (1976 - 1980)

El muestreo correspondiente a esta etapa se compone de afiches y una publicación periódica.

Al igual que en la primera etapa, la **autoría** es anónima excepto por la revista *Imágenes*. Todos los afiches que integran este recorte convocan a espectáculos artísticos populares y los emisores son los mismos organizadores.



Figura 8. Afiche “Espantapájaros”.
Gentileza Gustavo “Maca” Wojciechowski.



Figura 9. Afiche “Todos al estadio”.
Extraído de “Las voces del estadio”
de Mateo Magnone, sitio web Aguantenche.

Comienzan a aparecer más **estrategias gráficas** para evadir la creciente represión. Estas se pueden apreciar en el afiche de *Espantapájaros* realizado por Gustavo “Maca” Wojciechowski, que relata: “(...) la posición o la forma está hablando de cierto grito, cierta cosa, que podés vincular con la libertad” (comunicación personal, 30 agosto 2017). Los trazos rígidos y el rostro tieso generan tensión y hablan de un estado de ánimo colectivo de ansias de libertad, sin ser explícito.

El afiche de *Todos al estadio*, un festival de música popular que fue suspendido por el régimen a último momento, también ilustra este sentir colectivo. La imagen central está compuesta por la mitad de una guitarra y un rostro de perfil. Una nota musical toma el lugar del ojo, del que cae una lágrima. La tonalidad fría dada por el azul ayuda a enfatizar la tristeza.

Tercera etapa (1980 - 1985)

El plebiscito del 80 marcó, porque si bien mataron a Roslik, la represión había bajado totalmente. Ya los milicos no sabían para dónde tomar. Y en todos los partidos de fútbol después del 80, o de lo que fuera, de básquetbol, los partidos deportivos donde se juntaba mucha gente, en un estadio, se cantaba “Se va acabar, se va a acabar, la dictadura militar.” Después del 80 era canto a coro. Eso era imposible antes. (G. Peluffo Linari, comunicación personal, 5 octubre 2017).

El muestreo correspondiente a esta etapa se compone de pintadas, pancartas, afiches, volantes y publicaciones periódicas.

La **autoría** continúa siendo anónima y los emisores son organizaciones culturales, partidos políticos, centros de estudiantes y organizaciones no gubernamentales. Comienzan a aparecer afiches, cargados de simbolismo, que no convocan a ningún evento en particular sino que expresan valores relacionados a la resistencia.

Una mirada a la totalidad de los afiches nos lleva a observar una destacada integración entre imagen y texto. La expresividad es otra característica distintiva, dada por las ilustraciones y tipografías realizadas a mano alzada, de trazos firmes (ásperos y toscos, o más suaves y curvos), que le otorgan carácter a las piezas. Las paletas predominantes están compuestas por rojo y negro que, además de generar un alto contraste, no se deterioran con la luz. El uso de estos colores por parte de los sindicatos se consolidó a principios del siglo XX, cuando “la bandera roja del movimiento obrero se convirtió en la bandera del socialismo y el comunismo.” (Heller, 2004, p. 70.)

En esta etapa encontramos ciertas **estrategias gráficas** recurrentes. La paloma como símbolo de la paz tiene su origen en un relato bíblico y es Picasso quien en el siglo XX la utiliza en un cartel para el Congreso Mundial por la Paz, intensificando su significado. Aparece frecuentemente en la gráfica de resistencia, no solo como una forma de transmitir paz cuando la paloma está en reposo, sino también libertad al mostrar al ave en movimiento. Las puertas y ventanas abiertas también hacen referencia a estas ideas de libertad, manifestando la visión de un mundo mejor del otro lado. De esta manera, presentan el contraste entre el exterior y el interior o entre un antes y un después, lo que es y lo que podría ser, la dicotomía dictadura-democracia.

Una serie de recursos alude a Uruguay de distintas formas: los símbolos patrios (el pabellón, el sol y el color azul), el mapa y el nombre “Uruguay” son utilizados como anclaje, reforzando el sentimiento de pertenencia y colectivizando la lucha. Si bien el régimen se apoderó de los símbolos patrios durante las dos primeras etapas, después del plebiscito la resistencia comienza a apropiarse de los mismos ya que todos los uruguayos podían reconocerse en ellos.

La representación de lo colectivo se ve en la incorporación de ilustraciones o fotografías de multitudes y varias manos levantadas. Estas imágenes simbolizan la lucha contra el régimen dictatorial y la libertad de expresión, manifestándose en el ámbito público y reclamando por sus derechos. Por oposición encontramos el recurso de las manos atadas con cuerdas y a su vez las cuerdas o cadenas encarnando la represión.

El afiche de *Canto a los trabajadores* es un ejemplo paradigmático de las estrategias gráficas: el casco, el martillo y las botas de trabajo nos muestran a un obrero seguido por un grupo de compañeros trabajadores, que podría representar una unión sindical. El protagonista está caminando sobre las cadenas, rompiéndolas, simbolizando la obtención de la libertad. El espíritu del cartel es optimista ya que la cadena está en el piso, el régimen cayó.

En esta etapa la preocupación por los detenidos desaparecidos está muy presente en las piezas gráficas. A la hora de hacer referencia a ellos la fotografía ocupa un lugar importante, como señala Victoria Langland (Jelin y Longoni, 2005):

(...) la fotografía se ha convertido en el símbolo por excelencia de la pérdida sufrida en los países del Cono Sur, y también de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado. Las muchas fotos de las personas desaparecidas,



Figura 10. Afiche “Canto a los trabajadores”. Extraído de sitio web “Historia de la Música Popular Uruguaya”.

fotos sacadas en épocas más felices, de jóvenes sonriendo, de hombres, mujeres y bebés, se han tornado símbolos omnipresentes de las luchas interminables por la memoria, llevadas adelante por familiares y por los grupos de Derechos Humanos. Familiares de desaparecidos en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil han hecho de estas fotos personales un recurso central en sus luchas políticas. Y esta imagen misma –la de las fotos personales de seres queridos desaparecidos usadas en la esfera pública, un uso que con el paso del tiempo borra la frontera entre la búsqueda de la persona viva y el homenaje o memorial a la persona supuestamente muerta– es hoy en día tan reconocible, tan parte de nuestro lenguaje simbólico universal (...). (p. 88.).

Por otro lado, Langland (Jelin y Longoni, 2005) sostiene que mirar fotos nos coloca en el lugar de testigos, ampliando la noción del “*nosotros*, de quienes deben recordar para no repetir.”

Tuvimos acceso a un registro de pintadas y pancartas a través de fotografías tomadas por el régimen. En el caso de las pancartas no hay anonimato porque interesa la visibilidad y la identificación de quienes están presentes en esa convocatoria, aunque no en su individualidad sino como representación de las distintas organizaciones. Asimismo, esta visibilidad de los colectivos evidenciaba la trama social de oposición al régimen, que se fue desarrollando a lo largo de una década:

(...) finalmente, la presencia de la acción clandestina tanto en los gremios como en la acción política, logró rescatar la solidaridad y recuperar la cooperación que eclosionó en el plebiscito y en todas las acciones posteriores que revirtieron el camino, ganando espacios cada vez más firmes. (Sobrado, 1985, p. 29)

El contenido es, una vez más, reivindicativo. Se reclama por democracia, derechos, salario, trabajo, amnistía y libertad, y hace mención a la unidad, la solidaridad y la lucha.

Este formato trae consigo rapidez a la hora de elaborar el material, y es efímero ya que se crea para una manifestación en concreto y luego pierde vigencia. Además implica un gran tamaño con el fin de tener una buena legibilidad a varias cuerdas de distancia. Son exclusivamente tipográficos y en mayúsculas, con predominancia de blanco, rojo y negro y el uso esporádico de fondos plenos.

Las pintadas se realizan de forma rápida y preservan el anonimato del autor. Al usar el muro como soporte son de alcance masivo,



Figura 11. Acto en conmemoración del Día de los Trabajadores. Proximidades del Palacio Legislativo. Extraído de “Fotógrafos de la apertura” de Camarates.

lo cual se torna especialmente valioso en un contexto de intervención de los medios de comunicación. Aunque esta exposición conlleva el riesgo de ser cubierta, de no ser así perdura en el tiempo y las pintadas son ineludibles para los transeúntes.

La organización era primordial: se pautaba una hora en la noche y se repartían los materiales, así como las tareas entre los que pintaban o pegatineaban y los que hacían campana.

Había pintadas, no muchas. (...) Eran hechas muy rápido, sin ningún diseño o esquema... Me acuerdo una que la empecé con letras grandes y el muro no sé, no calculé, se iba acortando, tuve que ir achicando la letra. Y se hacían con alquitrán, que era muy difícil después pintar y limpiar. (R. Michelini, comunicación personal, 18 octubre, 2017).

A diferencia de otras piezas como afiches o pancartas, los volantes siempre convocan a una manifestación, paro o evento. Son anónimos y se distinguen organizaciones como sus emisores. Los tamaños varían pero se pretende que quepan en la palma de la mano. Se lanzaban al aire en manifestaciones y por el efecto que generaban es que los más pequeños se denominaban mariposas. Rafael Michelini recuerda: “Se hacían volantes, que en un momento se largaban, que la gente no recogía pero los miraba de reojo.” (comunicación personal, 18 octubre, 2017). Y Gustavo “Maca” Wojciechowski explica:

(...) también se hacían algunas cosas interesantes como volanteadas de poemas, que era una cosa media rara, porque ya una volanteada en dictadura era compleja, pero además como tenía poemas era una cosa rara. Pero los poemas también eran de exiliados, o de presos políticos o de... (Comunicación personal, 30 agosto 2017).

En todos los casos se aprovecha el papel al máximo, se utilizan sus dos caras y son a una tinta. Suelen ser exclusivamente tipográficos pero en algunos casos se incorporan logos de agrupaciones o pequeñas ilustraciones referentes a la resistencia como puños, antorchas y multitudes y al comunismo, como la hoz y el martillo. En el caso de los volantes hechos a mano y luego reproducidos con mimeógrafos, se evidencia una cierta velocidad en su realización. Además de la función de convocatoria, encontramos mensajes recurrentes de libertad, democracia, trabajo, lucha, solidaridad y amnistía, con énfasis en el espíritu colectivo y la unión que se refleja en el uso constante de “todos juntos a” encabezando los volantes. Así, se reflejan las fronteras difusas de los partidos políticos en el colectivo de



Figura 12. Intersección de las calles Obligado y Maldonado. Extraído de “Fotógrafos de la apertura” de Camarates.

la resistencia, que también aplicaban a la gráfica y al tejido de la trama social, como explica Gustavo “Maca” Wojciechowski: “Yo hice alguna militancia, no mucha, pero sí colaboré (...) haciendo originales más que nada, (...) para gente que yo no sabía exactamente a qué grupo político pertenecía, pero que igualmente vamo’ arriba.” (Comunicación personal, 30 agosto 2017).

A partir de 1983 los sindicatos y las agrupaciones estudiantiles se vuelven protagonistas, fenómeno decisivo en el período de transición hacia la democracia y que dio origen a múltiples publicaciones universitarias, que conforman la mayoría de las publicaciones periódicas a estudiar. En todas estas revistas se conoce la autoría, en concordancia con las características habituales de esta tipología.

Las tapas suelen ser a 2 o 4 tintas y el interior a una tinta, los formatos son similares a los de la norma DIN 476. Se utilizan ilustraciones y fotografías en escala de grises o duotono, siempre mostrando personas solas o multitudes en manifestaciones.

Aquí, *Jaque* y *Opinar* fueron semanarios que surgieron en esa época con el objetivo de ser medios de prensa libres y democráticos. A pesar de haber una cierta apertura, el control militar seguía presente, como expresa Javier Alonso: “(...) Jaque salió durante la dictadura. (...) Los milicos los revisaban, cuando se ponían muy violentos las requisaban.” (Comunicación personal, 13 setiembre 2017).

Opinar surge como una respuesta de Tarigo a la avasallante propaganda oficial, sumada a la indefinición de *El Día* ante el plebiscito de 1980, lo cual significó el “reinicio del periodismo escrito opositor” (Caetano y Rilla, 2006).

En *Aquí* el diseño tiene un papel más bien secundario, aunque se destaca el uso de la fotografía, llegando a ocupar una doble página. En este semanario se publicó la fotografía icónica del acto del Obelisco del 27 de noviembre de 1983, con el título “Un río de libertad”. Esta imagen, que llena toda la contratapa, muestra la gran multitud que concurrió a esta convocatoria realizada por todos los partidos políticos uruguayos. Por la perspectiva cenital, los cientos de miles de personas apropiándose de la calle entre los árboles remiten a un río, como explica Dabezies (Silva, 2017):

Me acuerdo de que llegó [Américo] Pepe Plá con las fotos que había tomado desde arriba del edificio de 18 de Julio y Bulevar Artigas, las mostró y fue fácil poner ese título. Lo mirás y es un río de libertad; alcanzaba con mirar la foto. Después se popularizó la expresión.

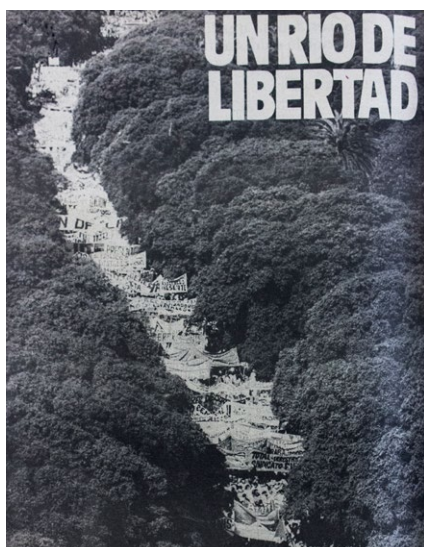


Figura 13. “Un río de libertad”. Extraído de revista semanario “Aquí”, Biblioteca Nacional.



Figura 14. Revista semanario "Jaque".
Biblioteca Nacional.

Al igual que esta, otras fotografías fueron nombradas en varias entrevistas como imágenes que pasaron a ser parte del imaginario colectivo de la lucha antidictatorial. “Un río de libertad” y la foto de Wilson Ferreira Aldunate retornando al país luego del exilio, fueron especialmente significativas por representar la lucha colectiva con optimismo.

Jaque es la publicación periódica de la época que por su diagramación, diseño e ilustraciones se distinguía claramente del resto. Observamos que el diseño tiene un rol particularmente activo en esta publicación, ya que a diferencia del resto de las publicaciones periódicas, donde tiene un papel secundario, en *Jaque* el diseño complementa los artículos y termina de cerrar el mensaje, anclándolo. Las intervenciones sobre titulares y fotografías junto con las ilustraciones que acompañan los textos, nos sugieren cómo interpretarlos. El trazo hecho a mano, grueso y pesado, a veces violento, le da una estética expresiva al semanario y se usa para generar elementos paragrafícos como separadores de columnas, flechas indicando que el artículo continúa en la página siguiente o cruces cuando termina. La fotografía está destinada mayormente a retratar a columnistas o a la persona a la que remite el artículo y los planos suelen ser cerrados. *Jaque* tenía un equipo de ilustradores reconocidos que aportaban a la riqueza gráfica del semanario. No se reconoce un estilo definido, sino que cada dibujante tenía el suyo propio. En la publicación aparecen tanto historietas humorísticas como ilustraciones de corte editorial y hasta collages que combinaban fotografía con ilustración.

A modo de síntesis del análisis de las piezas gráficas del corpus, podemos decir que el contexto de los medios de comunicación intervenidos y la constante represión llevaron a los activistas gráficos a buscar formas alternativas de expresión. Los afiches fueron el soporte por excelencia de las distintas agrupaciones sociales para invitar, convocar, denunciar y celebrar, por lo sintéticos, directos y accesibles. Durante el período dictatorial, estos carteles visibilizaron la lucha y la resistencia “y [sirvieron] para saber que en el Uruguay silenciado por el terrorismo de Estado, los muros podían hablar por nosotros.” (Visconti y Rodríguez, 2011, p. 15).

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Después de confrontar los relatos orales obtenidos en las entrevistas con los análisis de las piezas que conforman el objeto de estudio, se desprenden distintas categorías de análisis. Estas son el anonimato, el sentido de urgencia, la autocensura, las estrategias gráficas y la trama social.

Entendemos que el desconocimiento de la autoría era clave en el activismo gráfico como medida de autopreservación, donde manifestarse en contra del régimen significaba un acto de resistencia en sí mismo. A su vez, esto trae consigo otras consecuencias como la disipación de autoría, como desarrolla Rodolfo Fuentes (Aguerre et al., 2017):

(...) muchas veces el trabajo anónimo o grupal va desdibujando las autorías y dejando en lo volátil de la memoria quién le enseñó a quién, quién hizo aquello o lo otro. Se puede argumentar que no siempre es importante identificar autorías, ya que el diseño gráfico muchas veces prefiere quedar detrás de bambalinas (...) (p. 16).

En este sentido, cabe plantearnos la interrogante de qué tanto depende el **anonimato** del contexto y qué tanto de la disciplina, ya que a diferencia del arte, en el diseño de comunicación visual no se estila firmar las piezas.

Podríamos considerar que en los casos estudiados el anonimato reposiciona el mensaje que transmiten las piezas, situándolo en

un primer plano y favoreciendo la apropiación por parte de otros que también defienden la causa. La apropiación es una de las características del activismo gráfico: el autor es solo un lugar en el que confluyen distintos ecos, repeticiones, intertextualidades (Pérez Parejo, 2004). Sumergido en un contexto determinado, este se expresa desde su individualidad utilizando ciertos códigos que al ser compartidos por otros, posibilitan la comprensión del mensaje y su posterior apropiación, lo cual transforma esa única voz en un conjunto de voces. La designación del signo como una zona de construcción colectiva (Méndez, 2012) potencia la lucha y fortalece el entramado social de la resistencia. Marilé Di Filippo (2012) profundiza en este concepto:

La misma enunciación es colectiva, no hay lugar para maestros, sabios ni talentosos. (...) Renuncia al principio del narrador y del narrado, a la lógica de los dos sujetos, el de la enunciación y el del enunciado. Hay jauría, rebaño, manada, multiplicidad colectiva.

En un escenario de derechos coartados, con pocas posibilidades de actuar, de ser libre y de crear y donde el espacio público es inhabitable, la necesidad de reconocerse como sujeto singular y como parte de una grupalidad no tiene respuesta. Formar parte de un grupo genera un sentido de pertenencia en los miembros que refuerza la identidad y seguridad, muy en juego en ese momento, además de compensar el contexto de hermetismo y aislamiento. Es por eso que los afiches, las publicaciones periódicas, las pintadas y las pancartas visibilizan el entramado y hacen posible este reconocimiento, que es a su vez una articulación de lo individual y lo social (Montañez Fierro, 2016).

Ante este contexto psicosociopolítico inestable, otra de las categorías de análisis es el **sentido de urgencia**, ya que un acontecimiento imprevisto podía generar la necesidad de una reacción rápida. Un golpe de Estado, la detención de militantes o desapariciones forzadas, son situaciones en las que urge citar a manifestarse públicamente o emprender una campaña de protesta. Esto le otorgaba cierta espontaneidad a la gráfica e implicaba que los mensajes fueran transmitidos de forma sintética. Acerca de la urgencia, Visconti y Rodríguez (2011) explican:

Tiempos en los que infinidad de pintadas quedaron inconclusas ante la aparición de los “tiras” de inteligencia, los “camellos”, “chanchitas”, “roperos”, o patrulleros de la represión, y muchos militantes perdieron la libertad, y algunos –como el joven Walter Medina– incluso la vida, por escribir esas ideas colectivas, reclamando durante la huelga general de 1973, por ejemplo “consulta popular”. (p. 20)

Además de estas manifestaciones extremas del terrorismo de Estado, se imponían de forma arbitraria distintos medios de control formales (leyes, decretos, cacheos y requisas) e informales (no publicación de decretos, amenazas a medios de comunicación, conformación de listas negras). Los efectos son similares a los que se describen en *Vigilar y Castigar* (Foucault, 2005). Según Foucault, en un panóptico el sujeto es visto pero no ve, lo cual induce en él un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, haciendo que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso aunque sea discontinua en su acción.

En este sentido, Caetano y Rilla ahondan: “La lógica de la represión supone además que el represor nunca devela acabadamente el objeto de sus furias. El ciudadano, cual súbdito, vive entonces en el temor de lo ilícito y en los bordes de la transgresión (...)”

De esta forma, la arbitrariedad en el accionar del régimen lleva a que la **autocensura** termine por ser mayor que la censura. Según Javier Alonso, la autocensura se manifestaba en ciertas **estrategias gráficas** para evadir la represión, como el uso de la metáfora: un concepto se expresa mediante otro con el que guarda cierta relación de semejanza. El afiche de la Semana del estudiante de ASCEEP (1983) ilustra una puerta abierta donde el interior está a oscuras y afuera hay un cielo despejado, y puede leerse “Una puerta abierta al diálogo, la discusión y el cambio”. Si bien es evidente la referencia a la apertura democrática, introduce una metáfora que presenta el interior como el presente y la dictadura, y el exterior como el futuro y la democracia. Asimismo, da cuenta del contexto en que se creó el afiche y del optimismo en relación a esas circunstancias.



Figura 15. Afiche “Semana del estudiante”.
Gentileza Jorge Voituret.

Por consiguiente, la dictadura se vio envuelta en una dinámica de murmullos y de lo subterráneo, “se leía la entrelínea, se exprimían los textos, se buscaban hechos e inflexiones desde intenciones dispersas (...)” (Caetano y Rilla, 2006, p. 169). El sujeto adopta un rol activo en la decodificación del mensaje, interviniendo de forma decisiva en el significado y descubriendo relaciones de sentido ocultas en el texto. Deleuze plantea que esto configura una “constelación entre este [el autor], los espectadores, los mapas de fuerzas internos y externos, el pueblo actual, el virtual y el posible.” (Di Filippo, 2012) Por otro lado, Ledesma (2003) propone que en la dinámica social los textos no están solos, sino junto a otros textos “a los que citan, a los que niegan, a los que contradicen, a los que ignoran” (p. 92). De esta forma, los significados que se originen serán distintos dependiendo de estas relaciones intertextuales.

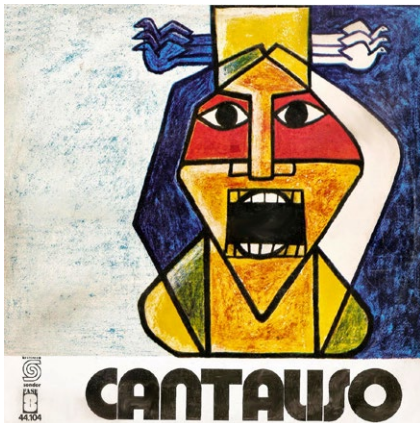


Figura 16. Disco “Cantaliso”.
 Extraído de “Intercambio Uruguay”.
<http://intercambiouruguay.wordpress.com.uy>.

Ante esta crisis de los sistemas de simbolización (Larnaudie et al., 2011), la necesidad de comunicar sin exponerse dio origen a exploraciones de lenguajes alternativos donde primaba lo sutil, lo figurado y lo indirecto. Esto se aprecia claramente en la actividad creadora y a su respecto, Gustavo “Maca” Wojciechowski explica que, ante la imposibilidad de incluir elementos convencionalmente asociados a la lucha (como un puño) o muy explícitos (como una metralleta), optaban por representar rostros tensos o gritando. En la carátula del disco *Cantaliso*, un indio gritando es también una guitarra cuyas clavijas son palomas. Wojciechowski y Alonso coinciden en que no era el valor intrínseco de estos símbolos sino las circunstancias del contexto vivido lo que hacía que generaran tanta emoción. En relación a ellos, fue oportuno preguntarnos: ¿por qué esos signos y no otros? ¿Qué es lo que los hizo más permeables a la resignificación? ¿Qué tienen estos símbolos que permiten ser cargados de contenido y que otras personas, en ese mismo contexto, se apropien de ellos? ¿Se debe a su apertura semántica? En *El diseño gráfico, una voz pública* (Ledezma, 2003) se presenta al diseñador como alguien que incide en la cultura más allá de los productos que realiza, denominándolo “operador cultural”. Todas las personas operan sobre la cultura por estar inmersas en ella, sin embargo el término operador cultural se refiere a un diseñador consciente de su accionar, y que tiene capacidades de análisis, comprensión y planificación del mismo. En esta figura del diseñador confluye el “dominio del oficio y el dominio de los códigos de la cultura” (Ledezma, 2003, p. 14).

Una de las formas más relevantes que tomó la resistencia que colaboró en la visibilización de la misma fueron las piezas gráficas, siendo clave para la constitución de la **trama social**, ya que “(...) en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma su posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles (...). Es como si ahora llegara a ser posible un combate.” (Di Filippo, 2012)

Las circunstancias de la dictadura impactaron también contra la existencia individual pero al mismo tiempo este impacto estimuló la necesidad del encuentro (Montañez Fierro, 2016), generando una pluralidad de microesferas públicas (Keane, 1997) en las que los grupos sociales se organizan de manera independiente en pos de una causa. Durante la dictadura los círculos de poder y los medios masivos tenían como contracara estos espacios en los que se ponía sobre la mesa el discurso colectivo sobre lo político y lo social, procurando la clandestinidad y la privacidad (Larnaudie et al., 2011) Las microesferas estimulan la construcción identitaria de los ciudadanos, generando redes solidarias en la comunidad, en las cuales se gesta el cambio social. De esta forma, distintos

actores sociales se enfrentaron al régimen dictatorial cuestionando su proceder y constituyendo esta trama de resistencia.

Todos aquellos que creaban gráfica de resistencia “aportan desde el espacio de la creación un repertorio simbólico” (Fundación Manuel Espínola Gómez, 2009, p. 19) que reafirma la existencia de un sentimiento colectivo. Estos símbolos han sido funcionales para la generación de sistemas de valores fundados en una toma de conciencia política, social y cultural de los conflictos. De esta forma, la gráfica de resistencia que toma el espacio público construye una identidad “social, emocional y solidaria” (“Placer - política / 10 ideas sobre activismo gráfico y cultural”, 2017) que nutre la trama social. Este tejido de un mecanismo de resistencia está estrechamente asociado a lo colectivo y es colectivo en sí mismo. Su relevancia no está en las piezas, ni en quienes las hicieron, ni en sus medios de producción, ni en quien las ve, sino en la constelación de todo lo que integra la resistencia: personas, instituciones, agrupaciones y lo que creaban. (Di Filippo, 2012).

Di Filippo (2012) retoma lo planteado por Deleuze de que el acto de crear es en sí mismo un acto de resistencia. A través de la generación de nuevos códigos y lenguajes que permitían la circulación de los materiales, se constituyen formas de expresión alternativas que hacen posible que las personas resistan creando. Deleuze profundiza en este concepto y afirma que solo lo que no es parte de la cultura dominante es capaz de conformar espacios de resistencia. Al dar origen a nuevas formas de expresión, se deforma la lógica discursiva dominante y se origina la suposición de su politicidad por oponerse a las dinámicas de control. Asimismo, la represión a quienes producían piezas gráficas también pone de manifiesto esta dimensión política y muestra “como indisoluble la relación entre la posición en juego, las decisiones formales o tecnológicas y el modo de participar en el campo del diseño.” (Siganevich y Nieto, 2017, p. 190).

CONCLUSIONES

Luego de transcurrido el proceso de interiorización en la temática, los encuentros con los entrevistados, el contacto con el corpus y la constante reflexión entre nosotras y con la tutora, podemos pensar que el diseño de comunicación visual empoderó a quienes formaron parte de la resistencia y por lo tanto, podríamos considerar que el diseño funcionó como vehículo de cambio social.

Los objetivos planteados nos permitieron evidenciar, de acuerdo a la premisa inicial, los efectos del terrorismo de Estado sobre el diseño de comunicación visual. Las técnicas, los estilos, códigos y símbolos utilizados en las distintas piezas gráficas para evitar la censura, dan cuenta del momento histórico en el que fueron creados y de un estado emocional colectivo.

Durante el período estudiado muchas piezas gráficas fueron prohibidas, requisadas y destruidas y se censuró, reprimió y detuvo a quienes las creaban por considerar las imágenes y su alcance masivo una amenaza para el aparato ideológico del Estado (Althusser, 1988). Esto hace del diseño una disciplina con cierta exposición personal y nos llevó a preguntarnos: ¿cuál es el impacto social que tiene el diseño? ¿Debemos usar nuestra voz como diseñadores ante situaciones que nos preocupan?

Fue pertinente problematizar la figura del diseñador en este contexto. Se presenta la interrogante: ¿es la formación y el conocimiento, o la realización de piezas y la experiencia práctica las que hacen al diseñador?

Es clave pensar sobre nuestra responsabilidad como diseñadores a la hora de generar repertorios simbólicos y el impacto que estos pueden tener en la sociedad. Ledesma (2003) plantea que “(...) en su evolución, más allá de atender las necesidades del mercado, el diseño ha ocupado roles de institucionalizador de conductas, de configurador de identidades, de expresión de imaginarios políticos revolucionarios, de vanguardia formal, entre otros, que merecen ser objeto de reflexión y delimitación.” (p. 15). En este sentido, podemos decir que los símbolos utilizados en la gráfica de resistencia durante la dictadura funcionaron como un factor aglutinante del entramado colectivo que constituyó a la resistencia.

En el desarrollo de la investigación fue fundamental la elección de la metodología utilizada: el relevo bibliográfico, la búsqueda del objeto de estudio en archivos especializados y personales, las entrevistas a informantes calificados, los conceptos teóricos y la puesta en diálogo de los autores, y la cartografía de imágenes. El análisis del corpus permitió valorizar las piezas gráficas en la intersección con los relatos orales, los cuales aportaron información valiosa y contextualizaron su creación. El abordaje interdisciplinar nos ayudó a comprender en profundidad el contexto psicosociopolítico y los relatos orales. La bibliografía sobre el contexto histórico y las entrevistas realizadas incidieron en la estructura del trabajo y su organización en etapas.

A partir de la investigación realizada, se abren futuras líneas de investigación. Sería interesante profundizar dentro de la gráfica de resistencia en piezas producidas en centros de reclusión, en el interior del país, o por exiliados, por las distintas condiciones que operaron en su creación y las diferencias que eso pudo implicar a nivel gráfico. De esta manera, se podría obtener una perspectiva más abarcativa con respecto a la gráfica de resistencia durante la dictadura uruguaya.

Nos interesa puntualizar la necesidad de visibilizar y reconocer la historia de la disciplina en el Uruguay y la importancia de hacerlo desde la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual, tanto para sus estudiantes como para la sociedad. Esto implicó un aprendizaje que permitió solventar carencias del programa de estudios sobre la historia de la disciplina en el ámbito local y quienes la sustentaron. Dentro de la Udelar, es importante destacar el papel relevante de la Escuela Nacional de Bellas Artes (hoy IENBA) durante la dictadura con sus campañas de sensibilización, como antecedente de activismo gráfico desde la Udelar y desde la disciplina en Uruguay. En este sentido, nos interesa reconocer también el trabajo de las “(...) manos anónimas y brazos solidarios” (Visconti y Rodríguez, 2011 p. 21), entendiéndolo como un legado de quienes hicieron de lo personal algo político.

Agradecimientos

A todos los entrevistados: Fernando Álvarez Cozzi, Gabriel Peluffo Linari, Gustavo “Maca” Wojciechowski, Horacio Añón, Javier Alonso, Óscar Ferrando, Rafael Michelini; a Alfredo García, Cecilia Michelini, Fernando de León, Jorge Voituret, Laura Nuñez, Lino Cabrera, Mariana Picart, Mercedes Altuna, Miriam Hojman, Mónica Farkas, Noelia Torres, Pablo Muñoz, Sabela de Tezanos y Sylvia Montañez Fierro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguerre, E., Fuentes, R., Rilla, J. (2017). *Añón. Un diseñador en su tiempo* (1ª ed.). Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales.

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arfuch, L., Chaves, N., y Ledesma, M. (2005). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (1994). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Caetano, G., y Rilla, J. (2006). *Breve historia de la dictadura* (2ª ed.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Centro Cultural de España de Montevideo (2017). *Placer - política / 10 ideas sobre activismo gráfico y cultural*. [Publicación en sitio web] Recuperado de <http://www.cce.org.uy/placer-politica-10-ideas-sobre-activismo-grafico-y-cultural/>

Clemente, N. (2017). *Diseño gráfico y reivindicación. Monográfica, (2)*. Recuperado de <http://www.monografica.org/02/Opini%C3%B3n/3065>

Costa, J. (2014). *Diseño de Comunicación Visual: el nuevo paradigma*. *Grafica, 2(4)*, 89-107. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.23>

Decreto No. 379/008. Apruébase el Proyecto elaborado por la Comisión de Bioética y Calidad de Atención, dependiente de la Dirección General de la Salud, del Ministerio de Salud Pública, vinculado a la Investigación en Seres Humanos. Montevideo, 14 de agosto de 2008. Recuperado de <http://www.impo.com.uy/bases/decretos-originales/379-2008>

Departamento de Industrias Creativas | DNC. (2009). *Relevamiento del diseño gráfico en Uruguay*. Montevideo.

Di Filippo, M. (2012). *Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control: Una fuga a través de Deleuze*. *Aisthesis, (51)*, 35-56. doi:10.4067/s0718-71812012000100003

Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 21ª ed. Madrid: Siglo XXI.

Fundación Manuel Espínola Gómez. (2009). Pormenores políticos y afines: gráfica política de los años 60 y 70. (1ª ed.). Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

García Goyos, V., Pérez Sánchez, M., y Rak Marcos, G. (2015). Memoria que es vida abierta. Diálogo de saberes a 40 años de la Huelga General. (1ª ed.). Montevideo: Extensión Libros.

Heller, E. (2004). Psicología del color. Barcelona: Gustavo Gili.

Jelin, E., y Longoni, A. (2005). Memorias de la represión. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Madrid: Siglo XXI.

Keane, J. (1997). Transformaciones estructurales de la esfera pública. *Estudios Sociológicos*, 15(43), 47-77. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40420444>

Larnaudie, O., Peluffo Linari, G., y Rocca, T. (2011). Club de Grabado de Montevideo. Montevideo, Uruguay: Centro Cultural de España, Montevideo.

Ledesma, M. (2003). El diseño gráfico, una voz pública (1ª ed.). Buenos Aires: Argonauta.

Marchesi, A. (2001). El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario. (1ª ed.). Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.

Martins, C. (1990). Música popular como comunicación alternativa: Uruguay, 1973-1982. *Diálogos*, (27).

Mazzarovich, G., y Rodríguez, U. (2010). Hace 30 años, el pueblo impidió el fraude y dijo NO. PIT-CNT. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/44258693/Folleto-del-PIT-CNT-de-1980>

Méndez, A. (2012). El problema de la libertad. Sobre diseño y activismo. Monográfica. 2. Recuperado de <http://www.monografica.org/02/Opini%C3%B3n/3011>

Montañez Fierro, S. (2016). Ciudadanía - Subjetividad - Reconocimiento. ¿Lazo social? *Mensuario Identidad*. Recuperado de <http://www.mensuarioidentidad.com.uy/analisis-politico/en-que-quedan-los-ideales-de-libertad-igualdad-dignidad-y-autonomia>

Palleiro, C., & Wojciechowski, G. (2014). Carteles / maca diseño. Montevideo: Fundación Unión.

Pelta, R. (2012). Diseño y activismo. Un poco de

historia. Monográfica, (2). Recuperado de <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/2909>

Pérez Parejo, R. (2004) La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 26(1) Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Phillips-Treby, W., Werner, F., Domínguez, M., Goicochea Pérez, G., Tiscornia, J., & Caillabet, C. et al. (2007). Cuadernos de la historia reciente. 1968 Uruguay 1985. (1ª ed.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Puchet, M. (2014). Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985). (1ª ed.). Montevideo: Yaugurú.

Ricketts, A. (2012). *The activists' Handbook. A step-by-step guide to participatory democracy*. Nueva York: Zed Books.

Siganevich, P., y Nieto, M. (2017). *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. (1ª ed.). Argentina: Wolkowicz editores.

Silva, L. (2017). Ríos de libertad. La diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/4/rios-de-libertad/#!>

Sobrado, E. (1985). La tortura y el estado de terror. Vínculo (1)1. Montevideo: Centro de investigación, formación y asistencia “Enrique Pichon Rivière” (CIFA)

Universidad de la República. (2013). Las Políticas Culturales de la Dictadura. [Publicación en sitio web]. Recuperado de <http://www.universidad.edu.uy/prensa/renderItem/itemId/33480>

Visconti, S., y Rodríguez, U. (2011). Afiches callejeros: la memoria en los muros (1ª ed.). Montevideo: Biblioteca Nacional.

Zuluaga, L.A.R. (2015). El sujeto en los juegos del poder: subjetivación y desubjetivación desde Foucault. *Revista de Psicología: (Universidad de Antioquia)*, 7(2), 133-146. Corpus:

CORPUS

Archivos

Archivo General de la Udelar.

Archivo personal Gustavo “Maca” Wojciechowski.

Archivo personal Jorge Voituret.

Archivo personal Óscar Ferrando.

Documentación donada por Aldo Marchesi
(Carpeta 4), Archivo CEIU, FHUCE, Udelar.

Historia de la Música Popular Uruguay
www.historiadelamusicapopularuruguay.com

Museo de la Memoria.

Bibliotecas

Biblioteca Nacional de Uruguay.

Biblioteca de Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Colección digital de publicaciones periódicas
Biblioteca Nacional de Uruguay.

Publicaciones

Camaratres. (2015) Fotógrafos de la apertura.
Montevideo: CdF Ediciones.

González, A. (2012) Fui testigo. (2ª ed.)
Montevideo: CdF Ediciones.

Larnaudie, O., Peluffo Linari, G., y Rocca, T. (2011).
Club de Grabado de Montevideo. Montevideo, Uruguay:
Centro Cultural de España, Montevideo.

Palleiro, C., & Wojciechowski, G. (2014). Carteles /
maca diseño. Montevideo: Fundación Unión.

Visconti, S., y Rodríguez, U. (2011). Afiches callejeros: la memoria
en los muros (1ª ed.). Montevideo: Biblioteca Nacional.

ANEXOS

GLOSARIO

Aguafuerte

Procedimiento de grabado basado en dibujar con una punta metálica sobre una capa de barniz protector con el que se ha cubierto la lámina metálica.

Armado en frío

Método de composición analógico.

Cana

Lunfardo. Cárcel.

Grabado

Resultado de incidir sobre una superficie por medio de utensilios cortantes y punzantes o de ácidos que atacan la superficie metálica. Por extensión también recibe el nombre de grabado la estampa realizada por este medio.

Linotipo

Máquina inventada para componer líneas y bloques de texto, para luego ser impresos.

Litografía

Procedimiento de grabado basado en dibujar sobre la piedra con un lápiz o tinta de composición predominantemente

graso, con lo que se consigue crear sobre la piedra superficies grasas, que por principio rechazan el agua.

Ludlow

Máquina manual utilizada para componer con tipos móviles de metal utilizada para generar titulares.

Matriz

Soporte que puede ser de diversos materiales (los que denominan el tipo de grabado), el cual es modificado y finalmente reproducido múltiples veces a través de la impresión.

Mimeógrafo

Instrumento utilizado para hacer copias de papel escrito en grandes cantidades. Se utiliza en la reproducción un tipo de papel llamado estencil y por su bajo costo de operación, su uso fue muy extendido en las instituciones educativas.

Norma DIN 476

Formato internacional de papel, entre el que se incluye la tradicional A4.

Offset

Procedimiento de impresión en el que una plancha, con una capa que contiene la imagen, imprime con tinta sobre un rodillo de caucho, el cual, a su vez, imprime sobre el papel.

Planograf - Serigrafía

Procedimiento de impresión en el que la tinta pasa al soporte de impresión a través de las mallas de un tejido, dejadas abiertas en correspondencia con las zonas impresoras y cerradas en las demás zonas.

Tipómetro

Regla metálica utilizada para medir y calcular el tamaño de las tipografías y de los bloques tipográficos.

Tipos móviles

Letras en relieve de madera o metal, con las que se puede componer líneas de texto.

Tira

Durante la dictadura: policías vestidos de civil, pertenecientes en su mayoría a Inteligencia.

Xilografía

Grabado realizado sobre una matriz de madera cortada a la testa.

ENTREVISTADOS

Fernando Álvarez Cozzi

Montevideo, Uruguay, 1953.

Diseñador gráfico y videoartista. Miembro del grupo de arte conceptual Octaedro.

Gabriel Peluffo Linari

Montevideo, Uruguay, 1946.

Arquitecto. Historiador. Exdirector del Museo Blanes.

Gustavo “Maca” Wojciechowski

Montevideo, Uruguay, 1956.

Diseñador gráfico, artista plástico e ilustrador. Docente en la Universidad ORT.

Horacio Añón

Montevideo, Uruguay, 1940.

Diseñador gráfico y fotógrafo. Cofundador de Ediciones de la Banda Oriental.

Javier Alonso

Valencia, España, 1945.

Docente del Instituto Nacional Escuela de Bellas Artes. Cofundador de la Escuela de Artes y Oficios de la Cerámica y Afines en 1972 (“Cerámica del Carrito”).

Óscar Ferrando

Montevideo, Uruguay, 1943.

Artista plástico. Grabador. Miembro del Club de Grabado de Montevideo.

Rafael Michelini

Montevideo, Uruguay, 1958.

Militante opositor a la dictadura. Político. Actual senador por el Frente Amplio.

Formulario de consentimiento

Por la presente, quien suscribe _____ en calidad de _____, otorgo por este medio mi consentimiento voluntario para participar en el Proyecto de Investigación: "Resistencias creativas".

Dejo constancia que las investigadoras me explicaron los objetivos del estudio. En tal sentido, se garantizó confidencialidad en los datos recabados y se aseguró la reserva necesaria del manejo de la información en cuanto a confidencialidad y resguardo de la identidad. No obstante, podré retirar mi consentimiento en cualquier momento de la investigación si así lo requiero.

Por equipo investigador:

Firma: _____

Aclaración: _____

Fecha: _____

Por equipo investigador:

Firma: _____

Aclaración: _____

Fecha: _____

Entrevistado:

Cargo: _____

Firma: _____

Aclaración: _____

Fecha: _____

INTERCAMBIOS CON LA TUTORA

En nuestro primer encuentro con Sylvia Montañez Fierro (mayo de 2017), trabajamos sobre el anteproyecto elaborado en el curso de Metodologías de la Investigación en 2016. Discutimos en relación al abordaje interdisciplinar y el enfoque que queríamos darle a la investigación. En este sentido, la tutora sugirió la entrevista semidirigida como metodología central haciendo énfasis en las implicancias éticas y recomendó bibliografía específica para esa modalidad de entrevista, así como para el análisis del objeto de estudio. Dialogamos acerca de la búsqueda de interconexiones entre las piezas, el contexto psicosociopolítico y los autores, valorando la importancia de la recomposición del tejido social y la recuperación de la memoria.

El segundo encuentro tuvo lugar una vez aprobada la propuesta por parte de la Comisión de Carrera (agosto) y antes de comenzar a contactar a los informantes calificados para realizar las entrevistas. En primer lugar, comentamos las modificaciones que tendríamos que realizar al proyecto según la devolución por parte de la Comisión de Carrera. Luego conversamos sobre las distintas estrategias para llevar a cabo la entrevista generando un clima de confianza y respeto y orientando la misma para obtener la información deseada. Finalmente discutimos el recorte final que tendría la tesis en base a la lista de entrevistados.

En los siguientes encuentros discutimos sobre la exposición personal de nuestra profesión y su valorización, el concepto de trama social y autores que refieren al mismo. Trabajamos sobre la estructura y organización del proyecto y en estrategias para incorporar el contexto histórico al mismo. En todo momento estuvo presente la motivación e implicación personal detrás de la elección del tema, y el compromiso que ha significado para nosotras llevar adelante este proyecto.

CORPUS

Primera etapa (1973 - 1976)



Segunda etapa (1976 - 1980)



Tercera etapa (1980 - 1985)



