

Fernando Ramírez Llorens

Mónica Maronna

Sergio Durán (eds.)



TELEVISIÓN Y DICTADURAS EN EL CONO SUR

APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA EN CONSTRUCCIÓN



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | **GINO GERMANI**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



Facultad de
Información y
Comunicación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Televisión y dictaduras en el Cono Sur : apuntes para una historiografía en construcción / Fernando Ramírez Llorens ... [et al.] ; editado por Fernando Ramírez Llorens ; Mónica Maronna ; Sergio Durán. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Instituto de Investigaciones Gino Germani ; Montevideo : Facultad de Información y Comunicación Udelar, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-88-1623-4

1. Estudios Culturales. 2. Televisión. 3. Autoritarismo. I. Ramírez Llorens, Fernando, ed. II. Maronna, Mónica, ed. III. Durán, Sergio, ed.
CDD 302.2345



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

IIGG | **GINO GERMANI**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Instituto de Investigaciones Gino Germani Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Pte. J.E. Uriburu 950, 6° piso | Ciudad de Buenos Aires | Argentina | www.iigg.sociales.uba.ar



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República,

San Salvador 1944 | Montevideo | Uruguay | www.fic.edu.uy

Diseño de tapa: Julieta Pais, sobre una idea original de Martina Benassai

Diseño interior: Laura Figueiredo

Corrección de estilo: Doble clic - Editoras

Los artículos que componen este libro fueron sometidos a un proceso de evaluación doble por pares.

Este libro fue posible gracias al apoyo del Programa de Apoyo Reuniones Científicas UBA 2020 y al Fondo Clemente Estable de la ANII.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial/CompartirIgual 4.0 Internacional

TELEVISIÓN Y DICTADURAS EN EL CONO SUR

**APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA
EN CONSTRUCCIÓN**

TELEVISIÓN Y DICTADURAS EN EL CONO SUR

APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA
EN CONSTRUCCIÓN

**Fernando Ramírez Llorens | Mónica Maronna |
Sergio Durán
[editores]**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | **GINO**
GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

ÍNDICE

Introducción	11
Discutir «pan y circo»: dimensiones analíticas para repensar la relación entre autoritarismo y medios masivos.....	23
Señales de ajuste en el camino a la dictadura: censura y televisión durante 1968	45
Canal 13 de Corrientes: de la promesa de innovación al enlatado televisado	67
El negocio de la televisión en el «pago chico»: política e intereses corporativos en Bahía Blanca (1965-1982).....	83
Quando o governo federal ligou a televisão: a criação das emissoras estatais brasileiras	101
Infiltración comunista en las telenovelas: la entrada de autores políticamente comprometidos en el medio televisivo durante la dictadura militar brasileira	115
La política en pantalla: un análisis del tratamiento de lo político en la televisión del Gran Acuerdo Nacional	135
¿Qué nos muestra la televisión? Resultados del análisis de la programación emitida por la televisión uruguaya (1973-1990)	163

<i>Ayúdeme usted, compadre</i> : matriz de la televisión nacionalista y musicalizada del Chile de Pinochet.....	179
Transmitiendo memorias políticas: televisión y memoria en <i>La dimensión desconocida</i> de Nona Fernández.....	195
La historia oficial en la película para televisión <i>Chile... y su verdad</i>	207
La «gran productora nacional» del gobierno militar: programación, <i>rating</i> y seguridad nacional en la experiencia de Argentina 78 Televisora (1976-1979).....	221
Más allá del «apagón cultural»: usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina	245
Expectativas, intervención, contradicciones y ¿censura? en la «primavera» democrática: una mirada al canal estatal en los comienzos de la nueva democracia en Uruguay	265
Sobre los autores de este libro	287

TELEVISIÓN Y DICTADURAS EN EL CONO SUR

**APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA
EN CONSTRUCCIÓN**

Introducción

OCIO, MASIFICACIÓN Y DESTERRITORIALIZACIÓN: APUESTAS Y LÍMITES DE LOS PROYECTOS AUTORITARIOS

El aún precario y desigual desarrollo de los estudios históricos sobre la televisión en Argentina, Chile y Uruguay resulta un obstáculo para avanzar en una agenda que permita interpelar, desde esta perspectiva mediática, las experiencias autoritarias de enorme violencia estatal del pasado reciente en el Cono Sur. Las narrativas existentes sobre los grandes procesos políticos, económicos, sociales y culturales desplegados en los períodos autoritarios pueden provocar el efecto de suponer que la comprensión de la relación entre dictadura y televisión es un agregado complementario, que viene a llenar algunos huecos de un rompecabezas histórico de todos modos ya reconstruido en sus trazos generales. Desde esta perspectiva, en el binomio dictadura y televisión, solo haría falta producir información sobre el segundo de los términos para arribar a la comprensión del fenómeno de «la televisión en dictadura». Sin embargo, cabe señalar que, al igual que ocurre con la televisión, también el estudio de la radio en la segunda mitad del siglo XX fue profundamente desatendido por las agendas de investigación académicas de nuestros países. Si tenemos en cuenta que radio y televisión fueron los medios que se pasaron la posta en el predominio mediático dentro de los hogares, construyeron audiencias masivas a escalas nunca antes experimentadas y fortalecieron de manera decidida procesos de mundialización de la comunicación, podemos sospechar que, más que desatender el estudio de un medio

específico, el campo historiográfico ha soslayado una serie de dimensiones problemáticas cuya reconstrucción podría complejizar nuestra percepción global sobre las experiencias autoritarias. En esta línea, el análisis permitiría abordar en profundidad cuál fue el vínculo de la televisión con los proyectos políticos, sociales, culturales y mediáticos impulsados por estas dictaduras.

Muchas veces se ha llamado democratización de la comunicación a la mera expansión del alcance de un medio a grupos sociales que anteriormente no tenían acceso a él y comenzaban a ser incorporados como nuevos lectores, oyentes, espectadores. La riesgosa superposición entre democratización y masificación pone de relieve, sin embargo, que la ampliación de públicos implica un modo de incorporación de grupos a un espacio más amplio de intercambios culturales, que requiere ser problematizado aunque no modifique por sí mismo la posición de esos grupos en las relaciones de dominación existentes. En este sentido, las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en el Cono Sur coexistieron con procesos de expansión y consolidación de la televisión, que a su vez formaron parte de una ampliación más general de los consumos culturales. Sin embargo, resultaría parcial decir que las dictaduras asistieron a la masificación de la televisión, cuando en rigor formaron parte activa de este proceso, impulsando la ampliación de su cobertura territorial, su modernización tecnológica y, en definitiva, su penetración en la mayor cantidad posible de hogares. Esto no implica asumir necesariamente que dictadura y televisión formaron un tándem, dos actores destinados a entenderse y colaborar mutuamente. En todo caso, abre la pregunta por la relación entre los proyectos autoritarios y un espacio social en el que la presencia de los medios resultaba cada vez más ineludible y profunda. Los autoritarismos, basados en la represión cultural y la exclusión política de grandes sectores de la sociedad, no podían desentenderse de la existencia de ese espacio mediático que revinculaba a estos mismos grupos desde el consumo cultural, en el que la televisión se hacía progresivamente dominante. Así, resulta preciso problematizar el vínculo entre autoritarismo y medios, entre dictaduras y televisión, desde un marco que exceda la lógica meramente represiva y censora.

En relación con lo anterior, y en continuidad con un mundo del espectáculo previamente configurado por el teatro, el cine y la radio, la televisión se orientó sobre todo al esparcimiento. La distancia entre los objetivos de un orden político basado en principios de jerarquía, tradicionalismo y paternalismo autoritario, y un modelo de entretenimiento de masas orientado al acceso fácil, a provocar grandes emociones y, por tanto, que apelaba a las experiencias y estimulaba las fantasías de amplios sectores populares debía resultar fuertemente

conflictivo. Y sin embargo, lo que ocurrió fue la coexistencia con el ocio mediático, cuando no su promoción involuntaria o consciente por parte de los gobiernos autoritarios, tanto en los medios privados como en los administrados por los propios Estados. De nuevo, los esquemas de interpretación sencillos (que recurren a argumentos relacionados con una supuesta impericia, ignorancia o contradicción de los grupos de poder, puntualmente de las Fuerzas Armadas en el gobierno) no aportan a la comprensión de los modos en que el mundo del espectáculo y el campo estatal podían imbricarse, aun con fuertes tensiones, en pos de la búsqueda de la reproducción de la dominación. Por otra parte, el carácter principalmente pasatista de la televisión no debe opacar la existencia de intentos alternativos de usos educativos, culturales y moralizadores del medio que se veían a sí mismos como un modo de defensa y promoción de la población. Sin embargo, estos esfuerzos también se articularon de modos complejos con el poder político, y no necesariamente provocaron su aceptación o apoyo, por motivos que debemos problematizar. Esta línea de trabajo puede brindarnos información valiosa sobre los vínculos tejidos entre los propios grupos que conformaban las alianzas que dieron sustento a los Estados autoritarios, así como también las establecidas con otros grupos religiosos, políticos y culturales.

En tercer lugar, el desarrollo y la expansión de la televisión se desplegaron en el marco de procesos de globalización económicos, políticos y culturales más amplios, que excedían y tensionaban las lógicas del Estado nación. Para el desarrollo de sus servicios, la televisión importó desde los países centrales tecnologías, equipos y capitales. Incluso, aunque los emprendedores fueran mayormente vernáculos, la lógica de desarrollo del medio llevó a establecer rápidos vínculos con asociaciones internacionales de propietarios de radio y televisión que defendían un ejercicio de la comunicación sostenido sobre un punto de vista marcadamente liberal, que coexistió con las suspensiones del Estado de derecho por parte de los gobiernos. Por último, los procesos de modernización de las costumbres incentivados por el crecimiento del consumo de productos culturales importados o inspirados en estilos y formatos extranjeros —que la televisión fogueaba de manera protagónica— tenían como característica la desterritorialización, al enredarse con procesos de modernización foráneos. De este modo, la expansión de la televisión estructuró tensiones entre nacionalismos y liberalismos, orden interno y democracia occidental, tradición y mundialización. El hecho de que en determinados momentos los autoritarismos vivieran esto como una importante amenaza no excluye que fueran capaces de apreciar el potencial del medio para la construcción de consensos. Así, la televisión también fue un espacio para que las

dictaduras se mostrasen populares, modernas, defensoras de la libertad de expresión, abiertas al intercambio y hasta al escrutinio desde el extranjero. Incluso pudieron utilizar el medio para intentar promover una imagen positiva de la situación interna de los países ante una audiencia global, en el marco de la tensión con un frente externo que les resultaba permanentemente desafiante y restringía su capacidad de acción.

En conjunto, estas dimensiones nos sugieren prestar atención a los modos en que las dictaduras elaboraron regímenes de decibilidad que debieron contemplar el espacio complejo estructurado a partir de las características institucionales y estéticas de espectacularización propias del medio, el grado y calidad de apertura a la representación y visibilidad mediática de grupos subalternos y la diplomacia cultural.

REPRESENTACIONES DEL PASADO DICTATORIAL

En su calidad de medio masivo doméstico y actor sociocultural de primer orden, la televisión participa activamente de la llamada «cultura de la memoria», esto es, la irrupción a gran escala del pasado en la escena pública global, a través de distintas expresiones (la «musealización», la proliferación y sacralización de «lugares de memoria», el «turismo de la memoria», el *marketing* de la nostalgia, entre otras), que forma parte de un más amplio giro hacia el pasado, a su vez relacionado con el descrédito de las utopías modernistas y el desarraigo de las identidades tradicionales.

La miniserie estadounidense *Holocausto* (1978), que retrata el genocidio nazi a través de la historia de una familia judío-alemana ficticia y que causara un gran impacto en Europa y los Estados Unidos, inauguró una época en que los medios de comunicación masivos se convierten en poderosos dinamizadores del recuerdo colectivo. Con una audiencia mundial estimada en 500 millones de espectadores, *Holocausto* despertó el interés y reactivó el debate en torno al tema, tanto a nivel académico (como ejemplifica el «debate de los historiadores alemanes» de los años ochenta) como entre el público general. En el caso de Alemania, derribó los tabúes y propició un «duelo» largamente postergado, incentivó los proyectos de registro y archivo de memorias de sobrevivientes, en el marco de la llamada «era del testigo», y, en definitiva, posicionó al Holocausto como una memoria de referencia global y un componente clave de la conciencia histórica de Occidente.

Con el fenómeno de *Holocausto*, la televisión se perfiló como una verdadera «tecnología de la memoria»: visibiliza y califica lo memorable para una sociedad; construye, a partir de sus lenguajes y formatos específicos, formas de narrar lo sucedido, y ofrece un medio para

difundir los acontecimientos pasados a las nuevas generaciones, sin experiencia directa de los hechos. Frente a otros vehículos de transmisión, la televisión aporta y se distingue por su inmediatez, su facilidad de recepción, su potencial emotivo, su consumo masivo y preferentemente doméstico, su penetración en todos los estratos sociales y su impacto sobre los jóvenes. Estas funciones y atributos cobran especial relevancia en las sociedades posautoritarias del Cono Sur, dadas, por un lado, la imbricación de los procesos dictatoriales con la masificación de la televisión, y, por otro, las múltiples herencias y secuelas de las dictaduras en el presente, que incluyen pero no se limitan al trauma de la violencia política y estatal.

En determinadas coyunturas, por ejemplo, la televisión puede favorecer la «salida del olvido» de aspectos del pasado que se mantenían o mantienen en silencio (como ocurrió, por ejemplo, con la entrevista al represor argentino Adolfo Scilingo en 1996), abriendo de paso ventanas de oportunidad a otros actores-emprendedores de la memoria. Mediante la repetición de unas cuantas imágenes cliché (la fachada de la Escuela de Mecánica de la Armada en Argentina, el Palacio de La Moneda chileno en llamas, etcétera), la televisión «fija» la memoria, volviéndola estable y accesible al público masivo, pero sacrificando a veces la complejidad histórica. La televisión, por último, ofrece claves narrativas a quienes no vivieron la época; actúa como activador de los recuerdos y provee imágenes que ilustran los hechos y los vuelven «visibles» y «tangibles», incluyendo aquellos, como la desaparición forzada, que generalmente no dejan registros.

El caso chileno es ejemplar en este sentido. En 2013, el aniversario número cuarenta del golpe militar contra Salvador Allende tuvo gran repercusión en la esfera pública mediática, destacando especialmente la presentación por primera vez en televisión abierta de series de ficción sobre el golpe, la dictadura y las violaciones a los derechos humanos desde el punto de vista de las víctimas y opositores. La actitud proactiva de los canales en la conmemoración contrastaba con la que primó durante la transición democrática, cuando el criterio dominante fue «dar vuelta la página» a fin de asegurar la gobernabilidad y la paz social. Los programas conmemorativos (entre otros, *Los 80*, *Los archivos del cardenal* y *Ecos del desierto*) encontraron a tres generaciones adultas frente a la pantalla, cada una con sus propias experiencias de vida y maneras de leer los medios: los nacidos antes de 1973, los «hijos de la dictadura» y los nacidos en democracia (los «nietos»). Mientras que los mayores se sintieron especialmente atraídos por el «gancho» de la nostalgia, los más jóvenes encontraron en el pasado un espejo en que reconocerse y que proveía respuestas a sus inquietudes en el presente.

La televisión, entonces, es a la vez agente y reflejo de la llamada «batalla de la memoria»; empero, su participación en ella es necesariamente problemática y contenciosa. Como ha señalado Claudia Feld, la representación televisiva del pasado reciente comporta dilemas expresivos, éticos y políticos, los que además pueden entrar en tensión con las lógicas dominantes del medio televisivo: la lógica espectacular, la lógica comercial y la lógica de captación de audiencia. ¿Cuál o cuáles son las formas apropiadas para representar el horror? ¿Cómo se concilian la necesidad de representar con el respeto a la memoria de los protagonistas y sobrevivientes? ¿Qué consecuencias políticas provocan tales o cuales representaciones en el espacio público? ¿Cómo y hasta qué punto la televisión se articula con otros vehículos de transmisión del pasado (la familia, la escuela, las redes sociales)? Cada ejercicio de representación ofrece una respuesta distinta a estas interrogantes; de ahí la necesidad y la pertinencia de analizarlas históricamente, compararlas y contrastarlas.

UN PUNTO DE PARTIDA

En las siguientes páginas se incluyen algunos de los trabajos de historia y memoria sobre televisión y dictaduras presentados en las Jornadas de Televisión y Dictaduras en el Cono Sur, realizadas en octubre de 2020. A partir de ese encuentro, se propuso a las y los ponentes corregir y reelaborar sus presentaciones, las que posteriormente fueron evaluadas por un jurado de pares. El resultado se ofrece aquí.

En su conjunto, los textos que componen este libro brindan un panorama inevitablemente incompleto del fenómeno de la televisión y las dictaduras. No se ofrecen trabajos comparados, solo perspectivas nacionales (y, en un par de textos de autoras argentinas, subnacionales). Tampoco se analiza la televisión en comparación con otros medios ni es abordada en el contexto del sistema mediático. Los trabajos tienden al estudio de caso más que a perspectivas integrales. La explicación de todo esto es sencilla: el estado de avance de las historias y memorias sobre la televisión en nuestros países resulta disímil, pero en todos los casos es aún precario. Lejos de ver esto como un déficit, entendemos que la reunión de catorce trabajos sobre la temática (seleccionados a partir de un conjunto previo de treinta y cinco ponencias presentadas en las jornadas), correspondientes a cuatro países, escritos por veinte investigadores en distintos momentos de su trayectoria académica, opera como punto de partida para la definición de una agenda común de investigación que pueda construir discusiones que faciliten la comparación y la sistematicidad de los enfoques futuros.

Fernando Ramírez Llorens recoge el desafío de pensar la relación entre autoritarismo y televisión, atravesando las dictaduras de

las autodenominadas Revolución Argentina (1966-1973) y Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). El trabajo se propone eludir la noción clásica de propaganda, pero, a la vez, discute las interpretaciones que suponen que la televisión fue utilizada de manera premeditada para el adormecimiento y la distracción de las masas. Desde este punto de partida busca comprender la relación entre entretenimiento mediático y experiencias políticas autoritarias.

Florencia Soria analiza lo que puede ser visto como el reverso de la misma trama: la censura en democracia. Su trabajo aborda el tratamiento de lo político en televisión, a partir del análisis de la eclosión de programas de debate en la televisión uruguaya, en el marco de un país que se deslizaba hacia formas cada vez más autoritarias. El estudio de los hechos de censura permite reconstruir una trama compleja y tensa entre gobierno, empresarios y periodistas, donde se establecieron los límites de lo permitido y lo prohibido en la pantalla televisiva, en el período previo al golpe de Estado.

A continuación se incluyen dos capítulos en perspectiva subnacional, que, en conjunto, abordan casos concretos que tienen como punto de partida la asignación de frecuencias en el interior de Argentina durante la dictadura de José María Guido en 1963. El primero, escrito por **Rebeca Burdman, Milagros Mattos Castañeda y Andrea de los Reyes**, permite conocer la forma en que se configuraron los rasgos constitutivos de la televisión local en la provincia de Corrientes. Los contenidos televisivos expresaban el predominio de la producción elaborada desde Buenos Aires, mientras que en la producción local de noticias se observaba la existencia de una verdadera sociedad entre el empresariado televisivo y el gobierno local.

El segundo de estos trabajos, realizado por **Patricia Orbe**, reconstruye el contexto mediático de Bahía Blanca en un período amplio (1965-1982). El capítulo permite apreciar cómo la naciente televisión se sumó rápidamente a las dinámicas en las que ya estaban insertos el resto de los medios. Esto se observa tanto respecto a la imbricación de intereses empresariales y políticos como a los esfuerzos de concentración mediática, al punto que la autora identifica en esta ciudad el surgimiento del primer multimedia argentino que incluyó un canal de televisión.

Octavio Penna Pieranti aborda el rol clave ejercido por la dictadura brasilera en la expansión de emisoras estatales, modificando la estructura de propiedad del medio previa al golpe de Estado, cuando estaba controlado eminentemente por privados. Entre las experiencias de la televisión estatal, el autor se centra en la creación de emisoras de televisión educativa en el marco de los gobiernos federal y estaduais. El trabajo analiza las tensiones y dificultades que atravesó

el proyecto y reconstruye su devenir hasta la actualidad, conectando pasado y presente, observando los efectos de la crisis económica y describiendo los cambios entre dictadura y democracia.

En contraste, **Emilla Grizende Garcia** aborda la televisión privada en dictadura en Brasil, problematizando los vínculos e intereses comunes entre empresarios y Estado en el contexto de la doctrina de seguridad nacional. La autora se concentra en analizar el control ejercido por la censura oficial sobre las telenovelas de la Rede Globo —y la autocensura de la propia emisora—, pero también reconstruye el seguimiento realizado por las agencias de inteligencia sobre algunos de sus autores, notoriamente vinculados con el Partido Comunista Brasileño. Esa imbricación de intereses permite comprender cómo, no sin dificultades y tensiones, los autores de izquierda pudieron trabajar, protegidos por un medio que al mismo tiempo operaba como una de las principales vitrinas mediáticas de la dictadura.

María Florencia Luchetti y **Eva Camelli** se ubican en las coordenadas de la crisis de la dictadura de la Revolución Argentina y la transición que desembocaría en el retorno al país de Juan Domingo Perón. El capítulo reconstruye el rol jugado por la televisión en ese contexto de incremento de la politización, problematizando los vínculos entre censura estatal, intereses comerciales y clima social, e hipotetizando sobre su posible incidencia en el resultado electoral. El artículo abre una perspectiva para pensar el lugar de la televisión como actor en procesos políticos de la historia reciente que han sido efectivamente estudiados, pero en los que se ha ignorado en general el rol que pudieron jugar los medios masivos.

El trabajo de **Eladia Saya** también abre nuevas perspectivas analíticas, esta vez respecto al análisis cuantitativo de las grillas de programación. A través de la prensa escrita, Saya realiza una extensa reconstrucción de los aspectos principales del período que va de 1973 —año del último golpe de Estado en Uruguay— a 1990 —cuando iniciaron las transmisiones de televisión para abonados—. El trabajo permite conocer de qué modo se consolida el predominio del entretenimiento y la producción extranjera, con un fuerte crecimiento de la ficción seriada, tendencia que involucra incluso al canal estatal. Los cambios de período, señala la autora, obedecen más a las transformaciones del medio que a políticas específicas de la dictadura.

El capítulo de **Diego Escobedo** analiza la producción cinematográfica y televisiva del chileno Germán Becker. El artículo parte de proponer que la simbología conservadora construida por la película *Ayúdeme usted, compadre*, realizada cinco años antes del golpe y promovida por la Democracia Cristiana, sentó las bases de la discursivi-

dad mediática pinochetista y asoció a diversas figuras del espectáculo con la defensa de valores anticomunistas, católicos y nacionalistas enaltecidos por la dictadura.

Miguel Cornejo analiza la ficción como catalizador de la memoria a partir de la novela *La dimensión desconocida* (2016) de la escritora y guionista chilena Nona Fernández. El autor indaga en el modo en que la televisión se integra como herramienta narrativa del texto escrito, para incorporar dimensiones políticas y entrecruzar los relatos que circulaban durante la dictadura de Pinochet con experiencias biográficas.

Luis Horta Canales reconstruye la historia de la producción y analiza el contenido de una película para televisión estrenada en 1977 —y reiterada todos los años con motivo de los aniversarios del golpe de Estado chileno— que aborda un punto de vista oficial sobre la experiencia de la Unión Popular. El trabajo aporta al conocimiento de un ejemplo concreto, que formó parte de un conjunto de producciones en distintos medios con el objetivo de legitimar la dictadura.

El capítulo de **Joaquín Sticotti** se diferencia de la interpretación que concibe a los sistemas de televisión bajo dos únicos grandes modelos: público o comercial. Desde esta perspectiva analiza la experiencia de la productora televisiva estatal A78TV, creada por la dictadura instaurada en 1976 y responsable de la televisación de la Copa Mundial de Fútbol disputada en Argentina en 1978. El autor propone que la productora surgió con la aspiración de refundar la televisión local, provocando una transformación en la cultura televisiva a partir de la creación de una productora transversal a todos los canales estatales de televisión. Sin embargo, terminó imbricando intereses empresariales con objetivos estratégicos militares inspirados en la doctrina de seguridad nacional, reproduciendo las lógicas televisivas tradicionales.

El capítulo de **Malena La Rocca** focaliza su atención en un aspecto insospechado del vínculo entre televisión y dictadura: la relación entre vanguardias artísticas, izquierdas y cultura de masas. A partir de la reconstrucción de las experiencias del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y de Cucaño —dos colectivos artísticos surgidos durante la última dictadura militar—, la autora analiza diversas *performances* teatrales que, a través de la parodia de referencias del medio, expresaron críticas a la cultura televisiva.

Cierra el libro el trabajo de **Antonio Pereira**, que ofrece una mirada a la televisión uruguaya a partir del restablecimiento del orden democrático, poniendo de relieve que desde la historia de los medios también es posible observar en este período los sentidos transicionales que superponen las expectativas de cambio y apertura junto a las continuidades de lógicas autoritarias. Pereira analiza dos experien-

cias puntuales: el intento de renovación del canal estatal, que buscaba romper con la imagen que la señal había tenido en dictadura y promover un perfil pluralista en su programación, y el abordaje en tono abiertamente condenatorio de la apropiación de menores en dictadura en un programa de la época. Si el trabajo de Soria planteaba la censura anterior a la dictadura, aquí observamos nuevamente la presencia de estas prácticas en la televisión posdictatorial de Uruguay. En conjunto, los textos sugieren la posibilidad de pensar nuevas periodizaciones de largo plazo, que incluyan el período dictatorial sin limitarse a él.

Fuera del libro queda la conferencia preliminar de las Jornadas de Televisión y Dictaduras en el Cono Sur, protagonizada por Sabina Mihelj, Juan Francisco Gutiérrez Lozano y Grigoris Paschalidis.¹ Con su realización nos propusimos avanzar hacia el diálogo y el enriquecimiento con otras perspectivas nacionales y regionales, en este caso europeas, producto de lo cual queda enunciada la posibilidad de construir una agenda regional que integre perspectivas nacionales y subnacionales en diálogo con el estudio de experiencias nacionales y comparadas de otras regiones.

AGRADECIMIENTOS

Los editores quieren agradecer al comité editorial de las jornadas (Valeria Manzano, Claudia Feld, Javier Mateos-Pérez, Lorena Antezana Barrios, Micaela Iturralde, Yamila Heram, Florencia Luchetti), por confiar en la propuesta y colaborar con ideas y trabajo; a quienes sumaron su colaboración en el trabajo de evaluación de los artículos (Carlos Demasi, Claudia Bossay, Florencia Soria); a Martina Benassai y Juli Pais, por su creatividad en el diseño gráfico y su permanente buena disposición; y a María Laura Speziali e Isolda Rodríguez Villegas, las excelentes traductoras de la jornada inaugural.

Las jornadas fueron pensadas de modo presencial, pero debieron realizarse de manera virtual. En el momento en que este libro está por salir a la luz, las medidas de distanciamiento social todavía no han terminado, nuestra cotidianeidad continúa alterada y complicada, nuestro trabajo de investigación sigue afectado por el cierre de archivos e institutos de investigación y en algunos casos incluso hemos sobrellevado el dolor de pérdidas cercanas. Queremos agradecer enormemente a quienes se animaron a escribir sus ponencias, presentarlas, reelaborarlas y corregirlas en estos tiempos difíciles.

1 Puede verse en <https://youtu.be/imZVK0hjAaQ>.

Fernando Ramírez Llorens agradece a Joaquín Sticotti, Mariana Rosales, Paola Benassai, Federico Lindenboim, Juan Pablo Gauna, Laila Pecheny, Jimena Municoy y Daiana Masin, miembros del proyecto UBACYT que dirige y protagonistas de la planificación y organización de las jornadas. También a Martín Unzué, director del Instituto de Investigaciones Gino Germani, por su apoyo y entusiasmo; a Carolina de Volder, que colaboró generosamente de múltiples formas; y, por supuesto, a Mónica y a Sergio.

Mónica Maronna agradece muy especialmente a Fernando Ramírez Llorens y todo su equipo por la iniciativa y la dedicación para organizar el encuentro y la edición de este libro. También agradece a Sergio Durán, con quien mantuvo muy buenos intercambios alentados por la firme convicción de que estos espacios académicos promueven la colaboración entre investigadores y abren perspectivas.

Sergio Durán agradece encarecidamente a los coeditores, Mónica y Fernando, por convidarle a formar parte del proyecto, por su calidez y cordialidad; a María Paz Mallegas, por su permanente apoyo y compañía; y a todas y todos quienes tomaron parte en las jornadas.

La realización de las jornadas y de este libro fue posibles gracias al apoyo económico de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación de Uruguay (ANII). El proyecto «La televisión uruguaya en clave comparativa. Institucionalidad, censura y programación durante la dictadura y transición (1973-1990)», dirigido por Mónica Maronna, obtuvo financiamiento del Fondo Clemente Estable de la ANII en una convocatoria concursable y fue llevado adelante en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay. Por su parte, el proyecto «Las “aperturas” de los ochenta en los medios de comunicación y la construcción de un nuevo orden político en Argentina», dirigido por Fernando Ramírez Llorens, obtuvo financiamiento para reuniones científicas por parte de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

Fernando Ramírez Llorens

DISCUTIR «PAN Y CIRCO»: DIMENSIONES ANALÍTICAS PARA REPENSAR LA RELACIÓN ENTRE AUTORITARISMO Y MEDIOS MASIVOS

El entretenimiento es un elemento fundamental en las televisiones de las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en el Cono Sur (Pereira, 2012; Santa Cruz, 2012; Sticotti, 2017). Si bien es posible contraargumentar que, con independencia del contexto político, la televisión siempre ha tenido un componente de entretenimiento (lo que remite a la idea clásica de que los tres usos de un medio de comunicación son informar, educar y entretener), algunos estudios muestran que la lógica de entretenimiento televisivo se intensificó ante el surgimiento de Estados autoritarios (Durán, 2012; Ramírez Llorens, en prensa[a]). Aún más, esto no parece haber sido un fenómeno privativo de este rincón del mundo (Mihelj, 2013; Palacio, 2001).¹ Este panorama resulta muy atractivo, porque nos ofrece una alternativa interpretativa a la idea de propaganda —entendida en el sentido clásico de creación

1 Mihelj muestra que la televisión de Europa del Este durante la época de la «cortina de hierro» estaba basada centralmente en el entretenimiento y —al margen de grandes diferencias entre países—importaba dibujos animados, películas para televisión y series en grandes cantidades desde el «mundo libre» occidental. Saliendo de la televisión y del campo de los estudios académicos, los documentales *Hitler's Hollywood* (Suchsland, 2017) y *Cinema Komunisto* (Turajlic, 2010) presentan, cada uno desde la especificidad de su experiencia, cómo tanto el cine de la Alemania de Hitler como el de la Yugoslavia de Tito se basaron esencialmente en el entretenimiento, tomando al cine de Hollywood como modelo para sus propias producciones.

y manipulación de símbolos orientadas a la persuasión de las masas (Jackall, 1995)— para repensar la relación entre sociedad, medios de comunicación y autoritarismo.² Además, dialoga con memorias de época que relatan experiencias de recepción de una televisión caracterizada por su contenido pasatista. Así, el abordaje de este problema puede permitir comprender mejor las experiencias relatadas.

Sin embargo, la idea que vincula poder político y entretenimiento —sintetizada en la imagen de «pan y circo» y entendida como estrategia de distracción de las masas, que persigue el objetivo de mantenerlas alejadas de las grandes discusiones de la agenda pública— tiene numerosos problemas epistemológicos que afectan la productividad conceptual que potencialmente ofrece la perspectiva.

En primer lugar, la idea de que la distracción masiva podría ser suficiente para ejercer la dominación política resulta una afirmación muy simplista desde lo que sabemos sobre cómo se construye la hegemonía. En este sentido, la fórmula pan y circo refuerza la imagen de una sociedad pasiva, víctima de un autoritarismo que la mantendría engañada o adormecida como estrategia para alcanzar sus objetivos. Esta idea tabica de manera impropia la circulación entre Estado represor y sociedad (Lvovich, 2009; O'Donnell, 1984; Vezzetti, 2009), reversionando para televisión ideas del debate político de la salida de la dictadura (Crenzel, 2013; Franco, 2015). Pero aún más importante, la noción renuncia a pensar en la posibilidad de desarrollo de estrategias políticas de construcción de consensos activos. Este es un aspecto central para continuar profundizando en la perspectiva que, desde el campo de la historia reciente, hace énfasis en las dimensiones productivas, y no solo en las represivas, de los Estados autoritarios (Franco y Lvovich, 2017).

En segundo lugar, supone un rol para los medios de comunicación que los reduce a una simple «cadena de transmisión» de las voluntades de los grupos políticamente dominantes. Esta idea dialoga bien con las representaciones de sentido común de las dictaduras como poderes absolutos. Sin embargo, ofrece enormes problemas desde la perspectiva de análisis críticos sobre la relación entre política y cultura (Montaldo, 2016), así como desde los aportes del campo de la historia reciente respecto a la falta de correspondencia entre capa-

2 Como una pequeña muestra del interés que suscita esta perspectiva, vale mencionar que durante las Jornadas Televisión y Dictaduras en el Cono Sur se tocó el tema de la relación entre autoritarismo y entretenimiento en el panel de cierre (de donde surge este texto) y en las mesas «Televisión en perspectiva subnacional» y «Autoritarismo, experimentación y modernización». El registro audiovisual de todas las mesas puede verse en Jornadas Televisión y Dictaduras (2020).

cidad represiva y unidad política en experiencias autoritarias (Canelo, 2008). Desde este punto de vista, resulta incoherente presuponer una capacidad absoluta de control de los medios por parte de un régimen que ni siquiera puede establecer una cohesión política interna.

En tercer lugar, y vinculado con lo anterior, la idea de que los autoritarismos «hicieron» algo en particular con la televisión presupone un horizonte de alternativas, el potencial para planificar diferentes proyectos y decidir entre ellos. Sin salir del plano de las condiciones de posibilidad: ¿Qué capacidad tecnocrática existió para formular un proyecto autóctono para el medio? ¿Qué «otras» televisiones existieron en la experiencia internacional que fueran compatibles con un modelo autoritario para que la política comunicacional estatal tomase como guía o ejemplo? Un buen punto de partida para aportar a la resolución de estos interrogantes puede ser problematizar si en la época se reivindicaba un uso social de la televisión asociado a objetivos diferentes del entretenimiento. Y en caso de ser así, ¿qué actor y en qué contexto?

En este sentido —y por último— la idea de pan y circo contiene una doble negatividad intrínseca que complejiza su análisis. El rechazo que genera la manipulación de la sociedad por medio del entretenimiento en regímenes autoritarios se monta sobre el tradicional malestar por la televisión como «caja boba» —la «fuerza de banalización» de la que habla Bourdieu (1997)—, esto es, la condena a la televisión concebida como mero pasatiempo en el marco de cualquier orden político, sea más o menos plural y democrático. En concreto, esta última posición dialoga con la propia discursividad de los autoritarismos, que por regla repudiaron una televisión entendida como mero entretenimiento y se expresaron a favor de un medio más moralizante, más educativo, más cultural —en síntesis, más asociado a los intereses del Estado autoritario, presentados como universales—. ¿Contradicción, impotencia, simulación? Si no somos capaces de entender cómo se constituyó este «hecho ilegítimo» —que es como se presenta superficialmente una supuesta estrategia de control social que repudian quienes la impulsan—, corremos el riesgo de reproducir acríticamente la posición que es objeto de análisis, reiterando sentidos comunes sobre el entretenimiento televisivo consolidados en períodos autoritarios. Esta pieza no encaja, y el desafío analítico es que cobre sentido en el conjunto del problema.

En definitiva, si la oferta de los medios de comunicación masiva en contextos autoritarios se basó en el entretenimiento, y si esto fue de algún modo funcional a un modo de dominación, no por eso estamos relevados de comprender cómo fue el proceso que consolidó esta forma. Puntualmente, me interesa proponer una interpretación que

aborde la complejidad de las dimensiones que intervinieron. De este modo, podremos entender por qué se terminó imponiendo el entretenimiento mediático y cuál fue su relación específica con las experiencias políticas autoritarias.

El análisis que realizaré aquí, así como sus conclusiones, se restringen a la experiencia argentina, que es la única que he investigado de primera mano. Sin embargo, apuesto a que las dimensiones construidas puedan servir para interrogar desde esa perspectiva la historia de la relación entre entretenimiento y autoritarismo en la televisión de los otros países de la región. Así, este puede ser un primer paso tentativo para desplegar un trabajo comparativo.

Abordaré como un continuo el período 1966-1983, dentro del cual se encuentran la dictadura autodenominada Revolución Argentina (1966-1973) y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), así como el período democrático de 1973-1976. Este enfoque apunta a superar la dificultad epistemológica para pensar las continuidades del autoritarismo político entre dictaduras y democracias (Franco, 2012; Lvovich, 2009). Puntualmente, uno de los hechos clave en el cruce entre televisión y autoritarismo —la estatización de las principales productoras televisivas y los canales cabeceras de redes informales— ocurrió en democracia, pero en el contexto de una fuerte intensificación represiva que puede considerarse el origen de la represión legal e ilegal consolidada luego del golpe de Estado de 1976 (Izaguirre, 2009).

Para analizar la forma que toma la relación entre autoritarismo y televisión en un momento determinado, propongo provisoriamente la operatividad de las siguientes dimensiones de análisis: la política comunicacional estatal en el momento del surgimiento de la televisión y la transformación de la posición del Estado en el sistema de medios; el grado de autonomía del campo televisivo y las disputas entre actores por ocupar posiciones dominantes; los debates sobre los usos sociales del medio y la participación de distintos actores en el interior de las estructuras de comunicación estatales. He organizado la exposición de las dimensiones en función de un orden cronológico, a medida que fueron poniéndose en juego en la experiencia, aspirando a facilitar con ello la comprensión lectora.

EL ROL DEL ESTADO EN LOS MEDIOS EN EL CONTEXTO DEL SURGIMIENTO DE UNA NOVEDAD TECNOLÓGICA

Para dar cuenta de la expansión y consolidación de la televisión, en las historias de la televisión argentina tuvieron un peso específico datos tales como la cantidad de televisores adquiridos por los hogares, la creación de señales y su distribución geográfica, entre otros del estilo (Muraro, 2014; Varela, 2005). Esta información apunta a explicar la

importancia que fue asumiendo el medio por su propio crecimiento. Sin embargo, no solemos problematizar qué sucedió en ese mismo momento con los medios que ya existían. Esto es, perdemos de vista el análisis de la novedad desde una perspectiva sistémica. No obstante, observar las transformaciones del resto de los medios aporta información adicional muy relevante sobre el lugar específico que, en el marco del sistema de medios, viene a ocupar la novedad —esto es, la importancia relativa que asume el nuevo medio en el conjunto—. Puntualmente, aquí nos interesa observar qué grupos se ven beneficiados y perjudicados ante la irrupción de la novedad.

Observemos el año 1968. Ese fue el peor año del decenio 1963-1972 en términos del porcentaje de inversión total en publicidad destinada a la radiodifusión (Piñeiro, 1974). La caída del caudal publicitario iba de la mano de una disminución en el encendido. La radio perdía público e ingresos, mientras que la televisión experimentaba un crecimiento en los mismos rubros.³ El empresariado de medios encontraba en la televisión un nuevo espacio en el que desplegarse, por lo que estaba lejos de perjudicarse (más allá de las recomposiciones internas del mundo empresarial, que dibujaron ganadores y perdedores). Las estrellas de la radio rápidamente hallaron su lugar en el nuevo medio. Pero el Estado, propietario casi monopólico de las radios, tenía una pobre presencia en la teledifusión (Ramírez Llorens, en prensa[b]). Apenas tenía un canal de aire, de los 27 existentes en ese momento.⁴ La pérdida de influencia de las radios implicaba un importante retroceso oficial en el conjunto del sistema de medios.

Es justamente a partir de ese momento que confluye un conjunto de cambios. En 1967 el gobierno del general Juan Carlos Onganía decidió redirigir un 10% de los ingresos de las 38 estaciones radiales del Estado para fortalecer el presupuesto del único canal de televisión estatal. En 1968, el Estado dejó de otorgar licencias a privados para la creación de nuevas señales televisivas, situación que con excepcio-

3 Desde ya, el viejo medio ensayó respuestas adaptativas que exceden el interés de este artículo y que a la postre le permitieron especializarse (tales como la masificación del uso portátil de las radios y el desarrollo de la frecuencia modulada), que lo transformaron en un «nuevo viejo medio» (Balbi, 2015). Eso explica el repunte (pero no la recuperación a niveles previos) en la publicidad a partir de 1969. En otra muestra del reacomodamiento que la televisión estaba provocando en el resto de los medios, 1968 es también el año en que el gobierno de Onganía redujo sensiblemente los subsidios a noticieros cinematográficos, condenándolos a una importante reestructuración para no desaparecer.

4 En 1968 la distribución de la televisión de aire era la siguiente: un canal estatal nacional, tres estatales provinciales, dos estatales universitarios y 21 señales privadas, estas últimas organizadas en torno a tres grandes redes informales.

nes puntuales se extendería durante veinte años. Al año siguiente, el gobierno insinuaría por primera vez la intención de no volver a licitar las licencias que caducasen (Ramírez Llorens y Sticotti, en prensa), lo que efectivamente sucedió cinco años después —aunque en un marco político por completo diferente—. Queda claro el incremento progresivo de la voluntad ya no de ejercer algún tipo de control sobre los licenciatarios, sino de participar de manera directa y central en el nuevo medio.

No necesariamente existía, en el momento de decidir intervenir, un objetivo específico que impulsara la participación del Estado en televisión. La explicación se halla, en cambio, en la inserción previa en otros medios y, puntualmente, en la política comunicacional de conjunto. La irrupción del Estado en el nuevo medio se enmarcó en una continuidad (la de la política comunicacional), antes que en una ruptura ante las oportunidades que pudiera presentar el surgimiento de la novedad.

Lo que estoy proponiendo en concreto es que, de existir una estrategia de distracción de la población, no hay razones para suponer que haya sido un proyecto estrictamente televisivo. En este punto nos encontramos con un escollo severo, porque tenemos muchas lagunas respecto al conocimiento integral de las políticas comunicacionales estatales luego de la caída del peronismo, y lo desconocemos casi todo respecto a la radio luego de 1955, experiencia que se presenta clave como antecedente directo de las estrategias oficiales hacia la televisión. Así, una mirada en perspectiva sobre la relación entre el Estado y el entretenimiento mediático que ilumine las continuidades entre radio y televisión encuentra un límite hasta que profundicemos en estas cuestiones.

Si el interés del Estado autoritario por aumentar su presencia en el medio no era imponer un proyecto televisivo concreto, ¿cuál era el objetivo perseguido?

PODER ESTATAL Y AUTONOMÍA EMPRESARIAL

La intención estatal de participar en la televisión sin tener un proyecto específico para ella exige pensar en otra motivación. Puntualmente, si la intención del Estado era preservar una posición dominante en el sistema de medios, es posible hipotetizar que este fue un modo de limitar a quienes se estaban consolidando en posiciones dominantes en la televisión. Esto, nuevamente, va contra nuestra intuición: ¿acaso el Estado autoritario no tenía una posición ya dominante en los medios de comunicación por medio de las intervenciones heterónomas del control y la censura, que le permitía imponer qué tipo de televisión se debía hacer?

Para resolver este problema, precisamos poner el foco en un aspecto central respecto a la televisión en los países de América Latina: el de la relación entre los grupos que controlan el aparato estatal y el empresariado de medios en un contexto mundializado. En un trabajo relativamente reciente, Varela (2010) proponía que el análisis de los medios de comunicación en América Latina lleva implícita la pregunta por la especificidad de la tensión provocada por la mundialización. En el caso de la televisión argentina, la dimensión internacional estuvo completamente de relieve en el momento de su expansión:⁵ en la segunda mitad de la década del cincuenta el Estado prohibió la participación de extranjeros en la licitación de las señales, a pesar de lo cual las principales *networks* norteamericanas terminaron controlando indirectamente los canales de la ciudad de Buenos Aires (Graziano, 1974). Si bien esta situación no duró mucho tiempo (luego de algunos años las empresas norteamericanas terminaron vendiendo sus posiciones locales), la experiencia y la continuidad de la influencia de la programación de origen estadounidense en algunos canales argentinos provocaron que en la época se formulase la relación entre *networks* y emisoras de televisión argentinas en términos de imperialismo cultural. Detrás de este modo de formular la cuestión subyace una problematización en una sola dirección, privilegiando los intercambios desde el país central al periférico. Otros sentidos de la relación (procesos de integración, concentración, internacionalización), que fueron problematizados para etapas posteriores (Becerra y Mastrini, 2017; Marino, 2017), se pensaron de manera más precaria e incompleta en relación con la televisión de la época. Puntualmente, no se han analizado los vínculos transnacionales desde la perspectiva de los empresarios locales.

Al margen de las restricciones legales argentinas, la estrategia regional de las *networks* se basaba en ser socios minoritarios en las empresas de televisión de los distintos países (Flichy, 1982). Esto implicaba necesariamente la promoción y el fortalecimiento de un empresariado local de televisión con el que imbricar intereses. A la luz de las licitaciones de cinco señales de televisión en el año 1958, fue creada la empresarial Asociación de Teleradiodifusoras Argentinas (ATA).

5 Evito la denominación habitual de «inicios de la televisión privada» —por ejemplo, en Mastrini (2009)— para referirme al período inaugurado en 1957 porque refuerza la idea implícita de dos televisiones, que problematizaré más adelante. En segundo lugar, porque en 1954, cuando LR3 Radio Belgrano Televisión era el único canal existente, fue privatizado. Identificar un origen posterior borra tanto un momento olvidado de la política peronista de medios, que resulta necesario reconstruir, como la estatización posterior y definitiva (al punto de que esa señal estatizada en 1955 continúa ininterrumpidamente en manos del Estado hasta hoy).

ATA era (y continúa siendo) socia de la Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR).⁶ En AIR se nucleaban las emisoras radiales y televisivas de todo el continente,⁷ en defensa de una libertad de expresión entendida en un sentido claramente proempresarial. Esto les permitió a los propietarios de licencias tener un margen importante de autonomía, incluso luego de la instauración del Estado autoritario y del retiro de los socios extranjeros. Así se produjo un fenómeno que Mattelart advirtió hace ya muchos años (1978): la coexistencia en la región de una definición del rol social de la información y de la democratización de las ofertas de ocio propias de una concepción liberal del Estado, operando en el marco represivo de la suspensión de las garantías del Estado de derecho.

El contraste entre lo sucedido en los gobiernos de Perón y Onganía en relación con AIR es ilustrativo del crecimiento de los vínculos empresariales a través de los años. En nombre de las radioemisoras de 14 países americanos, en 1948 esta asociación había condenado públicamente al gobierno argentino por su política radiofónica, y expulsado del organismo a los licenciatarios locales por no apoyar esa acusación (Lindenboim, 2020).⁸ Lo más llamativo es el contexto en el que se tomaron estas decisiones: el segundo congreso de la AIR, realizado en la mismísima ciudad de Buenos Aires. Así, la asociación mostraba objetivos claros y una gran voluntad de confrontación con el poder político. Pero, por otra parte, el conflicto dejó claro que para los licenciatarios locales el Estado continuaba siendo un socio más confiable que una todavía incipiente agrupación empresarial regional cuya capacidad de acción recién comenzaba a vislumbrarse.

Para 1967, cuando AIR hizo por segunda vez en su historia un congreso en Buenos Aires —en plena dictadura—, el recuerdo de 1948 estaba aún muy vivo.⁹ A la vez, el panorama empresarial local estaba completamente reconfigurado. El cubano Goar Mestre, presidente de AIR en el congreso de 1948 y promotor de la denuncia contra Perón y la expulsión de los radiodifusores argentinos, era ahora el más in-

6 Denominada desde 1985 Asociación Internacional de Radiodifusión.

7 En la década del setenta, las emisoras de México, Estados Unidos y Canadá se separaron de AIR y crearon la North American Broadcasters Association (NABA).

8 En una presentación del año 1949, se lee: «AIR es una asociación integrada por todas las asociaciones de Radiodifusores, de Canadá hacia el sur (excepto Argentina), para proteger a las emisoras privadas especialmente de los abusos de los gobiernos» (Alicoate, 1949: 1211).

9 Y los empresarios se ocupaban de agitarlo, al punto de que el discurso de apertura, a cargo de Alfredo Suescún, de la productora Proartel, hizo énfasis en las diferencias entre ambos congresos. Puede verse un fragmento en AIR (1967).

fluyente empresario de la televisión vernácula, propietario de la productora Proartel y de manera indirecta de Canal 13.¹⁰ La presencia de Mestre era la síntesis de cómo había crecido la imbricación de intereses entre los propietarios locales y los extranjeros, en el seno de una asociación que mantenía intacta —si acaso no había incrementado— su capacidad de presión sobre los gobiernos. De esta manera, en plena dictadura los empresarios nativos de medios contaban con un gran respaldo transnacional para contrapesar el poder estatal local.

Durante el congreso de AIR de 1967 la dictadura del general Onganía dio muestras de que reconocía ese poder empresarial. En la sesión inaugural del encuentro, el gobierno se hizo presente para prometer la licitación de 100 nuevas señales de televisión, una noticia fabulosa teniendo en cuenta que en ese momento existían solo 21 canales en poder de empresarios.¹¹ Como si fuera poco, el Estado nacional ofrecía vender su única señal y retirarse del medio, mostrándose decididamente a favor de la iniciativa privada. Estas medidas hubieran implicado acrecentar aún más la posición ya dominante del empresariado en el campo de la televisión. Sin embargo (¿o por supuesto?), nada de esto fue llevado adelante.¹² El trasfondo de la aparente contradicción de prometer una cosa y hacer lo contrario está relacionado en buena medida con las tensiones entre grupos nacionalistas y liberales que en ese momento constituían la alianza de gobierno. Pero, más allá de eso, expresa la existencia de un punto de clivaje muy concreto en la relación entre empresarios y gobernantes. La hostilidad de la dictadura con los empresarios eran tan concreta —Muraro llamó la atención de esto en la época (2014)— como necesario soslayarla y contenerla para que no se saliera de cauce.

¿Qué tiene que ver esto con el pan y el circo? Que el Estado no solo carecía de un proyecto televisivo, sino que estaba lejos de poder imponer sin límites directivas a empresarios que se movían con cierta autonomía, incluso en un contexto fuertemente represivo. Este equilibrio de fuerzas se alteraría recién con la estatización de los principales canales privados durante la década siguiente, momento en que el Estado pudo deshacerse en buena medida del poder empresarial. Lo veremos más adelante.

10 Mestre, propietario de emisoras radiales y televisivas en Cuba, se radicó en Argentina luego de la Revolución cubana. Se asoció con CBS y desarrolló la productora Proartel, asociada al Canal 13.

11 A esto se agregaba la promesa de creación de 300 emisoras radiales, que implicaba quintuplicar la cantidad existente.

12 Ya he mencionado que a partir de 1968 ya no se otorgarían licencias televisivas a privados, antesala de la estatización de 1974.

De todos modos, no deberíamos pasar por alto el aporte del Estado al debate sobre los usos sociales del nuevo medio. He propuesto en la introducción que si existían otros modelos (concretos o ideales) de televisión, era preciso identificar qué actores lo promovían y en qué contexto, como se verá a continuación.

LOS USOS SOCIALES DEL MEDIO

El campo de la historia de los medios presta una especial importancia al momento de surgimiento de una nueva tecnología, porque habilita un período plagado de promesas, utopías y ansiedades (Varela, 2004). En este momento fundacional comienza a desplegarse el proceso de estabilización del medio, al final del cual se consolidan determinados usos y quedan descartados o marginados otros (Flichy, 1993), perfectamente posibles dentro de la gama de posibilidades que ofrece la nueva forma de comunicación, pero no desde el punto de vista de los intereses concretos en juego en un momento histórico particular —el «conjunto restrictivo» al que refiere Williams (2011)—. Este proceso está marcado por el conflicto. En el momento de irrupción de un nuevo medio, distintos grupos sociales inscriben a la novedad tecnológica en sus ya existentes disputas de poder, autoridad, representación y conocimiento (Marvin, 1988).

Este marco nos indica la importancia de advertir que, para buena parte de la década del sesenta —momento de consolidación de la televisión argentina—, es difícil sostener que el único y excluyente uso social del medio haya sido el esparcimiento para las horas de ocio. Por supuesto, los horarios centrales de la programación de los distintos canales estaban efectivamente dedicados a propuestas que no tenían otro objetivo que captar la atención de la mayor cantidad de audiencia posible —y a la vez restársela a los canales competidores—. Pero, como analistas, no hemos prestado suficiente atención más allá del *prime time*. Allí encontramos, en todos los canales privados de la ciudad de Buenos Aires, una profusión de «telescuelas» que se realizaban en articulación con las agencias oficiales de educación, así como programas sobre actualidad universitaria, puestas televisadas de obras teatrales y de conciertos de música clásica, entre otros. Por supuesto, los contenidos religiosos (en su casi totalidad, católicos) también deberían formar parte de este conjunto de programas que se apartan de la lógica de la diversión. Es claro que carecemos de estudios sistemáticos sobre la programación de la época, pero una mirada superficial nos advierte respecto a que no necesariamente hemos agotado el análisis histórico de los debates sobre los usos sociales de la televisión y su articulación con la programación televisiva concreta. Por supuesto que sostener a partir de esto que el objetivo principal del empresaria-

do televisivo no era la obtención de ganancias sería un grosero error de apreciación. Pero objetivos comerciales y programación orientada al entretenimiento no necesariamente tenían un vínculo completamente lineal.¹³

La consecuencia de no problematizar apropiadamente el debate sobre los usos sociales de la televisión en el momento de su consolidación es que probablemente tampoco estemos comprendiendo cabalmente la disputa entre grupos en la que se enmarcaba. A partir del golpe de 1966, desde el Estado se comenzó a criticar de manera sostenida la calidad de la televisión argentina y a controlar efectivamente el contenido de la programación por medio del Consejo Nacional de Radio y Televisión (CONART).¹⁴ De todos modos, esto no implicaba que se expresara con claridad un proyecto alternativo. Las observaciones no iban más allá de formular de manera genérica que la televisión debía ser un medio que, además de entretener, informara y educase.

En este sentido, es discutible que el medio no fuera parcialmente eso que el Estado demandaba que fuera. Como mínimo, lo que presentaba en la periferia de su programación era efectivamente reconocido como cultural por actores de la época. Sin embargo, el Estado criticaba a los privados al mismo tiempo que el canal oficial tenía —e históricamente había tenido— un marcado perfil orientado al entretenimiento (Míndez, 2001). Durante muchos años no encontramos en la grilla del canal nacional estatal telescuélas ni programas universitarios, y en general no tenía más propuestas que los privados que

13 Esta coexistencia de contenidos de entretenimiento junto a otros más moralizantes, educativos y culturales parece explicarse por el hecho de que los gerentes de las dos señales más importantes de televisión durante la mayor parte de la década del sesenta tenían fuertes vínculos de pertenencia con el catolicismo. En este mismo libro, Patricia Orbe recoge un testimonio que expresa que el rol jugado por los gerentes de origen cubano de Canal 13 en el laicado católico local habría sido muy importante, incluso más allá de la televisión, lo que coincide con testimonios del gerente Juan Palli en Ulanovsky (1976). La relación entre Canal 11 con la Iglesia se da por supuesta —era denominado coloquialmente en la época «el canal de los curas» (Varela, 2005)—, pero falta un conocimiento sistemático de cómo jugaron en concreto sus vínculos con la Compañía de Jesús. En cualquier caso, la intencionalidad de la Iglesia respecto al interés en participar de la televisión es conocida (Arce, 2015).

14 Si bien el CONART fue creado en 1960, no fue hasta el golpe de Estado de 1966 que asumió un funcionamiento permanente y orientado específicamente al control de la programación privada. El CONART (1960-1969) llega hasta la actualidad a partir de sucesivas transformaciones: el Ente de Radio y Televisión (ERT) (1969-1972), el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) (1972-2009), la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) (2009-2016) y desde entonces el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM).

podieran asociarse a una oferta alternativa. El Estado les exigía a los privados un tipo de televisión que no estaba dispuesto a implementar. Antes que suponer que al Estado le interesaba la televisión comercial, podemos comprender que, en el marco de la hostilidad con los privados y sin proyecto alternativo, orientaba sus esfuerzos a competir con ellos en su propio terreno. Como resultado, reforzaba en la práctica los usos orientados específicamente a buscar el éxito de audiencia.

En contraposición, el pedido insistente de los principales propietarios de licencias —y de otros medios privados, como, por caso, una parte importante de la prensa escrita— era que el Estado ofreciera una programación que en este caso sí, explícitamente, se identificaba con el término cultural y que se presuponía de bajo nivel de audiencia. La propuesta de los propietarios se podría condensar en la idea de coexistencia de un régimen mixto: uno privado, orientado al lucro y motorizado por la lucha por el *rating*, y otro estatal, orientado a la promoción cultural y educativa de la población, impulsado por la búsqueda del interés común. La explicación de esta posición empresarial es, desde ya, sencilla (y explícita): que el Estado no compitiera con ellos.

Así, se dibujaron las dos posiciones enfrentadas y atravesadas por la tensión Estado-empresarios, que ya vimos. Lo notable es que desde cada una de ellas se pretendía determinar el uso social de la televisión del rival mientras que, al menos respecto al Estado, no se ponía el mismo énfasis en comprometer públicamente una definición propia. La propuesta de una televisión con objetivos principalmente culturales se explicitó en la época, pero ningún actor con capacidad de decisión tenía voluntad de asumirla como proyecto propio. Por decirlo de otro modo, la asociación entre televisión de objetivos culturales y Estado era pensable, pero eso no quiere decir que estuviera en la agenda de la política comunicacional estatal. Esto resultó evidente, por ejemplo, en julio de 1967, cuando el gobierno de Onganía decidió que la programación del estatal Canal 7 sería en adelante categóricamente «no comercial». En esa oportunidad, el secretario de Difusión y Turismo comunicó la decisión a los propietarios de las emisoras privadas capitalinas antes de hacer pública la novedad, evidenciando que era una concesión a los reclamos de los licenciatarios privados antes que una política hacia la población. Sin convicciones propias que la sostuvieran, la decisión duró seis meses y en enero de 1968 el mismo secretario anunciaba que la señal estatal retomaba los objetivos comerciales y se sumaba furiosa a la competencia por el *rating*. Por su parte, en 1972 —durante la presidencia del general Lanusse— se anunció la decisión de crear el Canal 4, una nueva señal televisiva estatal cultural en la que sencillamente nunca se avanzó (Getino, 1995), en otra demostración de ausencia de un proyecto concreto.

En este sentido, podemos observar que televisión privada y televisión estatal son categorías nativas, utilizadas en el marco del conflicto entre actores y el intento de imposición de determinados usos del medio de unos a otros. Esto puede sonar trivial, pero vale la pena preguntarse cuáles son las consecuencias de trasladar estas categorías al análisis académico como si fueran transparentes. Pasar de distinguir de manera descriptiva la existencia de señales operadas por empresas privadas y por empresas estatales a interpretar la existencia de dos formas diferentes de «hacer televisión» puede resultar un error. En este sentido, vale la pena observar cómo funcionaba por dentro un canal estatal.

AGENTES PRIVADOS EN LA TELEVISIÓN ESTATAL

En Argentina, el espacio radioeléctrico es propiedad estatal, por lo cual la radio, la televisión, la telefonía celular y toda forma de transmisión por ondas es potestad exclusiva del Estado. Por supuesto, este puede autorizar la operación de privados. De hecho, eso fue lo que sucedió en los años de expansión de la televisión en Argentina. Desde ya, resultaría absurdo que por esta razón llamásemos estatales a las señales privadas. Del mismo modo, agotar el análisis del régimen de propiedad en la cuestión de qué tipo de persona jurídica es la licenciataria de una frecuencia implica privilegiar un aspecto que en última instancia es legal-burocrático y, por tanto, formal. Desde este punto de vista solo existen dos posibilidades básicas y opuestas (estatal o privado) que rigidizan el abordaje conceptual. Hace ya mucho tiempo se ha planteado que en la práctica las articulaciones entre privados y Estado tomaron diversas y originales modalidades que pueden contradecir las definiciones formales (Landi, 1987; Muraro, 1987). Históricamente existieron prácticas de privatización interna de las señales estatales. La más importante de ellas era la compra de espacios de programación. Por medio de esta práctica, un productor pagaba por un segmento temporal de la grilla y hacía en ese espacio, solo o en coproducción con el propietario del canal (es decir, el Estado), un programa a su propio riesgo y beneficio.

Hubo intentos de estatización de la programación de los canales estatales. Por caso, en 1967 (en el contexto del ya mencionado ensayo por encarar una televisión «no comercial») el gobierno de Onganía prohibió la venta de espacios en el Canal 7, desplegando una experiencia singular de televisión autónoma de los empresarios privados, en donde la señal estatal funcionó como productora exclusiva de sus propios contenidos (Ramírez Llorens, en prensa[a]). Sin embargo, en menos de dos años se volvió atrás con la medida. Y aun durante el breve período de programación estatal no se produjeron cambios de

peso, dado que algunos programas que antes realizaban productores privados en esa misma señal continuaron teniendo espacio en la grilla, con la única diferencia de que ahora los costos de producción y los riesgos económicos eran absorbidos por la emisora estatal.

Incluso los gerentes de los canales estatales provenían a menudo de la radio y la televisión privadas. Es el caso de Darío Castel, gerente general de Canal 7 durante la presidencia de Lanusse, que antes había sido gerente artístico del privado Canal 11 y gerente general de la productora televisiva Telerama.

Esto último nos brinda una perspectiva para interpretar lo sucedido luego de 1974, cuando se estatizaron las principales productoras y canales de televisión privados.¹⁵ Nuevamente, varios gerentes de la época privada continuaron desempeñándose en sus cargos. Por caso, en Canal 13 se mantuvieron 9 de 23 directivos, entre ellos Carlos Montero, hombre de confianza del expropiado Goar Mestre.¹⁶ Ya en la última dictadura militar, Montero pasaría a ser subgerente general de Programación y Producción de Canal 7, en el marco de un importante relanzamiento de la emisora. Montero fue convocado para que la señal se pusiera al frente de la competencia con el resto de los canales estatales. Su presencia en la televisión de la última dictadura fue tan importante que de alguna manera llegó a competir consigo mismo, dado que desde el 7 creó programas para competir contra éxitos del 13 creados también por él (Rodríguez Ojeda, 2012; Sticotti, 2017).

En la época en que Montero estuvo a cargo de la programación del Canal 7, el director general de la señal era el coronel Enrique Santos Paradelo. Una periodista que trabajó en la emisora en la época expresa que al asumir la conducción del canal, Paradelo «se bajó de un tanque», ilustrando así que se trataba de un perfecto improvisado en temas de comunicación.¹⁷ Esto pone de relieve que la falta de

15 En otro trabajo hemos desarrollado el proceso de estatización que se desplegó entre los años 1969 y 1974 (Ramírez Llorens y Sticotti, en prensa). Las licencias otorgadas en 1958 caducaban en 1973, y los sucesivos gobiernos esperaron pacientemente la extinción para no ser impugnados por vulnerar derechos adquiridos, lo que refuerza la idea de la relevancia del poder empresarial transnacional.

16 Para afirmar que se trataba de una persona de su confianza me baso tanto en la extensa trayectoria de Montero en el canal como en el relato de Sirvén (1996), que refiere que Montero pidió autorización a Mestre para quedarse en el canal luego de la expropiación. Montero se desempeñó durante la década del sesenta y principios de la del setenta en la productora privada Proartel, sucesivamente como gerente de noticias, asistente de la gerencia general, gerente de ventas, gerente de producción y programación y director ejecutivo a cargo de programación, técnica y operaciones. En 1976 fue designado director ejecutivo de Canal 13.

17 El testimonio de la periodista Silvia Fernández Barrio, en su contexto, es: «Al

experiencia o formación fue la regla entre los funcionarios civiles y militares que ocuparon puestos de responsabilidad en la conducción de las señales estatales. Algunos militares tenían profundos conocimientos técnicos de telecomunicaciones, pero ninguna experiencia en la gerencia de un canal de televisión.¹⁸ Por su parte, los civiles a cargo de las oficinas de medios estatales tenían conocimientos de administración de empresas, pero carecían de formación en comunicación: podían manejar un canal en términos de organización, pero no en su especificidad como medio. Cuando se formulaban apuestas de envergadura —tal como en este caso, en que Canal 7 se había propuesto liderar la audiencia—, inevitablemente se terminaba convocando a personas con amplios conocimientos del medio, que poseían (o podían construir) vínculos con el poder político y militar, pero que en definitiva pertenecían al empresariado. Los empresarios de la televisión privada ahora competían entre sí desde empresas estatales. Mientras tanto, no existió en toda esta época una tecnocracia estatal de la comunicación desligada de intereses empresariales, por lo que no había condiciones para formular una política comunicacional autónoma con respecto al mercado, más allá de la propiedad estatal de los canales. Nuevamente, la estatización mostró que el Estado no tenía un proyecto alternativo para el medio, sino que apenas logró limitar profundamente la autonomía del sector empresario. La televisión era una sola, y si bien a partir de 1974 fue predominantemente estatal en cuanto a la propiedad de emisoras y productoras, continuaba orientándose por intereses particulares.

CONCLUSIONES: LA TELEVISIÓN EN SINGULAR

Llegados a este punto, es difícil sostener la existencia de un proyecto autoritario para hacer una televisión orientada al entretenimiento. Obtener el más alto nivel de audiencia (cuyo medio era la programación orientada al pasatiempo) era una motivación empresarial previa y en buena medida autónoma del Estado, que definió al medio en el período de su expansión y consolidación.

principio, en ATC [nombre que había tomado el Canal 7], a Paradelo lo odiábamos porque se había bajado de un tanque. Y terminó siendo muy buen tipo, entró a saber de televisión» (Iglesias, 2013).

18 Esto con independencia del hecho de que varias empresas licenciatarias privadas tenían entre sus socios a militares. Un caso clave del traslado de conocimientos técnicos de radiocomunicaciones del ámbito militar al de la televisión es el del comandante Marcelo Barbieri, que colaboró con el desarrollo de varios canales de televisión (Brunet, 2013) hasta su fallecimiento en 1968.

Lo dicho hasta aquí no deja de ser un modo elaborado y adaptado a un caso concreto de afirmar que la televisión es por definición entretenimiento. Esto es, que la distracción masiva fue menos un proyecto surgido de experiencias autoritarias que una característica histórica de la televisión del período. Pero no nos dice nada específico aún respecto a la relación entre entretenimiento y autoritarismo.

En este sentido, hemos visto que existía un proceso activo y de largo plazo por parte del Estado para heteronomizar el campo de la comunicación, desafiado por la expansión de la televisión, que a medida que iba creciendo de la mano de los privados debilitaba la presencia estatal en el sistema de medios. El Estado autoritario no se propuso impulsar usos alternativos de la televisión, sino solo recortar la autonomía empresarial. Por el contrario, mientras coexistieron un canal estatal y varios privados, la competencia comercial fue una de las estrategias para intentar debilitar posiciones empresariales. Cuando se estatizaron las principales productoras y canales, la programación siguió atravesada por intereses privados. Así, la propiedad estatal de los canales de televisión llevaba la marca del Estado autoritario, pero no modificó el uso social asignado a los medios.

La estatización de las emisoras y productoras produjo el efecto paradójico de debilitar el reclamo por una televisión estatal orientada a objetivos culturales. El grupo de los propietarios privados —el actor de mayor peso en la discusión pública por una televisión estatal no comercial— perdió influencia en el campo ante la enajenación del control de la propiedad de las principales señales y productoras.¹⁹ Por más que siguieran operando en las empresas estatales, gerenciando o produciendo para ellas, el proyecto de una televisión no orientada al lucro nunca había sido pensado para ser implementado por ellos mismos. De este modo, los empresarios no tenían ningún incentivo para impulsar una televisión cultural en las emisoras de propiedad estatal, dentro de las cuales ahora competían contra otras emisoras estatales. Esto se dio en un contexto más general en el cual no existía ninguna condición de posibilidad para abrir un debate público que cuestionara los usos de la televisión dictatorial, dado el marco de fuerte represión y autoritarismo, sobre todo en el contexto particular de la segunda mitad de la década del setenta, cuando la dictadura invirtió entusiastamente en la implementación de la televisión a color, apresurada por

19 En la coyuntura de la estatización algunos realizadores y líderes de sindicatos vinculados a la televisión aprovecharon para sumarse al reclamo de una televisión que se apartase de la lucha por el *rating*. Pero los únicos que insistían desde hacía años con el tema del rol del Estado en televisión eran los propietarios de productoras y canales.

la inminencia de la Copa Mundial de Fútbol Argentina 1978. Criticar los usos sociales de la televisión en ese momento hubiera implicado criticar por elevación esa apuesta.

Así, la heteronomización del campo televisivo tuvo como consecuencia un refuerzo de los sentidos previos, antes que un cambio. En ese contexto la televisión reforzó su sentido comercial porque se había cancelado el debate sobre los usos de la televisión. Respecto a la utilización concreta del medio para la construcción de hegemonía en dictadura, el análisis realizado nos permite apenas visibilizar el problema, oculto cuando agotábamos el rol de la televisión en la construcción de un orden dictatorial como «pan y circo». Vimos que el Estado no tenía proyectos ni especialistas propios para impulsar usos alternativos de la televisión, por lo que esos ensayos de construir legitimidad a través de los medios masivos debían conjugarse —o entrar en colisión— con la lógica del entretenimiento. Quizás aquí haya pistas para entender por qué los autoritarismos podían cuestionar a la televisión y a la vez ser capaces de valorar el potencial político —o, al menos, la funcionalidad pasiva— de una oferta televisiva basada en el entretenimiento.

En todo caso, vale la pena preguntarse en qué medida esa construcción de hegemonía podía ser un proyecto coherente. Si bien está pendiente el estudio de la forma en que se imbricó la lógica de competencia empresarial entre señales estatales con las disputas políticas internas de las juntas militares en la última dictadura, todo indica que la balcanización del control de la televisión posterior al golpe de Estado de 1976, luego del cual cada arma manejaba un canal, era un terreno fértil para la competencia entre facciones dentro del seno estatal. Así, es posible hipotetizar que no podía haber implementación lineal de directivas políticas centrales, porque el control estatal no implicó la subordinación de la televisión a un proyecto homogéneo, el cual no terminaba de consolidarse. En cualquier caso, la televisión en manos del Estado no formó parte de una organización despersonalizada, orientada a reproducir una forma de dominación pero sin asociar sus intereses a un grupo en particular. Por el contrario, era el espacio de confluencia y disputa de diversos grupos militares y empresariales, y cada emisora era el coto de algunos de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alicoate, J. (ed.) (1949). *Radio Annaul'49*. Radio Daily Corp.

Arce, N. (2015). *Ni santos ni pecadores. Catolicismo, sociedad de masas y vida cotidiana en Buenos Aires. 1940-1980*. Universidad Torcuato Di Tella.

- Balbi, G. (2015). Old and new media. Theorizing their relationships in media historiography. En S. Kinnebrock, C. Schwarzenegger y T. Birkner (eds.), *Theorien des medienwandels* (pp. 231-249). Halem.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina 2000-2015: Nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Brunet, M. A. (2013). *Propaladoras. Su contribución a la consolidación de la estructura mediática en Jujuy (1937-1986)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto: La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo.
- Crenzel, E. (2013). El prólogo del Nunca Más y la teoría de los dos demonios: Reflexiones sobre una representación de la violencia política en la Argentina. *Contenciosa*, 1(1), 1-19.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes: El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. LOM Ediciones.
- Flichy, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna*. Gustavo Gili.
- Flichy, P. (1982). *Las multinacionales del audiovisual. Por un análisis económico de los media*. Gustavo Gili.
- Franco, M. (2015). La «teoría de los dos demonios» en la primera etapa de la posdictadura. En M. Franco y C. Feld (eds.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 23-80). Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión». 1973-1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. y Lvovich, D. (2017). Historia reciente: Apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (47), 190-217.
- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina: Dimensión económica y políticas públicas*. Colihue.
- Graziano, M. (1974). Los dueños de la televisión argentina. *Comunicación y Cultura*, (3), 175-212.

- Izaguirre, I. (2009). El mapa social del genocidio en Argentina. En I. Izaguirre (ed.), *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en la Argentina* (pp. 73-117). Eudeba.
- Jackall, R. (1995). Introduction. En R. Jackall (ed.), *Propaganda* (pp. 1-9). New York University Press.
- Jornadas Televisión y Dictaduras (2020). *Jornadas Televisión y Dictaduras en el Cono Sur* [videos]. <https://www.youtube.com/channel/UCOqkABe7YXXTbxLmOSZguBg>
- Landi, O. (1987). Medios, procesos culturales y sistemas políticos. En O. Landi (ed.), *Medios, transformación cultural y política* (pp. 89-133). Legasa.
- Lindenboim, F. (2020). *La radio durante el primer peronismo (1943-1955). Hegemonía y entretenimiento de masas*. Universidad de Buenos Aires.
- Lvovich, D. (2009). Sistema político y actitudes sociales en la legitimación de la dictadura militar argentina (1976-1983). *Ayer*, 75(3), 275-299.
- Marino, S. (2017). *Políticas de comunicación del sector audiovisual: Modelos divergentes, resultados equivalentes. La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989-2007)*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Marvin, C. (1988). *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century*. Oxford University Press.
- Mastrini, G. (2009). El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina. En G. Mastrini (ed.), *Mucho ruido y pocas leyes* (pp. 105-115). La Crujía.
- Mattelart, A. (1978). Idéologie, information et Etat militaire. *L'Homme et le Société*, (47-50), 3-49.
- Mihelj, S. (2013). Television entertainment in socialist Eastern Europe: Between Cold War politics and global developments. En T. Havens, A. Imre y K. Lustyik (eds.), *Popular television in Eastern Europe during and since socialism* (pp. 13-29). Routledge.
- Míndez, L. (2001). *Canal 7. Medio siglo perdido*. Ciccus-La Crujía.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.

- Muraro, H. (2014). *Neoliberalismo y comunicación de masa*. Eudeba.
- Muraro, H. (1987). La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina. 1973-1986. En O. Landi (ed.), *Medios, transformación cultural y política* (pp. 13-57). Legasa.
- O'Donnell, G. (1984). Democracia en la Argentina: Micro y macro. En O. Oszlak (ed.), *«Proceso», crisis y transición democrática. Volumen 1* (pp. 13-30). Centro Editor de América Latina.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- Pereira, A. (2012). Televisión y dictadura en el Uruguay: Cambios y permanencias. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, (2): 102-139.
- Piñeiro, A. (1974). *Breve historia de la publicidad argentina*. Alzamor.
- Ramírez Llorens, F. (en prensa[a]). Autoritarismo y entretenimiento en los orígenes de la estatización de la televisión en Argentina: El Canal 7 de Buenos Aires durante la presidencia de Onganía. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (56).
- Ramírez Llorens, F. (en prensa[b]). Medios de comunicación y utopía autoritaria: La Secretaría de Difusión y Turismo. Argentina, 1967-1969. *Historia y política*.
- Ramírez Llorens, F. y Sticotti, J. (en prensa). Un largo camino al Estado: actores y temporalidades de la estatización de la televisión argentina (1934-1974). *Quinto Sol*.
- Rodríguez Ojeda, M. V. (2012). *La guerra de Malvinas en la televisión argentina. Una aproximación al análisis del archivo histórico de Canal 7* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Buenos Aires.
- Santa Cruz, E. (2012). Entre goces y llantos: La TV chilena en la dictadura (1973-1990). *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, (2), 52-101.
- Sirvén, P. (1996). *El rey de la TV. Goar Mestre y la historia de la televisión*. Clarín Aguilar.
- Sticotti, J. (2017). De Canal 7 a ATC: dictadura, renovación tecnológica y apuesta por la televisión comercial (1978-1979). *Revista Brasileira de História da Mídia*, 6(1), 162-176.
- Suchsland, R. (2017). *Hitler's Hollywood*. LOOKSfilm, Arte/ZDF.

- Turajlic, M. (2010). *Cinema Komunisto*. Dribbling Pictures, Intermedia Network, 3K Productions.
- Ulanovsky, C. (1976). *1951-1976. Televisión argentina 25 años después*. Hachette.
- Varela, M. (2010). Intelectuales y medios de comunicación. En C. Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen II* (pp. 759-781). Katz.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna: 1951-1969*. Edhasa.
- Varela, M. (2004). Medios de comunicación e historia: Apuntes para una historiografía en construcción. *Tram(p)as de la Comunicación*, 22(2), 8-17.
- Vezzetti, H. (2009). *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI.
- Williams, R. (2011). *Televisión, tecnología y forma cultural*. Paidós.

FUENTES

- Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR) (1967). *Asamblea de la Asociación Interamericana de Radiodifusión 1967* [video]. Buenos Aires: DiFilm. https://www.youtube.com/watch?v=lgbtbm_nlhGo
- Iglesias, F. (2013, 27 de febrero). Silvia Fernández Barrio: «Me destrozaron la carrera». *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/silvia-fernandez-barriome-destrozaron-la-carre-rid1558127/>

Florencia Soria

SEÑALES DE AJUSTE EN EL CAMINO A LA DICTADURA: CENSURA Y TELEVISIÓN DURANTE 1968

INTRODUCCIÓN

La disolución del Poder Legislativo el 27 de junio de 1973 por parte del hasta entonces presidente Juan María Bordaberry, con apoyo de las Fuerzas Armadas, expresó el comienzo formal de la dictadura cívico-militar en Uruguay. No obstante, desde 1968 se produjo una escalada autoritaria, con la asunción de Jorge Pacheco Areco como presidente tras la sorpresiva muerte de su antecesor, Óscar Gestido. El gobierno de Pacheco restringió las libertades mediante el uso recurrente de medidas prontas de seguridad,¹ desconoció resoluciones legislativas y judiciales y usó la represión y la violencia como respuesta a las expresiones y movilizaciones opositoras, que también adquirieron rasgos agresivos. Esta tendencia autoritaria continuó en la administración de Bordaberry, cuya candidatura apadrinó Pacheco.

En este contexto, los medios de comunicación fueron censurados con una frecuencia y alcance sin precedentes en la historia reciente del país. Cuando sobrevino el golpe de Estado muchos periódicos ya habían dejado de circular, varios periodistas habían sido encarcelados

1 Son un instrumento constitucional creado para situaciones de excepción, que puede ser usado por el Poder Ejecutivo siempre que dé cuenta al Parlamento de su justificación y de las acciones realizadas a su amparo en un lapso no mayor a 24 horas. Se asimilan a lo que en otros países se denomina estado de sitio.

y exiliados, y fotógrafos y realizadores cinematográficos fueron obligados a apagar sus lentes. Si bien los canales de televisión en Uruguay no fueron clausurados en este período, desde 1973 se eliminaron sus programas periodísticos (Pereira, 2012). Luego, durante la dictadura, se estimularon discursos televisivos y cinematográficos para la representación del proyecto político y cultural del régimen, así como para la construcción de consensos (Cosse y Markarian, 1996; Marchesi; 2001; Pereira, 2012).

El presente trabajo² analiza el proceso de emergencia de dinámicas de censura televisiva denunciadas en distintos ámbitos políticos y culturales durante 1968.³ La novedosa amplitud con que la televisión fue controlada ese año, sumándose a las otras expresiones de censura mediática, permite abordar el proceso inicial de negociaciones y tensiones respecto a cuáles eran los límites entre lo prohibido y lo permitido en la televisión, cómo se fueron elaborando procedimientos para el control de las emisiones y qué entendimientos y disputas fueron generando las distintas posiciones asumidas por los actores involucrados en este proceso. A partir de este enfoque, se busca acentuar el complejo y sutil proceso en que se configuró la censura televisiva, para sugerir desde allí continuidades en las relaciones entre televisión y dictadura en Uruguay.

Con este objetivo general, la censura es analizada a partir de tres dimensiones: las temáticas y programas que se prohibió emitir, los mecanismos empleados para hacerlo y las posiciones del gobierno, los empresarios y los periodistas, identificados como actores claves de este proceso. Estas tres dimensiones son abordadas en cuatro denuncias de censura durante 1968: dos fueron en el programa *Las dos campanas*, emitido por la Sociedad Anónima de Emisoras de Televisión y Anexos (SAETA) Canal 10, y una en el programa *Yo y un millón*, que integraba la grilla de Teledoce Canal 12 —ambas señales de carácter privado—. Por otra parte, el trabajo analiza la censura en el programa *Universidad de la República*, emitido por Canal 5, la señal del Estado, perteneciente al Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica

2 Se presentan avances de una investigación aún en curso titulada *Censura en democracia: Estado, empresas y periodistas en la televisión en Uruguay (1967-1973)*. El proyecto recibió la financiación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República (UDELAR) y se desarrolla con la dirección de la doctora Mónica Maronna.

3 La delimitación cronológica en el año 1968 inscribe el trabajo en numerosas investigaciones sobre el rol de los medios de comunicación, y de la televisión en particular, en las transformaciones culturales globales de ese año. Sin eludir la dimensión supranacional de este proceso ni adscribir a un enfoque nacionalista, el trabajo se centra en los cambios locales en los que la censura hacia la televisión tuvo lugar.

(SODRE). Estas censuras fueron investigadas a partir de normativa y documentación oficial de 1968, así como artículos del semanario *Marcha*, un medio independiente de los partidos políticos, con un perfil de izquierda y profundamente crítico del autoritarismo nacional y las dictaduras de la región, que funcionó hasta 1974, cuando fue clausurado por el régimen *de facto*.

En articulación con los objetivos propuestos, el trabajo se estructura en cuatro secciones. La primera muestra los rasgos generales de la televisión en la segunda mitad de los años sesenta y en el contexto de restricciones hacia la radio, el cine y la prensa. Las tres secciones subsiguientes abordan las temáticas y programas censurados en la televisión de 1968, los mecanismos empleados para ello y las posiciones del gobierno, empresarios y periodistas al respecto.

LA TELEVISIÓN EN LAS CENSURAS MEDIÁTICAS A FINALES DE LOS SESENTA

Cuando en 1965, durante la aplicación de las medidas prontas de seguridad, varios periódicos y radios fueron censurados, la televisión no se incluyó entre las preocupaciones de control del Poder Ejecutivo.⁴ A diferencia de Argentina, donde la censura fue más clara y explícita en la cinematografía y la radiodifusión respecto a otros medios de comunicación (Avellaneda, 2006), en Uruguay la censura a la prensa, especialmente desde 1967, tuvo un rol ejemplarizante hacia el resto de los medios. Desde ese año, el gobierno emitió numerosas disposiciones dedicadas específicamente a publicaciones periódicas, clausurándolas por una edición o de forma permanente: solo entre 1967 y 1968 fueron censurados el periódico judío y procomunista *Unzer Freint*, el semanario socialista *El Sol*, los medios de izquierda *Época*, *Extra* e *Izquierda*, el semanario comunista *El Popular* y el semanario *Marcha*. Esta tendencia incluyó cerca de 32 diarios, semanarios y revistas tanto de alcance nacional como local en los años subsiguientes previos al golpe de Estado de 1973 (Gabay, 1988).

En contraste, no hubo empresas radiales expresamente censuradas por el Poder Ejecutivo en los sesenta y posteriormente solo fue suspendida por 24 horas CX22 Radio Universal en 1970 por su emisión informativa y en 1973 se prohibió a CX30 Radio Nacional usar su nombre y se la clausuró por siete días (Gabay, 1988). Por supuesto, a estas censuras expresas del gobierno hay que sumar aquellas que no fueron reglamentadas pero que igualmente se aplicaron a todos los

4 Ese año se prohibieron mensajes «orales o escritos» sobre movilizaciones, paros o huelgas, a riesgo de que los medios fuesen clausurados o retenidos (Collazo, 1965, 13 de octubre).

medios de comunicación, como el retiro de la cartelera cinematográfica de *La batalla de Argelia*, de Gillo Pontecorvo, en 1968 o la clausura de CX14 El Espectador en 1971. Así, la censura adquirió rasgos y expresiones formales e informales durante el mismo período.

La televisión recién fue incluida en la normativa censora del gobierno en 1969 (Decreto n.º 313/969),⁵ lo que puede interpretarse como un reconocimiento del fortalecimiento, mayor alcance y relevancia de la televisión en la vida social, política y cultural del país. Hacia 1968 la oferta televisiva privada estaba compuesta por SAETA Canal 10, Monte Carlo Televisión Canal 4 y Teledoce Canal 12 —todas emisoras inauguradas entre 1956 y 1962—; mientras que el servicio estatal funcionaba a través de Canal 5 del SODRE desde 1963. La venta de aparatos receptores había aumentado desde mediados de los sesenta y la evaluación del mercado montevideano como saturado por parte del sector comercial parece indicar una considerable cobertura del medio en la ciudad capitalina. Desde 1966 se promovió la extensión televisiva en el interior del país con la adjudicación de señales y el inicio de las emisiones de Canal 12 en la ciudad litoral de Fray Bentos en 1967. Este proceso no estuvo exento de debates sobre las funciones del Estado como regulador de la televisión —regida por una normativa técnica y desactualizada—,⁶ los controles que debía ejercer sobre su programación y el impacto cultural de esta, especialmente en jóvenes y mujeres. Así, en la revista *Cine Radio TV Actualidad* se denunciaba el ciclo de programas médicos de Canal 5 que abordaba durante el horario familiar temas como los anticonceptivos femeninos u otras formas de control reproductivo (*Cine Radio TV Actualidad*, 1966, 27 de

5 Este decreto manifestó la intención de regular de forma más amplia la censura, sin aludir a empresas de medios específicas. Fue articulado con otro conjunto de disposiciones posteriores que reafirmaban esta potestad del Poder Ejecutivo, le permitían construir un andamiaje jurídico que lo respaldaba y delineaban someramente su implementación. Por ejemplo, el decreto n.º 289/969 prohibió la propaganda de paros y huelgas, la Ley n.º 14.068 de Seguridad del Estado y del Orden Interno, de 1972, incluyó el delito de imprenta —especialmente orientado a la prensa— y el decreto n.º 140/973, que suspendía las garantías individuales, estableció expresamente la prohibición a la prensa, la radio y la televisión de emitir información relacionada con aquellos que «conspiraban» contra el país.

6 La televisión se amparó en la Ley de Radiodifusión (Ley n.º 8.390), creada para la radio en 1928 y en algunas normas técnicas y decretos con mayores aspiraciones de regulación —como las Normas Provisorias Jurídico-Administrativas para la Explotación de Estaciones de Televisión (Decreto n.º 23.941, de 1956) y su modificación posterior (Decreto n.º 30/966)—, que, sin embargo, no parecen haber sido efectivamente aplicados (Faraone, 1998).

mayo), mientras que Eduardo Galeano advertía sobre el impacto de la violencia de los *westerns* en los niños (Galeano, 1963, 23 de agosto).⁷

Paralelamente, los periodísticos se convirtieron en un rasgo creciente de la programación televisiva desde mediados de los años sesenta y si bien no ocuparon la mayor parte del tiempo de las emisiones, se transmitían en los horarios nocturnos de mayor audiencia, generaban repercusiones en otros programas y medios de comunicación, varios de ellos tuvieron numerosos ciclos y eran disputados entre los distintos canales.⁸ A pesar de las críticas a la televisión de varios intelectuales del período, hubo cierto reconocimiento hacia el «orden y claridad» de estos programas y se sugería que había mayor diversidad en ellos que en las emisiones oficiales (Müller, 1963, 27 de diciembre, p. 26). Por ejemplo, el programa periodístico sobre temas de actualidad *Sala de audiencias* — conducido por Mario Kaplún y emitido por Canal 12 entre 1962 y 1966— abordó la Revolución cubana en 1964 y fue alabado en *Marcha* por «no comprometer opinión editorial, en la línea que practica toda la prensa (una o dos salvedades escasas), toda la radio y la TV nuestra» (Müller, 1963, 12 de julio, p. 21).

El sector privado de la televisión estaba nucleado en la Asociación Nacional de Broadcasters Uruguayos (ANDEBU), que reunía a las radios desde 1933. Su articulación gremial potenciaba una fortaleza económica ya expresada en la concentración mediática de varios de sus integrantes,⁹ lo que redundó también en su capacidad de presión sobre el sistema político. Esta dinámica de funcionamiento de ANDEBU ya fue constatada por la historiadora Mónica Maronna (2016) desde las etapas iniciales de la radio, y hacia los años sesenta se extendió a la televisión (Soria, 2016), permitiendo a los empresarios obtener beneficios fiscales y exoneraciones impositivas y obstruir intentos de nueva regulación de la radiodifusión. Por su parte, el Canal 5 estaba impulsado por el SODRE, una institución dedicada a la información y la cultura¹⁰ que durante los años sesenta atravesó severas dificul-

7 La defensa de las buenas costumbres y las audiencias infantiles ya había suscitado varios debates y censuras en la cinematografía de la década previa, como ha analizado de forma detallada el crítico Manuel Martínez Carril (2013).

8 Ejemplo de estas propuestas eran: *Conozca su derecho*, conducido por Eduardo Reisch Sintas, emitido por Canal 12 y Canal 10; *El pueblo quiere saber*, a cargo de Augusto Bonardo; y *Objetivo*, en Canal 12, dirigido por Germán Araujo.

9 Por ejemplo, Canal 12 había adquirido los diarios *El País* y *El Plata*; Canal 4 *La Mañana*, *El Diario* y *Noticias Uruguayas* S.A.; finalmente, Canal 10 estuvo ligado a Radio Carve y Sport.

10 Creado en 1929, el SODRE incluía dentro de su amparo la Discoteca Nacional, la radio CX6 SODRE, la Orquesta Sinfónica, el Conjunto de Música de Cámara, coro, ballet y Cine Arte.

tades económicas que impactaron en el desarrollo de su televisión. Para conseguir mayores recursos el SODRE autorizó a sus medios de comunicación a vender publicidad comercial en 1966, generando el rechazo público de ANDEBU y profusos debates políticos sobre la medida (Soria, 2016).

La censura en la televisión del SODRE durante 1968 no solo se articula con estos antecedentes, sino que también se inscribió en las prohibiciones de dos películas de realizadores uruguayos durante el Festival de Cine Documental y Experimental que la institución organizaba: *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) en la edición de 1960 y *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, 1967) en la de 1967. En el discurso crítico hacia los gobernantes presente en ambas películas¹¹ y en el acto de su censura no solo se expresaban las tensiones sociales y políticas que permearon al cine de la década, sino también las «grietas» que se abrieron en una institución tradicional de la cultura del país como el SODRE (Lacruz, 2016).

DE LOS SÍMBOLOS DEL PASADO A LOS CONFLICTOS DEL PRESENTE

Durante 1968 la censura televisiva alcanzó a programas periodísticos y educativos. Entre los primeros se encuentra *Las dos campanas*, conducido por Mario Kaplún —con el seudónimo de Mario César—, que proponía un debate de opiniones entre especialistas o personas directamente involucradas en diversos temas de la coyuntura nacional y regional. También fue censurado *Yo y un millón*, que abordaba la actualidad mediante entrevistas y debates con su conductor, René Jolivet. Como adelantamos, los periodísticos habían construido una considerable legitimidad en la discusión política de los temas del país y la región, lo que, sumado al carácter masivo que fue adquiriendo el medio, los convirtió en el blanco central de la censura televisiva en 1968 y en los años siguientes previos al golpe de Estado de 1973. Su sustitución por programas de entretenimiento a partir de ese año muestra el derrotero trazado por la intervención autoritaria, que obstruyó la función política que había comenzado a construir la televisión en Uruguay. Por su parte, en el Canal 5 (que prácticamente no tenía propuestas periodísticas) fue censurado *Universidad de la Repú-*

11 El discurso sarcástico que Ulive presenta en *Como el Uruguay no hay* ataca la riqueza y los beneficios de los políticos en el contexto de crisis que atravesaba el país, mostrando «las contradicciones de un pilar de la identidad nacional: la democracia uruguaya» (Lacruz, 2016, p. 313). Por su parte, *Elecciones* acompaña a dos dirigentes de los partidos tradicionales de cara a las elecciones de 1966 mostrando distintos aspectos de su campaña, incluyendo el clientelismo y la demagogia.

blica, realizado por dicha casa de estudios,¹² que consistía en ciclos temáticos mensuales presentados en un formato de clase por docentes de la institución y el conductor (Secco, 2016).

Los rasgos de estos programas y las temáticas censuradas se articulan con aspectos igualmente prohibidos en la televisión de otras partes del mundo durante 1968 y se enmarcan en la escalada autoritaria que atravesaba el país. Fue censurada una discusión sobre las medidas económicas del gobierno que impactaba directamente en los trabajadores, la UDELAR y la represión del movimiento estudiantil. La exclusión de estos actores sociales y políticos daba cuenta del proceso de clausura hacia la disidencia —en un contexto de debate altamente politizado—, del establecimiento de los límites del discurso televisivo y de la elaboración de un «monólogo autoritario» (Cosse y Markarian, 1996). Por su parte, la censura a la figura de Artigas condensó la disputa respecto a la interpretación del pasado y el papel de los símbolos nacionales en la coyuntura del momento.

Las censuras al programa *Las dos campanas* en junio y julio de 1968 se enmarcaron en la vigencia de las medidas prontas de seguridad recientemente decretadas, que implicaron numerosas detenciones, la renuncia de parte del gabinete ministerial —los responsables de Trabajo, Cultura y Salud Pública— y la convocatoria a un paro general de los trabajadores. En este contexto, se prohibió en *Las dos campanas* una discusión sobre la congelación de precios y salarios. La medida, que contó con el beneplácito del sector empresarial, había sido decretada por el Poder Ejecutivo el 28 de junio buscando frenar el crecimiento inflacionario que había alcanzado un incremento de 180% en los doce meses anteriores y tuvo una nueva expresión en diciembre con la sustitución de los Consejos de Salarios¹³ por el control gubernamental de los precios y la fijación salarial por decreto. La censura hacia esta temática mostraba la exclusión de un problema que afectaba centralmente a los trabajadores, suprimidos como colectivo de la negociación laboral y recargados con el peso de la crisis, ya que sus salarios «congelados» no acompañaron los precios que ya habían subido (Frega *et al.*, 2010). Desde este punto de vista, el silenciamiento de la temática volvía a desplazar a estos actores políticos que, coordinados por la Central Nacional de Trabajadores (CNT) desde 1964, tenían prohibidas sus reuniones sindicales, algunos fueron «militari-

12 La UDELAR, de carácter público y autónomo, fue la única universidad en el país hasta 1984, cuando emergieron instituciones privadas.

13 Instrumento de negociación tripartita entre trabajadores, empresarios y Estado, creado en 1943.

zados»,¹⁴ eran reprimidos en sus manifestaciones y declarados ilícitos tras el golpe de Estado y el llamado de la CNT a la huelga general.

A la censura televisiva hacia la difusión de las medidas del gobierno y su impacto sobre los trabajadores se sumó el control de la UDELAR¹⁵ y la represión a la conflictividad estudiantil. Estas censuras fueron realizadas desde agosto de 1968, pero se enmarcaron en las numerosas movilizaciones estudiantiles que desde mayo reclamaban contra el aumento del precio del transporte colectivo y en demanda de mayor presupuesto para la enseñanza,¹⁶ tanto mediante paros como con expresiones más novedosas —ocupaciones, manifestaciones «relámpago» y liceos populares—. Paralelamente, la UDELAR y el gobierno se alejaron en medio de rumores de intervención de la universidad y avasallamientos de su autonomía. En agosto, hubo un recrudecimiento de las acciones de lucha, cada vez más radicalizadas y violentas, así como de la represión gubernamental, que ya dejaba varios estudiantes heridos. A principios de agosto la policía allanó violentamente varias facultades durante la noche, sin orden o presencia judicial ni notificación a las autoridades universitarias. En este marco, las dificultades para acceder al material necesario para realizar el programa *Universidad de la República* en Canal 5 llevaron a emitir una placa que decía «Programa en emergencia».

El allanamiento fue seguido de la voluntad expresa del gobierno de controlar el discurso universitario: luego de un comunicado de las autoridades de la UDELAR en rechazo a lo ocurrido, el gobierno censuró previamente sus futuras declaraciones, al tiempo que solicitó venia al Parlamento para destituir al Consejo Directivo Central, el órgano rector de la UDELAR. En la misma línea, en octubre de 1968 *Marcha* denunciaba que las tensiones entre el Canal 5 y la universidad habían aumentado hasta generarse «una política de asedio, que llega a incluir la censura» (*Marcha*, 1968, 25 de octubre[a], p. 18) por parte de las autoridades del SODRE. De hecho, la Comisión Directiva debía

14 Es decir, sometidos a las normas de conducta y castigos propios de la jurisdicción militar. Los empleados de la banca pública y luego también de la privada son ejemplos de sectores que fueron militarizados.

15 Esta tríada de universidad, estudiantes y trabajadores en la censura televisiva y las movilizaciones de los años sesenta tenía antecedentes desde fines de la década del cincuenta, cuando, en el marco de la evaluación de la Ley Orgánica de la Universidad, estudiantes y trabajadores se unieron en las movilizaciones bajo la consigna «Obreros y estudiantes, unidos y adelante».

16 Este reclamo se realizó en un marco de crecimiento explosivo de la matrícula en secundaria que impulsó el crecimiento de la cantidad de estudiantes universitarios y se fundamentó en el constante aumento de la matrícula en educación primaria durante todo el siglo XX.

autorizar previamente todo el material emitido por el programa. Por lo tanto, esta censura trasladaba a la pantalla estatal las tensiones que el propio gobierno tenía con la universidad, lo que evidenciaba la falta de autonomía del SODRE respecto al Poder Ejecutivo. Pero además daba cuenta de las propias dificultades que tuvo la institución a lo largo de los sesenta para representar en sus medios y espacios culturales las fuerzas sociales que disputaban la tradicional concepción de cultura nacional que imbuía al SODRE, lo que se evidenció en las censuras cinematográficas que mencionamos previamente y en los conflictos que el SODRE ya había tenido con la UDELAR.¹⁷

La censura aplicada a la universidad dialoga con las prohibiciones de la difusión de información sobre la herida de bala que un policía causó al estudiante universitario y militante comunista Líber Arce, que llevó a su muerte el 14 de agosto de 1968. Fue el primer asesinato de un joven por la represión estatal¹⁸ y su velorio en el edificio central de la UDELAR, así como el cortejo mortuario que acompañó su entierro, fue una de las manifestaciones más masivas de la época, con doscientos mil asistentes aproximadamente (Markarian, 2012). En Canal 5, se prohibió a *Universidad de la República* proyectar una placa en homenaje a Líber Arce cuando se cumplió un mes de su muerte, por considerarla «subversiva» y contraria al gobierno (Marcha, 1968, 25 de octubre[a], p. 18). Además, René Jolivet, conductor del programa *Yo y un millón*, fue censurado por tres días al ser «señalado por la policía como directo causante de las manifestaciones estudiantiles y consiguientes choques el sábado a la tarde, al difundir la errónea noticia de la muerte de un estudiante que resultara seriamente herido en los incidentes del jueves anterior» (Marcha, 1968, 15 de agosto[a], p. 17), una mención que podría referirse a Líber Arce.

17 Desde los inicios de la televisión del SODRE en 1963 se aspiraba emitir un programa con la UDELAR —al igual que con todos los niveles de la educación formal— como parte del cometido educativo de la señal. Si bien los primeros acercamientos entre ambas instituciones fueron en 1963, muy tempranamente hubo problemas de relacionamiento. En 1965 Canal 5 ofreció un espacio para la UDELAR, pero ante las dificultades en su concreción comenzó a emitir el programa *Universidad de la República* al año siguiente, sin tener el respaldo universitario (Secco, 2016). A esta medida, que motivó reclamos de la UDELAR al SODRE, se sumó al año siguiente el rechazo de las autoridades de la institución para transmitir en su radio y su canal de televisión un acto sobre la autonomía universitaria que se realizó en el Paraninfo. Hacia principios de 1967 se reinició *Universidad de la República*, esta vez a cargo de la UDELAR.

18 Meses después ese mismo año fueron asesinados Susana Pintos y Hugo de los Santos.

Finalmente, el prócer nacional José Artigas fue censurado en dos oportunidades a lo largo de 1968. En junio, *Las dos campanas* decidió cambiar el debate que había previsto entre los profesores de historia José María Traibel y Roque Faraone sobre Artigas y su vigencia. En su lugar, se habló sobre la relación entre los jóvenes y los partidos políticos tradicionales colorado y blanco (Marcha, 1968, 28 de junio, p. 3). A su vez, en octubre las autoridades del SODRE prohibieron al programa *Universidad de la República* continuar emitiendo la frase de Artigas «El poder de los tiranos no es bastante para contrastar el poder de los hombres libres»,¹⁹ como lo hacía desde agosto de 1968.

La censura hacia Artigas durante 1968 puede interpretarse como una expresión de las disputas y falta de consenso sobre su figura y el pasado del país, que ya se habían revitalizado durante la conmemoración del bicentenario de su muerte en 1964. Estas revisiones abarcaron desde relecturas por parte de las izquierdas políticas que disputaban las interpretaciones de los partidos tradicionales y su rol como continuadores del artiguismo hasta la renovación historiográfica impulsada por la llamada «nueva historia», que incluía miradas focalizadas en la historia económica y social, así como perspectivas decididamente marxistas. De aquí, probablemente, el temor a que el debate televisado de dos historiadores sobre Artigas en *Las dos campanas* pudiera contravenir las medidas prontas de seguridad. La prohibición en *Universidad de la República* también marca una censura hacia el discurso universitario en su interpretación del pasado, pero sobre todo es un rechazo claro a una frase artiguista que, en la coyuntura, era una evidente forma de protesta hacia el autoritarismo del gobierno y un llamado hacia el poder de los hombres, que el propio acto de censura evidenciaba en su falta de libertad. Si el control y la promoción de discursos pueden pensarse como correlativos en el ejercicio de la censura (Ramírez Llorens, 2016), el caso de Artigas muestra claramente el proceso a través del cual fueron prohibiéndose algunas interpretaciones sobre su figura y cómo estas prohibiciones generaron a su vez el espacio para la promoción de los relatos funcionales al régimen posterior. En efecto, la dictadura fundó en la interpretación del pasado de la nación —incluido Artigas— su proyecto político, lo que se evidenció en las conmemoraciones históricas durante 1975, el «año de la orientalidad», incluida la inauguración del mausoleo de Artigas (Cosse y Markarian, 1996).

19 Agradezco especialmente a la investigadora Lucía Secco por facilitarme generosamente la frase censurada.

MECANISMOS DE LA CENSURA

En general, los mecanismos de censura en televisión, radio, prensa y cine durante 1968 fueron difusos y erráticos, atribuyéndose a «censores del Poder Ejecutivo», llamadas telefónicas de policías u órdenes del jefe de Policía, especialmente del coronel Alberto Aguirre Gestido. No se identifican con claridad criterios sistemáticos en los procedimientos ni una constante en la relación entre los delitos y los castigos de clausura del medio o suspensión de la programación. Así, mientras la censura a *Universidad de la República* implicó el ejercicio del control previo, en *Yo y un millón* fue posterior a las declaraciones de Jolivet e implicó una sanción de tres días.

A finales de los años sesenta tampoco había una institución abocada al control de la televisión o los medios de comunicación en general. Si bien algunas prohibiciones y sanciones de películas eran realizadas por el Consejo del Niño o la Intendencia de Montevideo (Martínez Carril, 2013), su función estaba centrada en el cine y en la salvaguarda de las buenas costumbres. De hecho, la creación de una institución vinculada al control de los medios de comunicación recién se materializó en 1975 con la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), creada para promocionar discursos mediáticos y, al mismo tiempo, controlarlos.²⁰

Mientras que la censura a la televisión no fue reglamentada ni aparece en la documentación oficial, la circulación social y su denuncia también presentaron formas disímiles. Por ejemplo, en *Marcha*, que era en sí mismo un medio controlado por el gobierno, las denuncias tenían diferente legitimación e impacto, ya que algunas eran escritas por los periodistas o críticos, mientras que otras eran cartas que los lectores enviaban al semanario y se publicaban en sus páginas iniciales. Además, los espectadores no siempre eran informados sobre el cambio en la programación: mientras en la primera censura a *Las dos campanas* se explicó a la audiencia el cambio en la temática a abordar ese día, en la segunda censura el programa fue enteramente removido y se emitió en su lugar una película europea. Estas diferencias emergen también de los actores involucrados en la censura, ya que en junio la decisión del cambio fue del canal de televisión y los

20 Era una entidad coordinadora de las relaciones públicas del Estado y promotora del régimen hacia el interior y el exterior del país por medios escritos, sonoros y audiovisuales. Además, tenía como función recomendar «a los organismos competentes las medidas a adoptar en los casos de contravención a las disposiciones vigentes, en materia de información pública, por parte de los medios de comunicación» (Decreto n.º 166/975).

realizadores del programa, mientras que en julio fue consecuencia de la decisión del Poder Ejecutivo.

En definitiva, al igual que Avellaneda (2006) observó para la experiencia argentina, en Uruguay durante 1968 es posible reconocer que la censura aplicada a la televisión y los medios en general tenía un «rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna» (2006, p. 33), lo que era funcional a su internalización y naturalización. En la televisión de 1968, esta característica de la censura puede explicarse también por la falta de experiencia del gobierno en el control de este medio. Incluso en regímenes dictatoriales consolidados hacia finales de los sesenta, como el brasileño (1964- 1985), la mayor presencia de la televisión en la vida cotidiana implicó reestructuras institucionales y aprendizajes sobre el medio (Ribke, 2011).

A pesar de este escenario general, la censura a *Las dos campañas* cuando iba a tratar la congelación de precios y salarios presentó rasgos distintivos. En primer lugar, el caso fue denunciado en el Parlamento por uno de los involucrados, el senador del Partido Nacional Francisco Rodríguez Camusso, que iba a debatir con el senador oficialista del Partido Colorado Agustín Caputti. Además, lo ocurrido adquirió resonancia en varios medios de comunicación. De hecho, si bien no fue la primera denuncia de censura de 1968, *Marcha* definió este caso como el momento en que la televisión, a través de sus «programas polémicos sobre temas nacionales», se sumaba a las «prohibiciones» de la prensa (*Marcha*, 1968, 15 de agosto[b], p. 17).

En segundo lugar, el relato de Rodríguez Camusso en el Senado visibilizó de forma excepcional los mecanismos y actores involucrados en el proceso de la censura. Según su testimonio, cuando llegó al Canal 10 para participar de la emisión, Omar Defeo, su director, le explicó que el programa se suspendería por decisión del Poder Ejecutivo en el marco de las medidas prontas de seguridad, lo que había sido comunicado por el «coronel Ferrand». La referencia probablemente sea al coronel Gustavo Ferrand, quien durante la dictadura fue director interventor del SODRE y cedió al Canal 12 el usufructo de una de las señales televisivas asignadas a la entidad estatal en la ciudad de Punta del Este (Resolución n.º 2987/981). Por lo tanto, la denuncia de Rodríguez Camusso evidenció el mandato de la autoridad militar y su articulación con el Ministerio del Interior, aunque la normativa del período atribuyó solo a este último el cumplimiento de las disposiciones de control de los medios de comunicación autorizadas por el Poder Ejecutivo.

Según Rodríguez Camusso, cuando el ministro del Interior, Eduardo Jiménez de Aréchaga, se enteró de la denuncia que iba a realizar en el Parlamento, lo llamó para explicar que «había habido un

exceso de interpretación del funcionario respectivo y que, conocidos los nombres de los participantes, él se avenía a que pudiéramos desarrollar el programa y que me invitaba a que, si lo deseaba, lo hiciera mañana mismo» (Rodríguez Camusso, 1968, 4 de julio, p. 236), lo que tuvo como respuesta la negativa del senador, que no quería hacer uso de sus privilegios como legislador sino denunciar y reclamar el cumplimiento de los derechos y libertades. A pesar de este intento final del gobierno de evitar que la denuncia se hiciera pública, el hecho de que dos legisladores nacionales fueran imposibilitados de discutir libre y públicamente los asuntos del gobierno testimonia las limitantes a los discursos políticos opositores —en este caso, el de Rodríguez Camusso—²¹ y puede pensarse como expresión de avasallamiento del Poder Ejecutivo sobre el Legislativo y de las dificultades de este para contrarrestarlo.²²

GOBIERNO, EMPRESARIOS Y PERIODISTAS

El relato de Rodríguez Camusso sobre lo ocurrido con *Las dos campañas* muestra la forma directa en que el gobierno censuró a los canales de televisión mediante llamadas a sus autoridades. Sin embargo, esta dinámica convivió con instancias de cercanía entre ambos actores, lo que, por un lado, es consonante con el vínculo que tradicionalmente había mantenido ANDEBU con el poder político, mencionado en los apartados anteriores; por el otro, es coherente con la importante presencia de empresarios en la administración de Gestido y, sobre todo, en la de Pacheco.²³

La cercanía entre ambas partes puede explicarse como uno de los factores que desestimuló el proyecto de ley sobre televisión que impulsó el ministro de Cultura Luis Hierro Gambardella en 1967 y quedó igualmente de manifiesto con la defensa que hicieron los gobiernos de Gestido y Pacheco de los intereses de ANDEBU en el conflicto que mantenía con el SODRE desde 1966 por la venta de publicidad comercial. En 1967, tras reunirse con Justino Jiménez de Aréchaga, presidente de ANDEBU, Gestido expresó su posición contraria a sostener la medida del SODRE, porque afectaba el sustento económico de las empresas privadas y su libertad de expresión. Sin el apoyo presiden-

21 En 1971 fue fundador del Frente Amplio, un partido de coalición de izquierda.

22 En este sentido, recordemos que entre el 13 de junio de 1968 y el 15 de marzo de 1969, durante 83 llamamientos sucesivos a la Asamblea General para abordar el levantamiento de las medidas, no fue posible llegar al *quorum* para sesionar, por la ausencia de legisladores colorados y blancos (Frega *et al.*, 2010).

23 En mayo de 1968 seis empresarios sin trayectoria político-partidaria llegaron a formar parte de su gabinete ministerial, o «gabinete empresarial», como fue conocido.

cial, renunció toda la Comisión Directiva de la institución y la nueva administración tenía entre sus miembros a Alfonso Llambías de Azevedo, quien, según denunció *Marcha*, estaba vinculado a la radiodifusión privada (Bañales, 1968, 26 de enero) y luego mantuvo vínculos con el régimen dictatorial.²⁴ De hecho, la Comisión Directiva declaró que iba a solucionar los problemas «sin entrar a invadir terrenos que pueden rozar el campo de las empresas privadas» (Vasconcellos, 1967, 13 de junio, p. 135). En 1968, las nuevas autoridades intervinieron el Canal 5 para el estudio del «caos» imperante en el canal y se convocó a una comisión asesora integrada por el ingeniero Francisco Elices, también vinculado al sector privado.

La posición del gobierno respecto al enfrentamiento entre el SODRE y ANDEBU no implicó la censura directa a Canal 5, pero refuerza la evidencia respecto a su falta de autonomía en sintonía con la censura posterior hacia *Universidad de la República*. Paradójicamente, delegar por la vía de los hechos parte de la gestión de Canal 5 en manos privadas parece indicar una falta de interés del gobierno de Pacheco en transformar la televisión del SODRE en una herramienta propagandística oficial, posición que se mantuvo durante la dictadura, cuando se recortaron significativamente los recursos de la institución (García Rubio, 1998).

Por lo tanto, las negociaciones entre el sector empresarial y los gobiernos fueron configurando una hegemonía discursiva de lo decible y lo censurable. Esta lectura se refuerza si consideramos que durante la dictadura ANDEBU parece haber establecido relaciones beneficiosas con el régimen, dadas las normativas aprobadas durante este período, como la transmisión vía satélite coordinada entre los tres canales privados, la extensión de la televisión en el interior del país a través de la Red Uruguaya de Televisión (RUTSA), creada en 1981 y habilitada por la Resolución n.º 1659 de 1980, o la aplicación del Decreto-Ley de Radiodifusión n.º 14.670 y su reglamentación bajo el principio de no retroactividad (Pereira, 2012).

A pesar de este marco general, es posible establecer matices entre los empresarios, mostrando que el proceso de negociación no involucraba a los distintos actores como entidades homogéneas. Una diferencia evidente es que en 1968 las denuncias recabadas fueron centralmente de censuras a los canales 10 y 12, el primero de ellos en dos oportunidades. En este sentido, es interesante indicar que Canal

24 En 1975 formó parte de la Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, que tenía el objetivo de organizar las festividades que durante todo el año conmemoraron la Declaratoria de la Independencia y otras fechas históricas de 1825 (Cosse y Markarian, 1996).

10 fue la única señal privada expresamente suspendida por el Poder Ejecutivo durante la dictadura —estrictamente, la clausura por tres días fue en 1984, un año antes de la finalización formal del régimen *de facto*— (Pereira, 2012). Por su parte, Omar Defeo, director de ese canal, subrayó con posterioridad el papel de los medios privados como garantes de la libertad de expresión durante el «proceso», eufemismo con el que se refiere a la dictadura (Defeo, 1994). Esto no significó que Canal 10 fuera una amenaza para el gobierno colorado. De hecho, en 1967 Milton Fontaina,²⁵ ejecutivo de Canal 10, ingresó como representante parlamentario por el partido oficialista. Además, esta señal de televisión fue percibida por el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) —cuyas primeras acciones públicas fueron en 1966— como una herramienta de propaganda oficialista y, como forma de ataque al gobierno, atentaron contra ella en 1970.

Por otra parte, al interior de los canales también se fueron construyendo dinámicas de autocensura. La eliminación del debate sobre Artigas en *Las dos campanas* fue informada a los espectadores por su conductor, Mario Kaplún, quien al inicio de la emisión

dio lectura a un comunicado de la dirección del Canal 10 y del programa, en el cual se señalaba que, en virtud de la vigencia de las medidas de seguridad y temiendo que el carácter del debate llevara a los participantes a deslizarse en afirmaciones comprometedoras para la situación de emergencia, el debate había sido suspendido. (Marcha, 1968, 28 de junio, p. 3)

Como se desprende de la denuncia, el comunicado leído subrayó el contexto de las medidas prontas de seguridad, recientemente aplicadas al momento de la emisión, lo que puede entenderse como una señal de apoyo al contexto crítico y a las disposiciones del Ejecutivo, pero también como una previsión ante la posibilidad de censura, es decir, ante un exceso de los límites, aún poco claros, de lo que podía y debía discutirse en la televisión. Por otra parte, el relato del hecho sugiere un acuerdo entre las autoridades de Canal 10 y Kaplún, que leyó el comunicado, convirtiendo el mensaje no solo en expresión de los empresarios sino también del periodista.

25 El padre de Milton Fontaina, Raúl, fue uno de los directivos de Sociedad Anónima Difusora Radio Eléctrica del Plata (SADREP), propietaria de las radios CX16 Carve y CX24 La Voz del Aire. Además, fue fundador de ANDEBU e impulsó la creación de SAETA, siendo la cara visible del noticiero de Canal 10 en su etapa inicial, una tarea que prosiguió su hijo Raúl, hermano de Milton.

Cuando ocurrió este hecho, Kaplún ya tenía una profusa trayectoria en radio, publicidad y televisión,²⁶ destacándose especialmente en este último medio con la conducción y producción del programa *Sala de audiencias* —al que hicimos referencia previamente— y *Cristianos sin censura*,²⁷ emitido por Canal 10 también durante 1968. Además, Kaplún era una personalidad ampliamente reconocida, tanto por la audiencia como por la crítica que le otorgó el premio Ariel por *Sala de audiencias* en dos oportunidades y alababa su ecuanimidad y seriedad en el abordaje de los temas. En consecuencia, el hecho de que un exponente tan reconocido del periodismo se presentara a sí mismo justificando la autocensura es factible que haya tenido un peso simbólico muy relevante en la audiencia y permite pensar cómo los periodistas se inscribieron en el entramado social de la censura, evitando el reduccionismo a «términos binarios que oponen un poder censor a una sociedad censurada» (Ramírez Llorens, 2016, p. 22). El hecho no opacó la figura de Kaplún: el joven crítico televisivo de *Marcha* Danubio Torres Fierro²⁸ no dudaba en afirmar, en julio de 1968, que el conductor «convocaba a quienes realmente importan, los deja hablar sin temor a que sean censurados» (Torres, 1968, 26 de julio, p. 24).

A la censura de Kaplún se sumó también la de René Jolivet, conductor del programa *Yo y un millón*, en agosto. En este caso ocurrió luego de que brindara información errónea sobre el fallecimiento de un estudiante que al momento de la emisión solo había sido herido. Jolivet también era una personalidad muy popular en el período: *Yo y un millón* había tenido ciclos en Canal 10 y Canal 4, y además el presentador conducía el programa *Entrada prohibida*, en el que ingresaba a lugares como la cárcel o las casas de los políticos. Aunque la revista *Cine Radio TV Actualidad* lo calificaba como un «doctor» del periodismo y premió dos años a *Yo y un millón* como periodístico televisivo (Prats, 2009), Jolivet era una figura polémica que también ocupaba las tapas de las revistas ilustradas, dando entrevistas personales y mostrando su vida cotidiana. Con todo, la emisión de su pedido de disculpas también evidenció la tensión profunda en el ejercicio periodístico y en las dinámicas de legitimidad sobre los límites de lo decible.

26 Estas experiencias nutrieron sus reflexiones y actividades posteriores en torno a las relaciones entre comunicación y educación, convirtiéndose en un referente intelectual del campo de la comunicación.

27 Con un provocador nombre para el contexto, el programa era coconducido por los sacerdotes Roberto Viola y Manuel Olivera y difundía las transformaciones de la Iglesia católica abordando temas como la fe o la sexualidad en diálogo con actores y perspectivas que eran ajenos a ella.

28 Luego exiliado en México, donde trabajó como ensayista y traductor.

Esta tensión ya estaba presente en las numerosas censuras a los medios de comunicación desde 1967 y en el decreto del Poder Ejecutivo durante ese año que mandataba detener e investigar a periodistas de los diarios *El Sol* y *Época* (Resolución n.º 1788).²⁹ Por supuesto, el proceso autoritario posterior a 1968 expulsó a muchos otros periodistas de los medios e incluso del país; otros fueron interrogados y encarcelados en los años previos al golpe de 1973. De hecho, el retiro de Kaplún de la televisión se dio porque «en ese contexto, ya no era posible seguir haciendo un programa de libre opinión» (Silva, 2002, p. 7). En 1969 fueron detenidos el periodista, escritor y crítico Carlos María Gutiérrez —integrante del diario *Época*, colaborador de varios periódicos nacionales e internacionales—, el periodista de *Marcha* Daniel Waksman —ambos tuvieron que exiliarse posteriormente— y el escritor Pedro Scarón.

Finalmente, la inestabilidad laboral encarnada en la conflictividad entre trabajadores y empresarios de los medios también tensionó el ejercicio libre del periodismo. Esta situación se expresó en la prensa y la radio desde 1967: ese año la patronal Asociación de Diarios despidió a doscientos trabajadores, por lo que periodistas, gráficos y distribuidores iniciaron una huelga que se extendió cerca de cien días, un conflicto que se reeditó en octubre de 1968 y en el que intervino también el gobierno, funcionando como «socio» de la patronal (Marcha, 1968, 25 de octubre[b], p. 9). De igual forma, los trabajadores de la radio reclamaron por su ajuste salarial con un paro en marzo de 1968. Ese año también los trabajadores de Canal 5 iniciaron una huelga cuando un empleado que estaba colgando un aviso que convocaba a una asamblea quiso ser remitido a la Policía por las autoridades del SODRE (Marcha, 1968, 8 de marzo, p. 12). Luego, en 1970, *Marcha* denunció casos de persecución a trabajadores sindicalizados en la radio y la televisión, recogiendo un testimonio que aseguraba que en Canal 4 se había obligado a «parte del personal a firmar un documento con el compromiso de renunciar a toda actividad sindical y, se suspende a funcionarios por 15 días a causa de cualquier nimiedad» (Marcha, 1970, 27 de noviembre, p. 11).

29 Algunas normas anteriores a los años sesenta también afectaban la libertad del periodismo. Particularmente, la Ley de Prensa (Ley n.º 9.480), de 1935, creada durante la dictadura de Gabriel Terra (1931-1938) —cuando también hubo censuras a radios y periódicos—, estuvo vigente hasta 1984. Si bien la norma prohibía la censura previa, tenía un carácter general punitivo. Por ejemplo, definía una serie de «delitos de imprenta» y mecanismos para su castigo.

REFLEXIONES FINALES

La censura en la televisión durante 1968 incluyó a este nuevo medio en el distanciamiento respecto a una tradición democrática que había generado ciertas garantías de la libertad de expresión y signó el proceso de emergencia de dinámicas de funcionamiento y nuevas formas de significación de la censura que configuraron algunas características del medio durante la dictadura. Esta temporalidad bisagra en la que se buscó analizar la censura televisiva de 1968 eludió un abordaje a la luz de lo ocurrido posteriormente y habilitó atender a una doble dimensión: por un lado, el proceso de emergencia de límites entre lo prohibido y lo permitido en la representación televisiva, las formas de establecerlos y las negociaciones y cambios en los actores que participaron en él. Por otro lado, el análisis permitió comprender cómo la censura televisiva de 1968 se inscribió en el camino de construcción de un monólogo discursivo en la dictadura que excluyó lecturas disidentes a los fundamentos históricos del proceso autoritario, la crítica de actores institucionales como la UDELAR, políticos partidarios opositores y movimientos sociales estudiantiles y sindicales contrarios al gobierno. El establecimiento de estos límites en el discurso televisivo, la forma de llevarlos a cabo y la articulación de los actores involucrados en este medio despejaron las señales televisivas para la promoción de los discursos que el régimen necesitaría.

Sin dudas, esta exclusión de las disidencias durante el gobierno de Pacheco se impuso mediante estrategias de presión hacia empresarios y periodistas e involucrando a policías y militares. Sin embargo, el trabajo muestra que la ubicuidad de la censura en 1968 la hacía confusa, heterogénea, interpelando también a los empresarios de los canales y los periodistas en las dinámicas de control sobre qué temas abordar en la televisión y cómo hacerlo, incluso sobre las denuncias de estas censuras en otros medios. En este entramado que la censura fue tejiendo no hubo posiciones monolíticas de todos los actores ni igualdad de peso en las negociaciones.

El análisis de los vínculos entre el sector empresarial y el gobierno que este trabajo se propuso aspiraba a identificar el proceso que había devenido en una aquiescencia entre la dictadura y el sector comercial, tal como mostró Pereira (2012). En el estudio de estos vínculos en los años previos al golpe de Estado de 1973 se pudo observar algo más que la mera continuidad de la conjunción de intereses entre ambos actores y la imposición mutua de la censura a partir de ello. Los canales mostraron dinámicas de negociación que implicaron el respaldo de sus reclamos en la competencia con el SODRE y la pérdida de espacios de discusión sobre la política nacional y regional que ellos mismos habían promovido. El caso del Canal 10 muestra tam-

bién que hubo matices en el accionar de los distintos canales, aunque el análisis parece indicar oscilaciones respecto al gobierno —tal vez resultado de diferencias internas en el canal—, más que una toma de postura clara.

En 1968, los periodistas se desempeñaron en un contexto de inestabilidad laboral, presiones empresariales y gubernamentales, así como restricciones evidentes a la libertad de expresión en un contexto democrático. Sus posiciones ante la censura y como parte de ella dan cuenta de esa exploración respecto a qué rol ocupar en la coyuntura de crisis y antes de su definitiva exclusión de la pantalla televisiva. Profundizar en el análisis del papel de los periodistas y técnicos en las dinámicas de la censura en los años previos al golpe es uno de los aspectos centrales en los que esta investigación continuará trabajando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural (1960-1983). *Revista escribas*, (3), 31-43. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_avellaneda.pdf
- Cosse, I. y Markarian, V. (1996). *1975: Año de la orientalidad*. Trilce.
- Defeo, O. (1994). *Los locos de la azotea*. Cal y Canto.
- Faraone, R. (1998). *Televisión y Estado*. Cal y Canto.
- Frega, A.; Rodríguez Ayçaguer, A. M.; Ruiz, E.; Porrini, R.; Islas, A.; Bonfanti, D.; Broquetas, M. y Cuadro, I. (2007) *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Ediciones de la Banda Oriental.
- Gabay, M. (1988). *Política, información y sociedad*. Centro Uruguay Independiente.
- García Rubio, C. (ed.) (1998). *Televisión estatal ¿qué hacer con ella?* Universidad Católica del Uruguay.
- Lacruz, C. (2016). La comezón por el intercambio. En Mestman, M. (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 311-351). Akal.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Trilce.

- Markarian, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Maronna, M. (2016). *La radio en busca de oyentes. Historia de la radiodifusión en Montevideo (1922-1939)* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Buenos Aires.
- Martínez Carril, M. (2013). *La batalla de los censores. Cine y censura en Uruguay*. Irrupciones.
- Ramírez Llorens, F. (2016) *Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Librería.
- Ribke, N. (2011). Decoding television censorship during the last brazilian military regime. *Media History*, 17(1), 49-61.
- Pereira, A. (2012). Televisión y dictadura en el Uruguay: cambios y permanencias, *ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2(2), 140-179.
- Prats, L. (2009). *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*. Banda Oriental.
- Secco, L. (2016). Televisión universitaria: la UDELAR como posible actor mediático. En G. Torello e I. Wschebor (eds.), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual* (pp. 79-88). Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República.
- Silva, V. (2002) Mario Kaplún. *Question/Cuestión*, 1(28) [en línea]. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1097>
- Soria, F. (2016). Influencias extranjeras, miradas locales. La televisión pública en Uruguay (1963-1968). *Claves. Revista de Historia*, 2(3), 193-223.

FUENTES

- Bañales, C. (1968, 26 de enero). Canal 5: trampa para un hombre solo. *Marcha*, pp. 11 y 14.
- Cine Radio TV Actualidad (1966, 27 de mayo). Censura en la TV. *Cine Radio TV Actualidad*.
- Collazo, Teófilo (1965, 13 de octubre). Intervención [versión taquigráfica]. Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores, Uruguay, tomo 251, pp. 200-201.
- Galeano, E. (1963, 23 de agosto). Las telarañas de la pantalla. *Marcha*, p. 19.

- Marcha (1968, 8 de marzo). Vueltas a las andadas. *Marcha*, p. 12.
- Marcha (1968, 28 de junio). Artigas censurado. *Marcha*, p. 3.
- Marcha (1968, 15 de agosto[a]). Protagonistas. *Marcha*. p. 17.
- Marcha (1968, 15 de agosto[b]). Incomunicación creciente. *Marcha* p. 17
- Marcha (1968, 25 de octubre[a]). Censura en Canal 5. *Marcha*, p. 18.
- Marcha (1968, 25 de octubre[b]). El conflicto periodístico *Marcha*, p. 9.
- Marcha (1970, 27 de noviembre). Preconflicto en Canal 12. *Marcha*, p. 11.
- Müller, M. (1963, 12 de julio). Política y políticos en TV. *Marcha*, p. 21.
- Müller, M. (1963, 27 de diciembre). Una semilla y un gran barbecho. *Marcha*, p. 26.
- Rodríguez Camusso, F. (1968, 4 de julio). Intervención. Suspensión del programa televisivo *Las dos campanas* de Canal 10 [versión taquigráfica]. Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores, Uruguay, tomo 263, pp. 236-237.
- Torres, D. (1968, 26 de julio). Inteligencia y discreción, *Marcha*, p. 24.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1982, 11 de febrero). Resolución n.º 2987/981. Aprobación de contrato suscrito entre el SODRE y Sociedad Televisora S.A. Canal 2. Punta del Este. Registro Nacional Leyes y Decretos. <http://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/2987-1981/2>
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1980, 14 de agosto). Resolución n.º 1659. Implantación de la cadena oficial de televisión. Registro Nacional Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/1659-1980/3>
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1975, 7 de marzo). Decreto n.º 166/975. Presidencia de la República. Creación de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas. Registro Nacional Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/166-1975>
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1973, 16 de febrero). Decreto n.º 140/973. Registro Nacional Leyes y Decretos.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1969, 9 de julio). Decreto n.º 313/969. Medios de Comunicación. Libertad de Prensa. Prohibición. Registro Nacional Leyes y Decretos. <http://www.impo.com.uy/bases/decretos/313-1969>

- Uruguay-Poder Ejecutivo (1969, 27 de junio). Decreto n.º 289/969. Medidas Prontas de Seguridad. Registro Nacional Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/289-1969>
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1967, 12 de diciembre). Resolución n.º 1788. Registro Nacional Leyes y Decretos.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1966, 27 de enero). Decreto n.º 30/966. Televisión - Normas Jurídico-Administrativas. Registro Nacional Leyes y Decretos.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1956, 7 de junio). Decreto n.º 23.941. Normas Provisorias Jurídico-Administrativas para la Explotación de Estaciones de Televisión. Registro Nacional Leyes y Decretos.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1977, 28 de junio). Decreto-Ley n.º 14.670. Radiodifusión. Registro Nacional Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-ley/14670-1977/4>
- Uruguay-Poder Legislativo (1972, 12 de julio). Ley n.º 14.068 de Seguridad del Estado y del Orden Interno. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/14068-1972/2>
- Uruguay-Poder Legislativo (1935, 4 de julio). Ley n.º 9.480. De Prensa. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/9480-1935>
- Uruguay-Poder Legislativo (1928, 13 de noviembre). Ley n.º 8.390 de Radiodifusión. Registro Nacional de Leyes y Decretos.
- Vasconcellos, A. (1967, 13 de junio). Intervención. SODRE. Contratación de propaganda privada [versión taquigráfica]. Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores, Uruguay, tomo 258, pp. 134-137.

Rebeca Burdman, Milagros Mattos Castañeda y
Andrea de los Reyes

CANAL 13 DE CORRIENTES: DE LA PROMESA DE INNOVACIÓN AL ENLATADO TELEVISADO

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas se ha escrito y publicado abundante bibliografía sobre la historia de la televisión argentina. Su relevancia para comprender los procesos sociales y políticos ya no es discutida. Nos encontramos con referencias, testimonios y análisis desde el día cero; autores y autoras fueron dando cuenta del entretejido político, técnico y empresarial que significó la primera transmisión televisiva de Argentina desde el inaugurado Canal 7, Radio Belgrano, con el último acto público de María Eva Duarte dirigiéndose al pueblo de la nación argentina el 17 de octubre de 1951 (Muraro, 1974; Varela, 2005; Hiram, 2015).

Autores como Buero (1998), Mastrini (2001) y Varela (2011) trazaron las directrices para periodizar las etapas de la televisión nacional del siglo XX y coincidieron en la ruptura marcada por la distribución de las licencias de transmisión a empresas privadas. A los primeros años de transmisiones irregulares y experimentales, tanto en lo tecnológico como en el contenido, les sucedió una etapa de ampliación de las emisoras privadas.

Con la década del sesenta empezaron a aparecer canales privados en otros distritos, más allá de Buenos Aires. Las pioneras fueron las emisoras de Córdoba, Mar del Plata y Mendoza. El 18 de abril de 1960 se inauguró el Canal 12 de Córdoba, por entonces llamado LU-

1H Canal 13, convirtiéndose en el primer canal televisivo del interior del país, mientras que Canal 8 de Mar del Plata comenzaría sus transmisiones el 18 de diciembre de ese mismo año. Meses más tarde, en febrero de 1961, haría lo propio Canal 7 de Mendoza. Sin embargo, la mayoría de los canales de aire del interior del país iniciaron sus transmisiones entre 1964 y 1967, cuando se otorgaron las licencias respectivas.

Tras las concesiones autorizadas, los empresarios del sector empezaron a importar la tecnología necesaria y a realizar gestiones e inversiones para la construcción de los flamantes canales. En cada uno de ellos se cumplió el mismo recorrido, aunque con actores diversos.

En una reconstrucción parcial de la primera etapa de inauguración de los canales se identifica el inicio de las operaciones del Canal 8 de San Juan, en 1964; Canal 7 de Santiago del Estero; Canal 3 de Rosario; y Canal 9 de Mendoza en 1965; así como también los canales 11 de Salta; la Televisora Santafesina; Canal 7 de Bahía Blanca; Canal 13 de Río Grande; y Canal 9 de Resistencia, todos ellos en 1966. La emisora sobre la que trabajaremos en este artículo inició sus transmisiones regulares el 30 de junio de 1965, desde la ciudad de Corrientes.

Una segunda etapa en el desarrollo de canales del interior tendría lugar durante los primeros tres años de la década del setenta, cuando se inauguraron Canal 12 de Posadas en 1972 y Canal 3 de Santa Rosa, La Pampa, entre otros. Sobre el período, Gustavo Bulla sintetiza el número y las distintas formas de gestión:

[...] en 1966 existían 26 canales de TV en el país, de los cuales 22 eran de gestión privada y 4 de gestión estatal. Al final de aquella dictadura militar, en 1973, el mapa televisivo del país estaba compuesto por un total de 35 canales de aire, 38 estaciones repetidoras y 35 canales de circuito cerrado. De los 35 canales de aire, 23 estaban gestionados por el sector privado y 12 por distintas instancias estatales (2 nacionales, 7 de gobiernos provinciales, 2 universitarios y 1 municipal). (2009, p. 126)

Una de las dimensiones más analizadas por los investigadores de la historia de los medios en las últimas décadas es el sinuoso avance de la televisión federal. Entre otros aspectos, se destaca la sucesión de normativas —leyes y decretos— que intentaron sin éxito descentralizar la producción de contenido televisivo, apuntando a una mayor distribución de las señales para evitar la incipiente concentración mediática. En el temprano período de consolidación de la televisión,

en la «larga década del 60» a la que se refiere Bulla (2009, p. 17), la producción de contenido se realizaba casi por completo en la ciudad de Buenos Aires. Esta centralización tendría consecuencias directas en las grillas de programación de los canales del interior del país, pero también en las prácticas de producción televisiva, como veremos más adelante.

Buscando incorporar una lectura local sobre el período de conformación y consolidación de la televisión en la provincia de Corrientes, el objetivo de este trabajo es describir la trayectoria histórica, de la propiedad y de la programación de contenidos de Canal 13, LT80 Río Paraná. A través de la recopilación y puesta en discusión de bibliografía, archivos de prensa y entrevistas, se pretende determinar el impacto de la dictadura cívico-militar iniciada en 1976 en el contenido del canal y la observancia de la censura en él.

CORRIENTES, TELEVISIÓN EN DESARROLLO

Al igual que en el resto del país, los orígenes de la televisión estuvieron acompañados en Corrientes por el inestable clima político y cultural de las décadas del sesenta y setenta. La primera emisión de Canal 13 de Corrientes tuvo lugar el 30 de junio de 1965, durante la administración de Diego Díaz Colodrero, referente del Pacto Autonomista-Liberal, una alianza política entre los dos principales partidos correntinos que buscaba garantizar la gobernabilidad provincial. La matriz conservadora, consolidada con el Pacto, tendría continuación en las sucesivas intervenciones federales promovidas por la Revolución Libertadora, hasta la llegada del justicialismo al poder con el gobernador Julio Romero, en 1973.

Sobre la atmósfera de la época, el periodista y dirigente político Gabriel Feris (1992) relató en sus memorias que a fines de los sesenta, período de gobierno del empresario correntino Adolfo Navaja Artaza, se sucedieron una serie de hechos violentos que incluyeron un atentado contra las instalaciones del diario *El Litoral*. Dicho medio, dirigido entonces por Feris, había publicado una serie de editoriales en contra de los beneficios sociales del comedor universitario. «Esto motivó que el diario *El Litoral* fuera atacado y nos tuviéramos que defender con armas para evitar la destrucción» (Feris, 1992, p. 188), relató.

En contraste con las percepciones de Feris, las memorias publicadas por los dirigentes peronistas Arturo Helman y Carlos Alberto Cassarino (2014) suman una mirada vinculada a los movimientos políticos y sociales de la época. «Como no podía ser de otra manera, en Corrientes también se vive esa oleada militante y el lugar o mejor dicho, el espacio propicio es el Movimiento Nacional Justicialista» (Helman y Cassarino, 2014, p. 27), indicaron y agregaron que:

Por aquellos años hablar de peronismo en forma pública era imposible, y los lugares en que se podía hacerlo eran en reuniones clandestinas en casas de familia y en el local de la CGT en donde los jóvenes asistían a escuchar historias y la doctrina de Perón que estaba exiliado en España. (Helman y Cassarino, 2014, p. 27)

Los dirigentes locales respondían a agrupaciones como el Frente Eva Perón (FEP), ligada a la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT), la Acción Revolucionaria Peronista (ARP) y el Movimiento de Juventud Peronista (MJP), que tenía la instrucción de unificarse antes del retorno del líder exiliado. En Corrientes, una extracción de la Juventud Peronista respondía al dirigente Julio Romero, que se convirtió en gobernador en 1973 y, más tarde, sacaría a la calle el diario *Época*, uno de los medios de comunicación más relevantes de la provincia.

Un pantallazo muy somero y generalizado de la transición entre las décadas del sesenta y del setenta podría configurarse a partir de las tensiones entre los sectores conservadores que detentaban el poder político y económico en Corrientes, y los movimientos estudiantiles y sindicales, en algunos casos vinculados al peronismo local.

El clima de intranquilidad estudiantil, descrito desde la perspectiva de Feris y la dupla de Cassarino y Helman, desencadenaría el Correntinazo, una serie de protestas de universitarios y referentes sindicales y culturales, que culminó con el asesinato de Juan José Cabral en mayo de 1969. El hecho es apuntado como antecedente del Rosariazo y el Cordobazo, ambos ocurridos pocas semanas después, que marcarían la finalización del onganiato.

Por entonces, Corrientes era una provincia con una economía apoyada principalmente sobre el sector primario, más específicamente sobre la agricultura y ganadería, con bajo nivel de desarrollo industrial (Solís Carnicer *et al.*, 2008). Esta característica no cambiaría con el paso de los años, aun cuando pasaron varios interventores y gobernadores hasta la llegada del gobierno *de facto* de Jorge Rafael Videla en 1976, que en la provincia significó la destitución del gobernador Julio Romero. La perspectiva económica de la provincia sería un factor central en el desarrollo del canal, luego de su inauguración, ya que no contaría con una cartera de auspiciantes locales de relevancia que permitiera tener vías de financiación para proyectos propios.

En cuanto a la población correntina, las tasas de crecimiento demográfico eran bajas y evidenciaban un crecimiento lento, al que se sumaba un fenómeno de emigración hacia provincias vecinas y centros urbanos. Esta característica expulsiva de Corrientes también es central en la configuración cultural y social de la correntinidad.

LA PRIMERA EMISIÓN

A mediados de esa larga década del sesenta llegaría a Corrientes la televisión. El 30 de junio de 1965, LT80 Río Paraná, Canal 13 de Corrientes, empezaba formalmente su transmisión, que continuaría de manera ininterrumpida hasta el presente.

La conformación del canal estuvo en manos de dos socios que tenían como pasado en común la radio. Se trata del capitán retirado del Ejército Jorge Félix Gómez, titular de la licencia de la primera AM de la provincia, LT7 Radio Corrientes, y del veterinario devenido en publicista y locutor Carlos Antonio Smith, propietario de Ímpetu Publicidad, la agencia comercial asociada a la emisora.

El capitán Gómez, como se lo conoció hasta su fallecimiento en 2020, había logrado que el Estado nacional le otorgara la concesión de la AM en 1958. Pero, anteriormente, la radio tuvo un primer antecedente local en 1923 con la radiodifusora LA1 de Corrientes, mientras que el capítulo comercial inició en 1934 con Ernesto Curtis, Rufino Alzugaray y Benjamín Galantini como titulares de LT7. En abril de 1958 la AM iniciaría un nuevo período a partir de la concesión obtenida por Gómez, quien incluso consiguió el usufructo del inmueble, cuya propiedad fue judicializada por más de cincuenta años.

Seis años más tarde, Gómez y Smith iniciaron los trámites para la adquisición de la licencia cuando obtuvieron el permiso necesario para explotar la frecuencia LT80. Luego empezó el proceso de fabricación y ensamble de la antena y de los restantes dispositivos técnicos necesarios para poner al aire el canal.

Si bien ambos estuvieron al frente del emprendimiento televisivo, desde el principio y durante más de cuarenta años, el equipo que llevó adelante la instalación y el manejo técnico estuvo conformado por la empresa Debed, propiedad del ingeniero Marcos Huller, que adquiriría trascendencia por su trabajo en los canales de televisión en otras provincias, como Salta. Huller, junto a otro ingeniero de apellido Saccone, fue quien construyó la antena y otros dispositivos tecnológicos necesarios para poner en funcionamiento el canal, debido a las restricciones a la importación existentes en el momento.

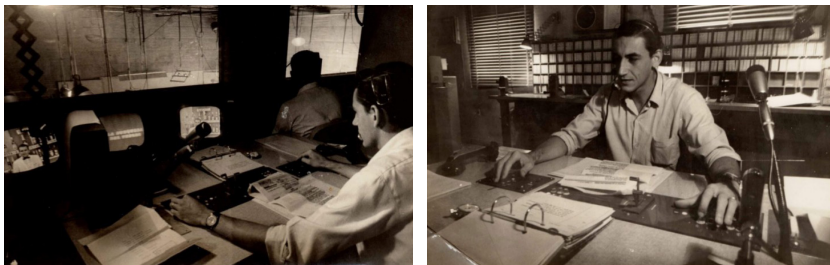
Sobre los meses previos y el arduo trabajo en infraestructura, Smith relató en una entrevista realizada por Juan Carlos Raffo para el programa *Historias de Corrientes* que:

El comienzo fue durísimo, nos costaba conseguir los materiales para el canal, las cámaras de televisión y las antenas. Había restricciones a la importación y un cupo. Encargamos la primera antena de alta ganancia que se construyó íntegramente en Sudamérica. Lo hicieron los ingenieros argentinos Huller y Saccone que nos

ofrecieron el proyecto de copiar una antena de alta ganancia que tenía Canal 13 de Buenos Aires. Ellos llegaron a subirse al edificio Alas, que tenía Canal 13, y midieron bit por bit cada una de las antenas y de los elementos, y los reprodujeron mecánicamente en un taller propio, donde empezaron a fabricar nuestra antena». Smith también mencionó que, en junio de 1965, ya tenían lista la antena y el equipo de transmisión de industria argentina. «El 29 de junio teníamos señal y al día siguiente fue la primera transmisión.

A la participación de los ingenieros Huller y Saccone se debe sumar el rol de los pioneros de la televisión correntina: Carlos Varela y Luis Solari. Ambos con algo de experiencia previa, fueron a capacitarse a Canal 13 de Buenos Aires, para poder dirigir la técnica del flamante canal correntino. Se repartieron la dirección técnica y la dirección de operaciones.

Imagen 1. Carlos Solari en el control de Canal 13



Fuente: Archivo de la familia Solari.

La primera transmisión fue la inauguración del asfalto de una calle, con la presencia del gobernador Diego Díaz Colodrero y su ministro de Obras Públicas, Ricardo Leconte. En las imágenes de ese día, que aún se conservan, se observa el brindis en las instalaciones del canal. También se había anunciado la realización de un gran *show* musical. En el ambiente todo era expectativas, una promesa de innovación convirtiéndose en realidad. Una «maravilla técnica», sustanciada en la antena televisiva, con la que la sociedad estaba familiarizándose.

La inauguración del canal fue un evento social con una amplia cobertura en la prensa de la época. En los meses previos al lanzamiento comenzaron a proliferar en las páginas del diario *El Litoral*, el principal matutino de entonces, avisos para adquirir los aparatos. También se sucedieron anuncios publicitarios de diferentes firmas comerciales, que iban siguiendo las postas hacia el lanzamiento de la

LT80 TV constituyen un anticipo de jerarquía técnica», ilustrado con siete fotografías, algo bastante inusual para este periódico. Los autores del artículo describieron aspectos técnicos, edilicios y laborales, así como detalles sobre cómo se construyó la antena, los equipos y el personal que estaría a cargo de la programación.

Imagen 3. *El Litoral* (24 de mayo de 1965)



Fuente: Archivo diario *El Litoral* de Corrientes.

Respecto a la identidad del canal, aparece por primera vez en las páginas del diario *El Litoral* el 24 de junio, en una publicidad con la imagen caricaturizada de un yacaré, que sería durante décadas el emblema de la emisora.

Imagen 4. *El Litoral* (30 de junio de 1965)



Fuente: Archivo diario *El Litoral* de Corrientes.

Imagen 5. Fotogramas de la emisión aniversario



Fuente: Archivo de la Fundación Memoria del Chamamé.

Luego de la inauguración y de la primera transmisión, se sucedieron en las páginas del diario los saludos de las empresas de diferentes rubros al adelanto tecnológico que implicaba la televisión para la región. A lo largo de los ejemplares de la prensa que fueron relevados se encontraron publicaciones respecto a la televisión, sobre todo anuncios saludando la llegada de esta tecnología a Corrientes y augurando un buen futuro. También se hallaron las grillas de programación de Canal 13, publicadas casi ininterrumpidamente en las páginas dedicadas a noticias locales, sociales y entretenimiento.

Desde entonces, la programación se organizó en torno a un horario que variaba de forma diaria y año tras año. En líneas generales, el inicio de la emisión tenía lugar después de las 12:00 horas y se extendía hasta medianoche. En contadas ocasiones, especialmente los viernes y los sábados, terminaba ya entrada la madrugada, a la 1:00 o las 2:00.

En cuanto a los perfiles de los programas y en sintonía con las emisoras del resto del país, la programación estaba compuesta casi de forma exclusiva por contenido producido en Buenos Aires o en el extranjero. El Departamento de Programación del medio correntino tomaba los programas del Canal 13 de Buenos Aires, cuya productora era Proartel. Esta última llegaba al 89,47% de los televidentes del país (Bulla, 2009), número que da cuenta del centralismo de la producción audiovisual argentina. La relación entre Canal 13 de Corrientes y la productora puede ser catalogada como una de asociación, puesto que se compraba el contenido a una única entidad (Bulla, 2009).

Imagen 6. *El Patio de Don Tunque*



Fuente: Archivo de la Fundación Memoria del Chamamé.

La mayor parte de la programación estaba constituida por «enlatados» producidos en Buenos Aires, principalmente telenovelas, teleteatros, series y películas. Sin embargo, se destacaban en la programación dos ediciones del *Telenoticiario 13* — que cambiaría su nombre a *Noticiero 13* con el paso de los años —, una de las cuales era producida localmente. Si bien representaban una porción menor sobre el total de la emisión, había algunos programas locales, como la tira de telenovela *Qué casa nuestra casa* y *El patio de Don Tunque*.

Como se mencionó antes, una de las pocas producciones locales que se extendió a lo largo de las décadas fue *Noticiero 13*, una emisión diaria que contaba con la información de la ciudad y la provincia, orientada en general a los actos de gobierno.

En una entrevista publicada por el diario *Época* en 2005, Mario Roteta Lacarrie recordó que fue convocado para conducir el noticiero de Canal 13 en 1966, un año después de que iniciaran las transmisiones. Según indicó, tal como había ocurrido con el personal técnico, este periodista, que había trabajado en los diarios *La Mañana*, *El Liberal* y *El Litoral* y en la agencia de noticias Télam, fue enviado a

Buenos Aires para capacitarse. Allí compartió algunas tareas con el periodista César Mascetti, «quien me enseñó muchos de los secretitos que después me sirvieron muchísimo», contó Roteta en entrevista del diario *Época* (2005, 7 de junio). Luego se incorporó a la conducción de *Noticiero 13* el locutor Walter Suchard. La dupla sería la cara del único noticiero correntino durante dieciséis años.

Sobre la producción, el locutor y periodista Adalberto Balduino mencionó en una entrevista realizada para este trabajo que durante un tiempo todo el programa era en el «piso» y no había noticias en exteriores: «No existían los movileros». «Algunas notas filmadas eran mudas con ilustración, o bien con sonido en el cual los periodistas rotaban, es decir, lo hacía quien estaba más cerca y tenía la oportunidad y los elementos en el lugar del hecho», relató. En el mismo sentido se exployó el periodista Daniel Toledo en una entrevista realizada también para este trabajo. Según explicó, en la década del setenta el noticiero no era realizado en el canal, sino que se producía íntegramente en la Dirección de Información Pública de la Provincia. El abogado Guillermo Sánchez, quien entonces se desempeñaba como director del organismo público y que durante varias décadas ejerció como periodista gráfico y radial en Corrientes y Chaco, confirmó la versión del noticiero «enlatado» que el gobierno enviaba al canal.

Si bien, por el momento, no se pudieron hallar mayores registros que permitan reconstruir las rutinas productivas del noticiero correntino durante las décadas del sesenta y del setenta, sí se pudo empezar a conocer cómo se trabajaba durante la dictadura militar.

En Corrientes, entre abril de 1976 y marzo de 1981, la administración política del gobierno estuvo en manos del interventor federal *de facto*, Luis Carlos Gómez Centurión; para luego continuar en manos del general Juan Alberto Pita, que venía de cumplir funciones como interventor de la CGT. Según el testimonio de Toledo, que en la actualidad es uno de los periodistas radiales más reconocidos en la provincia, durante la dictadura militar el noticiero se preparaba íntegramente en las oficinas de Información Pública, a cargo de Guillermo Sánchez. «Todo era en Información Pública, se editaba con las novedades del gobierno y a las 20 se enviaba el *video tape*, con una guía de papel», relató y explicó que los papeles eran el guion total del noticiero. «El canal de esa forma cumplimentaba con la disposición de tener contenido local. No había mucho esfuerzo. Para ellos, era un negocio redondo», apuntó.

La «lata» de Casa de Gobierno fue la práctica recurrente para el desarrollo del noticiero principal de Canal 13. Recién a partir de los primeros años de la década del ochenta se comenzaron a incorporarse nuevas estrategias televisivas, como «salir a la calle con la cámara» y

coberturas vinculadas a una agenda más amplia, incluyendo la temporada de verano, el carnaval y deportes. Entonces, Toledo ingresó directamente a trabajar en el canal: «En 1980, empezamos a realizar un nuevo noticiero que salía al aire al mediodía, llamado *Actualidad 13*, que incluía un recambio generacional en la conducción, otra escenografía, incluso yo estaba parado, sin atril. Era un nuevo aire». La renovación generacional incluyó, además de la incorporación al noticiero central del propio Toledo, a una de las primeras conductoras del noticiero: Twin Miérez, entre otros.

Los entrevistados consultados para este trabajo no pudieron detallar estrategias de censura directa ni de persecución hacia el canal o sus periodistas durante la dictadura cívico-militar. Hasta el momento, el relato coral apunta a una ausencia de conflicto o tensiones con la emisora que pudieran decantar en restricciones por parte del gobierno. Por ejemplo, Emiliano Medina Lareau, periodista de larga trayectoria en Corrientes, que llegó a participar en un programa de entrevistas junto al historiador y abogado Carlos María Vargas Gómez, apuntó que las influencias en el canal aparecían «desdibujadas» porque el contenido no era crítico ni contestatario. En ese sentido, Daniel Toledo agregó que durante la última dictadura cívico-militar «todo se chequeaba en Casa de Gobierno» antes de salir al aire, porque todo se producía en las oficinas de Información Pública con las noticias gubernamentales que se decidía publicar. De esta manera, una de las primeras aproximaciones que podemos indicar es que había una relación comercial y periodística directa entre el gobierno y el canal, una estrategia de colaboración mutua, que no daba lugar a ninguna fisura o crítica.

Si bien ese enmascaramiento del conflicto, también traducido en la vida social correntina, estaba presente en toda la rutina productiva del noticiero, durante la guerra de Malvinas tuvo fisuras mínimas. Toledo, en una entrevista del diario *La República* (2019, 1 de abril), recordó que fue enviado por Casa de Gobierno a Comodoro Rivadavia con la intención de que pudiera llegar a Malvinas para una cobertura televisiva. «Hicimos un par de gestiones para poder viajar a las islas, pero nos dijeron que solo iba a ser enviado un equipo de canal 7, el cual era encabezado por Nicolás Kasanzew. Entonces, a los cinco días, tuvimos que volver», rememoró el periodista y relató que: «El material que pudimos recoger en Comodoro nos sirvió para mostrar lo que pasaba allí y difundirlo en el noticiero de canal 13 de Corrientes».

CONCLUSIONES

Mediante este primer recorrido exploratorio sobre la historia de Canal 13 de Corrientes, pudimos corroborar que existía una escasa pro-

ducción de contenido televisivo a nivel local, en sintonía con lo que sucedía en otras provincias. El surgimiento de distintos canales en otras zonas del país exigía una inversión económica y técnica a gran escala y el armado de una grilla de interés para la audiencia. Como define Varela (2001), la televisión desde sus orígenes era «un proyecto caro y difícil», y nos permitimos preguntarnos cuánto más caro y más difícil era en provincias como Corrientes, con un escaso mercado publicitario.

Una visión panorámica ubica a Canal 13 de Corrientes entre las televisoras «independientes» a las que se refiere Landi (1992) y recupera Heram: «generalmente propiedad de una familia local, recibían apoyo tecnológico de uno de los canales capitalinos y se comprometían luego a comprar una parte importante de su programación a su productora» (2015, p. 1045).

Junto a ello, un hecho importante a destacar es que el único contenido que permaneció continuo y sin grandes modificaciones a lo largo de los años fue el *Noticiero 13*, con las características restrictivas mencionadas con anterioridad. De esta manera se pudo indagar en la forma en la cual se estructuraba el informativo y, a su vez, qué temáticas se consideraban prioritarias.

A través de las entrevistas realizadas se obtuvo información sobre las precarias formas de producción del canal, dejando en evidencia, entre otras cosas, la inexistencia de pluralidad de voces. También se observó que en años anteriores a la dictadura cívico-militar de 1976-1983 el gobierno provincial ya ejercía cierto control sobre los contenidos emitidos. De esta manera, a través de estos primeros acercamientos, se pudo inferir que no se registraron cambios significativos con la llegada del golpe institucional de marzo de 1976, aun cuando se iniciaron nuevas producciones al final de la dictadura.

Durante los años sesenta y setenta el canal se consolidó como un medio de difusión autorizado. Las inestabilidades políticas e institucionales que afectaron al país durante esas décadas no menoscabaron ni disminuyeron el poder que poseía. Sus actividades continuaron el desarrollo habitual, observándose también un aumento en la oferta televisiva, siempre en el formato de «enlatados» producidos en otros centros o, en el caso del noticiero, por el mismo gobierno provincial.

Finalmente, uno de los aspectos que interesa destacar es que, entre los años referidos, Canal 13 y LT7 lograron sostener el monopolio de la comunicación provincial, que, pese a estar en manos privadas, representaba exclusivamente la voz del gobierno correntino. Asimismo, mantuvieron y consolidaron un proceso de concentración mediática —tanto en radio como en televisión— durante varias décadas posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buero, L. (1998). *Historia de la televisión argentina: contada por sus protagonistas desde 1951 hasta 1996*. Universidad de Morón.
- Bulla, G. (2009). Televisión argentina en los '60: la consolidación de un negocio de largo alcance. En Mastrini, G. (coord.), *Mucho ruido y pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2007* (pp. 117-137). La Crujía.
- Feris, G. (1992). *Testimonio sobre política y periodismo, de 1930 a 1992. Diálogos con Antonio Emilio Castello*. Editorial Plus Ultra.
- Heram, Y. (2015). La televisión argentina: historia, composición y crítica de medios. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22(2), 1039-1050.
- Heram, Y. (2009). La televisión argentina en diferentes contextos de cambios políticos, tecnológicos y culturales. *Margen*, (54). <https://www.margen.org/suscri/margen54/heram.pdf>
- Helman, A. y Cassarino, A. (2014). *El Golpe de Estado de 1976 en Corrientes*. Serie La Memoria n.º 1. Carlos «Charly» Pérez Rueda. Moglia Ediciones.
- Landi, O. (1992). *Devórame otra vez*. Planeta.
- Mastrini, G. (2005). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. La Crujía.
- Mastrini, G. (2001). Los orígenes de la televisión privada. *Todo es Historia*, (411), 18-26.
- Muraro, H. (1974). La estatización de la TV. *Crisis*, (16), 8-13.
- Sirven, P. (1998). *Quién te ha visto y quién TV*. De la Flor.
- Solís Carnicer, M.; Covalova, A.; Leoni, M. S.; Sánchez Negrete, Á.; Quiñónez, M. G.; Ramírez Braschi, D.; Zarrabeitia, C. H. y Schaller, E. C. (2008). *La historia de Corrientes va a la escuela*. Tomo III. Fundación Aguas de Corrientes y Universidad Nacional del Nordeste.
- Varela, M. (2011). Historia de la televisión en Argentina (I). *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, 1(2), 7-23.
- Varela, M. (2005) *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna (1951-1969)*. Edhasa.
- Varela, M. (2001). Radiografía de la televisión argentina. *Todo es Historia*, (411), 6-16.

FUENTES

Argentina-Poder Ejecutivo (1974, 26 de agosto). Decreto n.º 340. Por el cual se intervienen al término de 70 días diversas emisoras de televisión. *Boletín Oficial*.

El Litoral (1965, 30 de junio).

El Litoral (1965, 23 de junio).

El Litoral (1965, 2 de junio).

El Litoral (1965, 29 de mayo).

El Litoral (1965, 28 de mayo).

El Litoral (1965, 26 de mayo).

El Litoral (1965, 24 de mayo).

Época (2005, 7 de junio).

Fundación Memoria del Chamamé. Archivo [en línea]. <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/>

La República (2019, 1 de abril).

Raffo, J. C. (2009, 9 de mayo). *Historias de Corrientes*. Canal 13 Max.

Secretaría de Prensa y Difusión (1974, 14 de octubre[a]). Resolución n.º 169 Por la cual se designa interventores en los canales 9 y 11. *Boletín Oficial*.

Secretaría de Prensa y Difusión (1974, 14 de octubre[b]). Resolución n.º 171. Por la cual se designa un interventor en Canal 13. *Boletín Oficial*.

Secretaría de Prensa y Difusión (1974, 18 de octubre). Resolución n.º 174. Por la cual se acepta la renuncia del director de Canal 7 y se designa uno nuevo. *Boletín Oficial*.

Patricia A. Orbe

EL NEGOCIO DE LA TELEVISIÓN EN EL «PAGO CHICO»: POLÍTICA E INTERESES CORPORATIVOS EN BAHÍA BLANCA (1965-1982)

INTRODUCCIÓN

Durante la década del sesenta, en Argentina se desplegó un notable proceso de desarrollo y consolidación de la televisión, protagonizado por la acción del capital privado, que conduciría a la constitución de numerosos canales de aire a lo largo de todo el país (Bulla, 2005, pp. 123 y 133). Son estos años de despegue del negocio televisivo, durante los cuales se produce el tránsito de la «etapa de los primitivos de la TV» (1951-1960), distinguida por dar lugar a un espacio permeable a la experimentación de jóvenes autores, locutores radiales, directores y actores de teatro, hacia el período del «pasaje del televisor a la televisión», entendida como un «verdadero medio de comunicación de masas», a partir del crecimiento sostenido de las audiencias, la cobertura territorial y la expansión del horario de transmisión (Varela, 2005, pp. 15-16).

Todo comenzó hacia 1957 con la política comunicacional de la autodenominada Revolución Libertadora, que había abierto el espectro televisivo al empresariado local, el cual sería alentado por los sucesivos gobiernos civiles y militares a participar en este atractivo mercado, dando lugar a la creación de numerosas firmas en las que convergían capitales de diversa extracción.

En este sentido, consideramos que el abordaje de estos procesos que marcaron los orígenes de la historia de la televisión en el país, así

como impactaron en la modernización cultural y el devenir político nacional, se ha centrado en forma predominante en el análisis de los medios de la ciudad de Buenos Aires, dejando abierta la agenda historiográfica en la materia para que se sumen nuevas investigaciones que, a partir de la adopción de perspectivas regionales y locales, nos permitan revisitar, matizar y poner en tensión las interpretaciones dominantes. Desde esta óptica, los estudios sobre los inicios y el devenir del sistema televisivo en Argentina se verían enriquecidos a partir del recurso a miradas situadas que permitan hacer foco en profundidad en las bases sociales que facilitaron la conformación de estos verdaderos bloques de poder.

A tal fin, en esta oportunidad pretendemos hacer un primer acercamiento a la trama societaria de los canales de televisión que comenzaron a operar en la ciudad de Bahía Blanca entre 1965 y 1966, a fin de indagar sobre las articulaciones que mantuvieron estas empresas de comunicación con el poder económico, político, militar y eclesiástico a distintas escalas. Asimismo, trataremos de reconstruir sus itinerarios empresariales, atendiendo a su adaptación a los marcos regulatorios que los condicionaron desde sus orígenes hasta la sanción de la Ley de Radiodifusión de 1980.

EXPANSIÓN Y REGULACIÓN DEL NEGOCIO TELEVISIVO ENTRE DOS DICTADURAS: UN BREVE PANORAMA

Antes de adentrarnos en la escala local, es necesario recorrer los aspectos más importantes del proceso de gestación del sistema de radiodifusión en Argentina, especialmente en lo relativo a las iniciativas estatales y privadas que lo definieron por varias décadas.¹ Vale la aclaración de que, dentro de los estudios sobre la normativa regulatoria de este ámbito, es posible identificar una escasez de investigaciones específicas sobre las políticas comunicacionales de la etapa 1958-1973, las cuales han recibido un superficial tratamiento en publicaciones de naturaleza descriptiva, o bien han sido abordadas como antecedentes para explicar las medidas adoptadas por el peronismo en su retorno al gobierno y por el último régimen *de facto*.

Más allá de esta limitación historiográfica, existe un consenso consolidado en relación con la centralidad que tuvieron los decretos-ley de las dictaduras de 1957 (n.º 15.460) y 1980 (n.º 22.285) para el funcionamiento efectivo del campo televisivo y para el establecimiento de una «relación permanente entre el poder político y los pro-

1 En términos generales, sobre este tema remitimos a Sirvén (1988, pp. 22-24); Ulanovsky *et al.* (1999); Varela (2005); y Mastrini (2001 y 2005).

pietarios de los medios» (Albornoz *et al.*, 1996, pp. 25 y 29). Se trata de un espacio social configurado sobre el predominio del capital privado, la competencia comercial y la concentración de la propiedad, que habría de ir forzando en su dinámica cotidiana los condicionamientos que intentaba imponerle la normativa. Los noveles empresarios televisivos sortearon la prohibición de participación del capital extranjero a través de la gestación de productoras de programas que proveyeron a todas las emisoras del país, entre las cuales tuvieron un papel central las empresas norteamericanas NBC, ABC y CBS (Mastrini, 2001, p. 26).² Y en relación directa con esta circunstancia, a través de la venta masiva de los mismos contenidos a distintas firmas, también se vulneraron las resistencias estatales para la formación de cadenas.³

A partir de la política audiovisual de la dictadura del período 1955-1958 no solo surgieron los tres primeros canales privados porteños (9, 11 y 13), sino que también se abrió el negocio de la televisión en las provincias, a partir de la adjudicación de licencias en La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Rosario, Mendoza, Córdoba y Tucumán, las cuales se pondrían en funcionamiento a lo largo de la década del sesenta.

Si bien la normativa originaria sostenía que el lapso de vigencia del usufructo de la señal era de quince años a partir del momento de la adjudicación, modificaciones posteriores habrían de abrir todo un espectro de especulaciones. En 1965, el presidente Arturo Illia incorporaría una modificación a la normativa de 1957, estableciendo que el plazo de las licencias sería de quince años a contarse a partir de la salida al aire de los canales, dando a los empresarios un margen considerable de tiempo para seguir gestionando sus empresas al menos hasta mediados de la siguiente década. Sin embargo, este cambio fue derogado por la dictadura encabezada por Alejandro Lanusse en los días previos a su retiro del poder. Esta circunstancia abrió la puerta a la pronta caducidad de las primeras licencias y generó las condiciones

2 Hacia 1970, por estrategias financieras, los capitales norteamericanos se retiraron de la televisión nacional y comenzó una etapa de predominio de los «capitales argentinos» (Bulla, 2005).

3 Ulanovsky, Itkin y Sirvén han sostenido que «[...] la invasión silenciosa de la tevé de Buenos Aires a la tevé del interior solucionó en gran parte los problemas de programación de los empresarios locales, que limitaron sus esfuerzos a la compra de ciclos enlatados en la Capital Federal, acotando sus propias incursiones. Pero la ofensiva porteña no se limitó solamente a enviar material desde Buenos Aires. Con el tiempo, importantes ejecutivos y, más tarde, poderosos grupos empresarios arremetieron en distintas provincias, dando un paso más como accionistas de empresas locales» (1999, p. 392).

políticas para que el nuevo gobierno peronista avanzara en la materia, no sin cierta renuencia del propio Perón.

Por el Decreto n.º 1.761 de octubre de 1973, el presidente provisional Raúl Lastiri estableció el vencimiento de las licencias de los tres canales porteños, a los que sumó solo dos medios del interior del país: el Canal 7 de Mendoza y el 8 de Mar del Plata. Posteriormente, se dio lugar a la intervención y estatización de los canales privados capitalinos por el Decreto n.º 340/74 (Ulanovsky *et al.*, 1999, pp. 305, 323-324).⁴

El golpe militar de 1976 y la dictadura genocida que instauró dieron lugar al despliegue de «relaciones peligrosas» entre los medios y el Estado. El nuevo régimen implementó una política comunicacional que, como parte de su política cultural, se orientó hacia la generación de consenso, censura, control y represión, además de dar a luz la normativa que regularía el sistema de radiodifusión por casi treinta años (Postolski y Marino, 2005: 183). El diseño e implementación de una estructura de medios de comunicación pluralista y descentralizada habría de ser una deuda de la democracia para con los argentinos que tendría que esperar hasta el siglo XXI para constituirse en una materia prioritaria.

TELEVISIÓN Y TRAMA POLÍTICO-CORPORATIVA EN BAHÍA BLANCA

Para introducirnos en la arena televisiva local, consideramos relevante exponer brevemente un panorama sobre la situación socioeconómica que atravesó la ciudad en la etapa en estudio. Entre mediados de los años sesenta y el comienzo de la década de los ochenta, Bahía Blanca experimentó una serie de transformaciones que impidieron la consolidación de un perfil productivo definido en el largo plazo. Como ha sostenido Valentina Viego, en los cincuenta y sesenta se despliega un nuevo ciclo expansivo de la economía local debido al incremento de inversiones significativas en infraestructura pública y vial, así como al relevante crecimiento del volumen de embarques de frutas provenientes del valle del Río Negro, que salían por el puerto de Ingeniero White, revitalizado por las inversiones en materia de

4 Los empresarios que se vieron perjudicados fueron ensayando distintas estrategias para obtener una compensación: Goar Mestre arregló en 1977 por aproximadamente 11 millones de dólares por el 13; Héctor Ricardo García obtuvo 6,5 millones por el 11 y, por su parte, Alejandro Romay fue el único licenciatario de Buenos Aires cuyo acuerdo con el Estado para cobrar una suma como indemnización por la expropiación de Canal 9 no trascendió, pero recuperó su onda durante el gobierno del general Reynaldo Bignone, para tomar posesión de sus dependencias el 24 de mayo de 1984 (Sirvén, 1988, pp. 23-24).

almacenamiento y conservación de productos primarios (2007, pp. 162-163). Es posible observar que, promediando la década del sesenta, la ciudad no acompañó el proceso de expansión industrial que se produjo a nivel nacional por efectos de la industrialización alentada por el Estado, sino que puso de manifiesto un alto nivel de especialización en el sector agroalimentario. No obstante, para principios de los setenta —cuando la producción manufacturera argentina estaba alcanzado los límites de su desarrollo—, el sector metalmecánico local se expandió y diversificó, generando la aparición de firmas industriales ligadas a la provisión de insumos agrícolas, instalaciones de acopio, envases, aberturas, muebles, entre otros bienes de consumo, muchos de ellos destinados a las localidades del sudoeste bonaerense y la región patagónica.

Pero esta expansión sufrió los efectos de la progresiva derogación del régimen de protección arancelaria a la producción nacional a partir de 1976 y de la aparición de competidores en otras ciudades del sur del país (Viego, 2007, p. 165; Costantini y Heredia Chaz, 2018, pp. 187-190). En pocos años, se registró un decrecimiento notable del número de locales industriales, la expansión del sector terciario y la reorientación del perfil productivo local con la puesta en marcha del complejo petroquímico en 1981.

En el marco de este panorama tan particular de transformaciones, la ciudad asistió a importantes cambios en el ámbito de las industrias ligadas al entretenimiento, entre ellos la llegada de la televisión en 1965. Antes de adentrarnos en el mundo televisivo local, cabe que nos preguntemos por el estado general de los medios de comunicación en la ciudad por aquel entonces.⁵ En 1965, Bahía Blanca contaba con un número muy reducido de periódicos para una ciudad de cerca de 150.000 habitantes.⁶ El más exitoso de ellos en función de su larga trayectoria y predominio comercial era *La Nueva Provincia*, matutino fundado por el maestro y periodista catamarqueño Enrique Julio en agosto de 1898, como un medio regional orientado por el proyecto

5 Sobre las transformaciones del campo de los medios de comunicación de Bahía Blanca en esta etapa, remitimos a Cernadas y Orbe (2013), Martín *et al.* (2017) y Napol y Orbe (2018).

6 Esta cifra es un promedio aproximado, teniendo en cuenta los índices censales que arrojaban para Bahía Blanca 126.669 habitantes para 1960, 182.158 para 1970 y 223.818 para 1980. Según Lucía Bracamonte y Mabel Cernadas, entre los años sesenta y setenta Bahía Blanca constituía un «nodo de comunicaciones, transporte y comercio regional» e indican que para 1971 la ciudad contenía casi un 47% de familias de clase media (empleados y pequeños comerciantes), un 35% de familias de clase baja y un 12% de clase media y alta (profesionales, jefes administrativos y empresarios) (2018, p. 118).

de creación de una provincia nueva con cabecera en la ciudad. Este diario mantuvo su predominio por sobre sus competidores, logrando expandir su presencia en la región ante la ausencia de rivales de su envergadura.⁷ En los años subsiguientes, el liderazgo de la firma se consolidaría a partir de la incorporación de una señal de radio en abril de 1958: LU2 Radio Bahía Blanca.

Por otro lado, en febrero de 1964 se había producido el cierre del diario *El Atlántico* luego de 44 años de ardua labor periodística. Infructuosamente, un grupo de dirigentes del peronismo bahiense intentaron insertarse en la arena gráfica local para ocupar este vacío meses después a través del vespertino *La Tarde*, el cual tuvo una fugaz trayectoria, al cerrar sus puertas en enero de 1965. Solo *El Sureño*, una iniciativa periodística de un grupo de empresarios locales⁸ habría de sostener la competencia con *La Nueva Provincia* entre septiembre de 1964 y diciembre de 1969, luego de la cual la hegemonía de esta última en el mundo de las noticias gráficas en la zona prácticamente fue indiscutible.⁹

Por otra parte, en el espacio radial LU2 competía con LU3 Radio del Sur. Ambas emisoras habían sido licitadas en el marco de las políticas de la dictadura encabezada por el general Pedro E. Aramburu, junto a más de cincuenta radios en todo el país, y mientras LU2 había sido adjudicada a La Nueva Provincia SRL, LU3 fue puesta en manos de la firma LU3 Radio del Sur SRL, perteneciente a Vicente Levantesi, Herberto Eduardo Long, Francisco Fernández Presa y Roberto Pedro

7 A mediados de los años cuarenta, *La Nueva Provincia* alcanzaría una tirada de 25.000 ejemplares diarios aproximadamente, en tanto para los años cincuenta se fue acercando a los 35.000, promedio que mantendría a lo largo de los años sesenta, según datos del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC, 2018).

8 El nuevo medio era propiedad de El Sureño S.A. —sociedad en formación—, entidad presidida por el empresario local Juan José Martín, quien, según los informantes de inteligencia de la policía provincial, estaba «acompañado por Eladio Giorgetti y el escribano Juan José Mora, todos ellos integrantes de la Unión Vecinal» (Fondo DIPPBA, Memorando Carpeta de Referencia 7880, Bahía Blanca, Legajo 38, 25 de septiembre de 1965). Entre sus múltiples negocios, Juan José Martín era el presidente del Banco Regional Sureño, propietario de la Embotelladora del Sur —asociado a la compañía Pepsi— y para 1964 se encontraba promoviendo la venta de acciones para la construcción del Gran Hotel del Sur, inaugurado a fines de la década. Además de sus inversiones en el mundo de los agronegocios y la venta automotriz, desde 1961 se desempeñaba como vicepresidente del frigorífico de ultramar Vallemar Sociedad Anónima industrial, comercial y financiera, situado en el puerto de Ingeniero White, ligada a la comercialización de productos altovolletanos (López Pascual, 2016, p. 298).

9 Durante los años setenta, solo otras dos breves experiencias gráficas se ensayarán en la ciudad. Nos referimos a *El Eco* (1971-1974) y *El Diario: para el Pueblo* (1975), ambas ligadas a distintas vertientes del peronismo local (Orbe, 2013).

Mazeris, todos ellos empresarios locales. El espectro radial se completaba con otras dos señales. En primer lugar, LU7 Radio General San Martín, por decisión de la autodenominada Revolución Libertadora, había sido transferida a la Universidad Nacional del Sur en 1958.¹⁰ En el otro caso, nos referimos a LRA 13 Radio Nacional, que comenzó sus emisiones recién en marzo de 1965.

Ahora bien, la actividad televisiva contaba en la ciudad con modestos antecedentes meses antes de su estreno formal en 1965. Hacia 1964, dos experiencias privadas habían desarrollado transmisiones limitadas. Una de ellas estuvo a cargo del comerciante local Urbano Izarra, que emitía por Canal 5 desde su propio establecimiento céntrico, ligado a la venta de electrodomésticos, ofreciendo películas de «carácter didáctico» y filmes deportivos a la reducida audiencia que podía disponer entonces de televisores, vendidos —por cierto— en Casa Izarra. Por otro lado y en forma simultánea, la estación DW Canal 2, a cargo de Juan Carlos Haurie —vinculado al rubro comercial de motocicletas—, transmitía programas «en vivo», breves informativos y publicidades locales que se proyectaban en un reducido circuito de pantallas ubicadas en las vidrieras de casas comerciales del centro de la ciudad (La Nueva Provincia, 1978, 11 de abril, pp. 207-208).

La situación cambió radicalmente a partir del comienzo de las emisiones diarias de los dos canales, los cuales —con una diferencia de meses— habrían de encarnar una nueva ola modernizadora que modificaría la vida cotidiana de los vecinos de la ciudad y su entorno de manera radical. Desde comienzos de 1965, mientras las permisionarias de estos nuevos medios aceleraban el trabajo de selección del personal técnico, locutores, conductores y administrativos, la ciudadanía palpitaba el proceso de preparación de las plantas transmisoras y los estudios a través de la cobertura de la prensa, la cual seguía con mucho interés los avances en la materia y los espacios publicitarios daban cuenta de la creciente demanda de televisores.¹¹

LU80 Canal 9-Telenueva comenzó a salir al aire a comienzos del mes de agosto de aquel año y gradualmente fue ampliando sus horas

10 Esta iniciativa no prosperó y su gestión fue asumida por la Comisión Administradora de Radios Comerciales Estatales, entidad que no contribuyó positivamente en materia técnica ni financiera en la trayectoria de la emisora, la cual finalmente sufrió su cierre definitivo el 31 de enero de 1978 por decisión de la Dirección de Radio y Televisión dependiente de la Secretaría de Información Pública de la Presidencia de la Nación.

11 A modo ilustrativo, se señalan las siguientes ediciones de la revista *Paralelo 38*: 30/5/65, n.º 56, p. 10; 6/6/65, n.º 57, p. 11; 11/7/65, n.º 62, p. 11; 8/8/65, n.º 66, p. 11; 15/8/65, n.º 67, tapa y p. 10; 22/8/65, n.º 68, pp. 9 y 11; 29/8/65, n.º 69, tapa y pp. 5 y 7, entre otras.

de transmisión hasta proceder a la inauguración oficial el viernes 24 de septiembre de 1965, «bajo la advocación de Nuestra Señora de la Merced, Virgen Patrona de Bahía Blanca» (Paralelo 38, 1965, p. 40). Los equipos y la antena se instalaron en el edificio Caviglia, sito en la intersección de las calles Sarmiento y Zelarrayán, a pocos metros del edificio del diario *La Nueva Provincia* y la catedral. Este nuevo medio era propiedad de Telenueva Sociedad Anónima Publicitaria de Radio y Televisión, firma que al obtener esta licencia y sumarla al diario largamente consolidado y a la exitosa radio LU2 conformaría uno de los primeros multimedios de Argentina.

Por su parte, LU 81 Canal 7-Teledifusora Bahiense (TELBA S.A.) se instituyó en torno a los aportes de un conjunto de empresarios locales ligados a distintas actividades económicas. Su torre se ubicó en los altos del Barrio Palihue y sus estudios se instalaron en Blandengues 225, desde donde se dio comienzo a sus transmisiones el 4 de febrero de 1966.

Desatada la competencia por conquistar la teleplatea, ambos canales buscaron refugio en la compra de contenidos de productoras porteñas. Telenueva quedó vinculado a las producciones de Proartel¹² y Telerama, que compartían con los canales 13 y 11 respectivamente. Por su parte, Telba se vinculó a Canal 9 a través de los programas generados por Telecenter.

La influencia regional de ambas emisoras comenzó a expandirse a partir de 1968, cuando el Consejo Nacional de Radio y Televisión (CONART) les otorgó la autorización para instalar estaciones repetidoras en distintos distritos del sudoeste bonaerense y en el norte de la provincia de Río Negro (Marcilese, 2016, p. 22).

En simultáneo a estos procesos de expansión y competencia, se desarrollan los primeros conflictos gremiales en el seno de estas empresas. Según José Marcilese, las malas condiciones laborales y salariales que padecían los trabajadores provocaron que, hacia 1969, surgiera la iniciativa de organizar el sindicato de televisión a nivel local. A pesar de las resistencias patronales, los despidos y las intimidaciones, la delegación bahiense del Sindicato Argentino de Televisión (SAT) comenzó a funcionar en 1971, ganando un destacable protagonismo

12 Según afirmaba Jorge Florez McGregor a principios de los años setenta, «[...] Proartel se ha constituido en un centro de producciones televisivas: suministra programación —con carácter prácticamente exclusivo— a once canales del interior (LT83, Canal 3 de Rosario, LT82 Canal 13 de Santa Fe, LU80 Canal 9 de Bahía Blanca, LU82 Canal 10 de Mar del Plata, LV81 Canal 12 de Córdoba, entre los principales), con lo cual está permanentemente en la pantalla de alrededor de 1.000.000 de televisores y cuenta con un área de audiencia que se extiende por todo el país» (1971, p. 162).

en las luchas sindicales del sector a nivel local, en alianza con los trabajadores de radio, prensa y gráfica en varias oportunidades hasta el advenimiento de la última dictadura (2016, pp. 24-30).¹³

En términos de éxito empresarial, luego de los primeros años de rivalidad, la balanza comenzó a inclinarse a favor de Telenueva y la situación económica de Telba se volvió crítica. El contador Andrés González Ríos era síndico de Canal 7-Telba, así como del diario *El Sureño* y contador del uno de los propietarios de la radio LU3. Con cierta resignación, este profesional recuerda que la clave de esta «derrota» estaba en la potencia de La Nueva Provincia SRL como multimedio, estructura que infructuosamente sus clientes intentaron imitar —al menos en términos comerciales— para mejorar su competitividad. Sin embargo, el saldo de esta estrategia fue negativo. Así lo expresaba González Ríos, al decir

Yo era síndico de canal 7, era síndico titular del diario *El Sureño* y también estaba vinculado a Roberto Mazeris en LU3. [...] y salimos a vender publicidad conjuntamente: canal 7, el diario *El Sureño* y LU3. La Nueva Provincia salía a vender con su diario, más importante del sur argentino, con su LU2 con gran potencia 840 AM y de Telenueva [...] y bueno, aguantamos unos años hasta que nos tuvimos que rendir al pie del león. (A. González Ríos, entrevista, 2 de noviembre de 2018)

Debido a esta crítica situación financiera, los concesionarios de Canal 7 prepararon una salida del negocio televisivo, entrando en negociaciones con el llamado «zar de la televisión», Alejandro Romay, para que los auxiliara en este emprendimiento. Telba ya tenía vínculos comerciales con el Canal 9 porteño debido a que ambos eran provistos de contenidos por la misma productora y, por lo tanto, el contacto entre ambas empresas era fluido. Según el testimonio del síndico de Canal 7, en 1969 se llegó a un convenio con Romay para que los permisionarios de la señal continuaran en sus funciones hasta 1975, pero bajo el «gerenciamiento» de la empresa capitalina, materializada en la figura de Elsa Morel, quien se trasladó a Bahía Blanca y se encargó de la conducción de la entidad (A. González Ríos, entrevista, 2 de

13 A comienzos de la dictadura de 1976, debido a las reiteradas amenazas sobre sus integrantes, la Comisión Directiva del SAT bahiense renunció y dejó acéfalo al gremio, el cual se reorganizó en octubre de 1977, para ser intervenido por el propio gremio a nivel nacional, nombrando a Néstor Cantariño, un dirigente local de larga trayectoria y trabajador de Canal 7, como interventor por el período 1978-1983 (Marciase, 2016, p. 49).

noviembre de 2018). No obstante, la documentación hemerográfica brinda algunas pistas que nos permiten retrotraer un año este acuerdo empresarial. En mayo de 1968 se registra en la ciudad una conferencia de prensa convocada por Telba en la que participan figuras del espectáculo nacional —como el animador Héctor Coire y la actriz Irma Roy— junto a Alejandro Romay, a fines de anunciar «aspectos de la nueva política» de la entidad.¹⁴ Más allá de la fecha precisa del inicio de este cambio en la conducción de Canal 7, el hecho es que varios testimonios coinciden en señalar que, al momento del derrocamiento del gobierno peronista en 1976, Telba se encontraba entre las empresas del «grupo Romay» (González Ríos, 2016, p. 76; Fondo DIPPBA, Memorando Sección C n.º 2536/76, DS Carpeta Legajo 6473, julio-agosto 1976).

Ambas emisoras habían escapado de los efectos de las políticas que había aplicado el último gobierno peronista sobre los tres canales privados porteños, así como sobre sus pares mendocino y marplatense, al quedar fuera de los términos del mencionado Decreto n.º 1761/73. Para Telenueva, la fecha límite era el 24 de septiembre de 1980 y para Telba, el 5 de febrero de 1981, esto es, quince años a contar desde su puesta al aire. De cara a esta circunstancia, estaban preparando su equipamiento para el desafío de la transmisión en color¹⁵ cuando la misma dictadura que les garantizaba el disciplinamiento de sus trabajadores por medios legales y clandestinos decidió cambiar las reglas del juego dentro del sector con la sanción de una nueva Ley de Radiodifusión (Ley n.º 22.285 del 15 de septiembre de 1980 y Decreto Reglamentario n.º 286 del 18 de febrero de 1981).

Más allá de los diversos aspectos de la normativa, fueron dos los artículos que impactaron en el funcionamiento societario de ambos canales: la prohibición del acceso a los medios radioeléctricos a empresas y personas físicas vinculadas al sector gráfico (artículo 45) y la posibilidad de solicitar la renovación de las licencias vigentes por parte de aquellas sociedades que estuvieran ajustadas a los requisitos previstos en la ley en el plazo de un año (artículo 112).

14 «El señor ROMAY, tras destacar que “el nuevo Canal 7 de Bahía Blanca, tiene los mejores programas de América latina, ya que cuenta con material contratado a productoras nacionales e internacionales”, se refirió a nuestra ciudad señalando su capacidad de progreso. Dijo, asimismo, que conoce al Dr. ESANDI, intendente municipal, y que sabe de sus gestiones en la capital para la radicación de la industria en nuestro medio» (Paralelo 38, 1968, 19 de mayo, p. 18). Las mayúsculas pertenecen al original.

15 Como referencia, hacemos mención a que en la medianoche del 1 de mayo de 1980 la pantalla de Telenueva pasó del blanco y negro al color.

Rápidamente se dio curso a la transformación de la composición accionaria, que en el caso de Telenueva resultaba más compleja debido a su integración con la empresa La Nueva Provincia SRL, dedicada principalmente a la actividad editorial, cuestión que era objetada por la nueva ley. En pocos meses, el grupo empresarial de base familiar que explotaba el diario *La Nueva Provincia*, la radio LU2 y el Canal 9 de Bahía Blanca se reconvirtió a través del ingreso de hijos de los antiguos accionistas en las distintas sociedades y de la transferencia de acciones que terminarían, al menos formalmente, de ajustar la situación al nuevo marco regulatorio.¹⁶ Solicitada la renovación de las licencias correspondientes al canal y a la radio por quince años al Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), se dio lugar al pedido en sendos casos a través de los decretos n.º 1.207, del 12 de noviembre de 1982, y n.º 106, del 14 de enero de 1983.

La coyuntura que atravesó el Canal 7 fue más sencilla, ya que la situación legal de su firma propietaria no colisionaba con la nueva normativa. Algunos de los accionistas que aún quedaban en el directorio desde los orígenes de la sociedad aprovecharon las circunstancias para desvincularse y vendieron su participación a Elsa Morel, acrecentando la participación del «grupo Romy» en la empresa, la cual finalmente también accedió a la renovación de la licencia por otros quince años a través del Decreto n.º 1.207.

Si bien el plan integral de reconversión del sistema de radiodifusión que se propuso la dictadura tuvo sus límites y en gran parte fue puesto en suspenso por el gobierno radical que la sucedió, su marco regulatorio condicionaría este espacio social por varias décadas. Los principales medios audiovisuales de Bahía Blanca —junto a otros 27 canales y más de un centenar de radios AM del interior del país— se vieron favorecidos por esta normativa e ingresarían consolidados en sus posiciones dominantes por sobre otros posibles competidores a la etapa de la transición democrática.

16 Federico Christian Massot, Vicente Massot y Alejandro Massot —hijos de Diana Julio, accionista y cabeza visible del multimedia— ingresaron a la sociedad Radio Bahía Blanca S.A. —titular de la licencia de LU2 (Resolución n.º 765, expediente n.º 0375, 9 de octubre de 1980). Por otra parte, Diana Julio y Raúl Infante Julio se desvincularon de la sociedad licenciataria de Canal 9 a favor de otros miembros de la familia, en tanto estos se desvincularon de la radio transfiriendo la totalidad de sus acciones a los primeros mencionados (resoluciones n.º 108, expediente n.º 0191 y n.º 107, expediente n.º 0192, del 23 de febrero de 1982).

¿QUIÉN ES QUIÉN EN EL NEGOCIO DE LA TELEVISIÓN DE BAHÍA BLANCA?

Como ha sostenido Guillermo Mastrini, el antiperonismo fue un factor clave en los inicios de la televisión privada argentina (2005, pp. 101-111). En otras palabras, al momento de dejar establecida una estructura de medios acorde a sus intereses, la dictadura que derrocó al peronismo en 1955 se preocupó por crear las condiciones para que un ámbito tan relevante quedara en manos «confiables». Claramente, en el caso de los canales bahienses esta premisa se cumplió de manera categórica.

Entre las personas y firmas involucradas en la explotación de ambas licencias televisivas podemos encontrar claros referentes de la oposición local al peronismo e incluso funcionarios de futuros gobiernos municipales producto de golpes militares. Entre ellas, se destacan en primer lugar numerosos integrantes de la familia Julio, herederos del fundador del diario *La Nueva Provincia*, quienes —encabezados por Diana Julio de Massot—¹⁷ detentaron el principal paquete accionario del Canal 9-Telenuova por quince años.

Por otra parte, en el directorio del Canal 7-Telba nos encontramos con dos casos muy ilustrativos. En primera instancia nos referimos al ingeniero Manuel Vallés, quien habría de desempeñarse durante varios meses de 1962 como el segundo comisionado municipal designado por el gobierno del doctor José María Guido, emergente del derrocamiento del presidente Arturo Frondizi. En el segundo caso, se trata del abogado Luis María Esandi, dirigente de la Democracia Cristiana local, fuerza por la cual fue concejal entre 1958 y 1962, quien posteriormente actuaría como secretario de Gobierno y Hacienda durante la gestión de Vallés, llegando a convertirse en comisionado municipal entre julio de 1966 y julio de 1969, durante la presidencia del general Juan Carlos Onganía (Molina, 2007, pp. 255 y 268). Resulta muy significativo señalar que las funciones municipales de Vallés y de Esandi fueron paralelas al proceso de puesta en marcha de Telba, por lo que se desprende que la cercanía de estos dos directores de la firma con el poder cívico-militar de turno fue un aliciente para el funcionamiento de la empresa.¹⁸

También como parte de las filas antiperonistas locales es necesario señalar en la composición accionaria de ambas sociedades en el período de análisis la presencia de personalidades de reconocida

17 Sobre la posición antiperonista de Diana Julio y la línea editorial de su diario, remitimos a modo ilustrativo a Orbe (2016).

18 Cabe aclarar que Luis Esandi continuó integrando el directorio de Telba hasta 1982.

sensibilidad católica de elite, entre las cuales volvemos a incluir a la familia Julio y a Esandi, pero también debemos agregar a los síndicos de Canal 7, Andrés González Ríos y Raúl Lorda, muy vinculados a la jerarquía eclesiástica. Era tan notorio este vínculo con la Iglesia católica que, según el contador González Ríos, Telba era denominada popularmente «el canal de la curia» (2016, p. 75). Ahora bien, la sociabilidad dentro del mundo católico comunicó ambos medios, y este nexo trascendió la ciudad, tal como lo recuerda Juan Carlos Mandará —locutor de larga trayectoria en radios y canales locales desde mitad de los sesenta—, quien reconoce la influencia de la Iglesia y especialmente de los cursillos de la cristiandad en el mundo televisivo argentino de aquella época: «Muchos integrantes de los medios de comunicación fueron fundadores [de los cursillos], gente de la municipalidad, intendentes, gente del Ejército, gente de la Marina. Es decir, los ambientes principales de esa época vivían también con el movimiento de cursillos».¹⁹

Otros sectores socioeconómicos tuvieron sus representantes entre los accionistas de estas sociedades. Como ya hemos señalado, el rubro editorial local tuvo su participación en el negocio de la televisión bahiense a través de los propietarios del diario *La Nueva Provincia* en el Canal 9, pero en el caso de su rival es posible reconocer inversionistas del rubro de la venta de receptores de televisión, como Urbano Izarra; accionistas de la radio LU3, como Roberto Mazeris; destacados productores agropecuarios, como los hermanos Avelino y Horacio González Martínez, junto a Orlando y Raúl Arrechea; y propietarios de concesionarias de automóviles, como Darío Régoli Zambrano. Cabe destacar que estos hombres, ligados al negocio de la consignación de

19 Entrevista de la autora y María Celeste Napal a Juan Carlos Mandará, 7 de diciembre de 2018, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur (AMUNS). Este locutor integrante del movimiento cursillista señala entre los «entusiastas» de los cursillos a nivel local a monseñor Jorge Mayer y al intendente Luis Esandi, entre otros. Cabe señalar que si bien los cursillos llegan al país en los sesenta, Mandará hizo su primera experiencia en Buenos Aires en junio de 1970 para luego participar del primer cursillo que se realizó en Bahía Blanca, del 11 al 14 de agosto de 1970. Y sobre los vínculos entre los cursillos y el mundo de la televisión, Mandará sostiene que «[...] Los cursillos al país los traen los cubanos, dueños de Canal 13, Goar Mestre. Cuando yo hago el cursillo de cristiandad en el año 1970, del 14 al 17 de junio del 70, dos meses antes de que se empiecen a hacer en Bahía Blanca, en Buenos Aires, hace el cursillo conmigo el contador de Canal 13. [...] estaba el padre que salía en Canal 13 [...] tenía el don de la palabra: Héctor Oglietti [...] trabajaba en Canal 13 [...] era maravilloso cómo se metía en los programas del canal. [...] Después lo trajimos a Bahía Blanca, a dar unas charlas [...]». Este recuerdo resulta notable con relación a que, según las crónicas más consensuadas, era Canal 11 el denominado «canal de los curas», por la impronta jesuita en su firma propietaria (Ulanovsky *et al.*, 1999).

hacienda, al desarrollo inmobiliario —como en el caso de los González Martínez en el balneario Pehuén Co— y al comercio regional, eran referentes dentro de distinguidos espacios corporativos y asociaciones como la sociedad rural local, la Corporación del Comercio y de la Industria de Bahía Blanca, el Rotary Club y la Unión Vasca de la ciudad. Todos ellos podrían ser incluidos dentro de un colectivo social que correspondería, en los términos de Mastrini, a «la burguesía vernácula», que era la única en condiciones de «aportar los capitales necesarios para desarrollar la televisión», en este caso, a nivel local (2005, p. 107).

A estos actores debemos sumar la injerencia de un grupo empresario televisivo de escala nacional como es el encabezado por Alejandro Romay, quien —si bien nunca figuró en las nóminas societarias de Canal 7— mantuvo su posición a través del rol determinante de Elsa Morel como integrante del directorio con una participación relevante al menos hasta el año 1999.²⁰ En tal sentido, es posible afirmar que el escenario bahiense no escapó a la tendencia general en materia de formación de cadenas de televisión, prohibidas por la ley, pero facilitadas en los hechos por la centralidad de las productoras de contenidos y la tendencia a la concentración económica en la actividad audiovisual.

Por último, rescatamos una particularidad del mundo de los negocios televisivos de esta ciudad: la presencia destacada de mujeres en la composición accionaria de las firmas y en roles directivos. Ya nos hemos referido a Elsa Morel como personera del «grupo Romay» en el Canal 7, quien se destacó por ser la única directora o gerente femenina en esta sociedad desde fines de los sesenta y por un prolongado período. No obstante, queremos señalar el alto porcentaje de accionistas mujeres en las empresas del «grupo Julio», especialmente en el Canal 9. No desconocemos que el hecho de tratarse de un núcleo empresarial de base familiar facilita la incorporación de herederas en la masa propietaria, pero no explica por sí mismo su permanencia en los sucesivos directorios²¹ ni el desempeño protagónico de algunas de ellas, como Diana Julio como cabeza reconocible del grupo o Móni-

20 Es necesario aclarar que esta interpretación es provisoria, dado que disponemos de documentación fragmentaria proporcionada por el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), la cual deberá ser contrastada con información societaria publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina, entre otras fuentes.

21 Nos referimos a cinco descendientes y herederas de Enrique Julio, fundador de *La Nueva Provincia*, que tuvieron presencia prolongada en el directorio de Canal 9: sus hijas Benita Haydée Julio de Errea, Emma Rita Juliana Julio de Latorre y Lía Esther Manuela Julio de Contal, y sus nietas Diana Julio Pagano de Massot y Graciela Haydée Petersen de Dellacha. A partir de 1982, Diana Julio se desvinculó del canal a favor de sus tías, primos y primas, así como estos le transfirieron sus acciones en LU2 y se desvincularon de la radio.

ca Contal Julio —su prima— como productora en Telenueva.²² Esta peculiaridad de la sociedad permissionaria de Canal 9 se nos presenta como inusual si prestamos atención a los estudios historiográficos en la materia y requerirá de la confrontación de la información disponible con otros testimonios escritos y orales para alcanzar una contextualización que nos permita interpretarla en términos más ajustados.

CONSIDERACIONES FINALES

La expresión «pago chico» suele remitirnos al refranero popular que asocia la vida en las pequeñas localidades con una intensa y notoria conflictividad interpersonal, en contraste con el grado de anonimato que generalmente distingue la actividad social en las grandes ciudades: «pueblo chico, infierno grande». No obstante, en esta oportunidad asociamos a Bahía Blanca con esta denominación en franca referencia a la obra literaria de Roberto J. Payró, quien residió allí entre 1887 y 1892, fundando su propio diario, *La Tribuna*, de efímera trayectoria. En 1908, Payró publicó su libro *Pago chico*, cuyo mundo ficcional nos ubica en un pueblo con dos diarios enfrentados en la lucha política y remite a su experiencia como periodista y dueño de un medio gráfico en una ciudad del interior provincial.

La Bahía Blanca de los años sesenta ya no era la de Payró: el «pago chico» se había transformado en «pago grande». Sin embargo, la referencia pretende atraer nuestra atención sobre la necesidad de acercarnos a las grandes preguntas sobre la historia de los medios de comunicación desde una perspectiva regional y situada en escenarios subnacionales para poder revisar las temporalidades empleadas en la agenda historiográfica y acceder con mayor base empírica y complejidad al mundo de las redes, la interconexión y la circulación de actores, capitales y saberes en estos procesos de transformación multidimensional.

En esta oportunidad y advirtiendo sobre el esbozo de algunas interpretaciones provisionarias por tratarse de una primera aproximación a la trama empresarial de la televisión bahiense, es posible señalar que, en los comienzos, fueron los mismos sectores beneficiados por los cambios económicos que atravesaba la ciudad los que se sintieron atraídos por el negocio audiovisual en el caso de Canal 7. Pretendieron reproducir los éxitos cosechados en los rubros agropecuario, industrial y comercial en el campo de la radiodifusión, expectativas que se vieron frustradas por la posición hegemónica de La Nueva Provincia

22 Entrevista de la autora y María Celeste Napal a Juan Carlos Mandará, 7 de diciembre de 2018, AMUNS.

SRL, núcleo de un grupo económico ya consolidado en la actividad y que contaba con recursos económicos y contactos políticos, eclesiásticos y castrenses tanto o más importantes que los de aquellos. Ni la alianza con el «grupo Romay» pudo jaquear esta situación, que no hizo más que profundizarse con el pasar de los años, llegando a proyectar a Alejandro Massot —hijo de Diana Julio y director de la radio LU2— como accionista y cabeza de la firma Televisión Federal S.A. (Telefé), adjudicataria de Canal 11 de Buenos Aires, a fines de 1989.

Por último, quisiéramos señalar que es posible reconocer en estos primeros avances el rol central de las «empresas familiares» en este mercado altamente concentrado. No solamente nos referimos a la familia Julio en Canal 9, sino también a la participación de otras firmas familiares en el directorio de su rival, como las de los González Martínez y los Arrechea. Esta particularidad nos invita a incorporar estas nociones a las herramientas teórico-metodológicas para orientar los siguientes pasos de nuestra investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albornoz, L.; Mastirni, G. y Mestman, M. (1996). Radiodifusión: los caminos de la regulación, *Causas y Azares*, (4), 25-33.
- Bracamonte, L. y Cernadas, M. N. (2018). La sociedad bahiense: evolución poblacional, movimientos migratorios y formas de sociabilidad. En Cernadas, M. N. y Marcilese, J. B. (comps.), *Bahía Blanca, siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* (pp. 103-151). EdiUNS.
- Bulla, G. (2005). Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance. En Mastrini, G. (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004* (pp. 113-134). La Crujía.
- Cernadas, M. y Orbe, P. (2013). Diarios bahienses en perspectiva: idas y vueltas en búsqueda de la pluralidad. En Cernadas, M. y Orbe, P. (eds.), *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 23-45). EdiUNS.
- Costantini, F. y Heredia Chaz, E. (2018). El progreso en cuestión: sectores productivos, política económica y conflictividad social. En Cernadas, M. N. y Marcilese, J. B. (comps.), *Bahía Blanca, siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* (pp. 153-206). EdiUNS.
- Florez McGregor, J. (1971). *La red y la tijera. Los medios de comunicación social en la Argentina*. Abecé Ediciones.

- González Ríos, A. (2016). *Andrés González Ríos nos cuenta sus historias. 58 años de contador público sirviendo a las instituciones de Ciencias Económicas y a la comunidad bahiense*. s. e.
- La Nueva Provincia (1978, 11 de abril). Una realidad que superó la imaginación. *La Nueva Provincia*, pp. 207-208.
- López Pascual, J. (2016). ¿«Puerta y puerto del sur argentino»? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX, *HiSTOReLo*, 8(15), 270-308. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/51434>
- Marcilese, J. (2016). *Imagen de trabajo. Historia de la Seccional Bahía Blanca del SATSAID (1971-2016)*. SATSAID.
- Martín, L.; Napal, M. C. y Orbe, P. (2017). Prensa, sociabilidad y «nuevas élites» en Bahía Blanca: el caso de la revista Paralelo 38 (1964-1970). En Cernadas, M. N.; Agesta, M. N. y López Pascual, J. (coords.), *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca* (pp. 213-257). EdiUNS.
- Mastrini, G. (2005). El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina. En Mastrini, G. (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004* (pp. 101-111). La Crujía.
- Mastrini, G. (2001). Pantalla chica y política entre 1955 y 1965. *Todo es Historia*, (411), 18-26.
- Molina, H. (2007). *1886-2003. Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. s. e.
- Napal, M. C. y Orbe, P. (2018). Los medios de comunicación en Bahía Blanca: del papel a la era digital. En Cernadas, M. N. y Marcilese, J. B. (comps.), *Bahía Blanca, siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* (pp. 273-304). EdiUNS.
- Orbe, P. (2013). Diarios en guerra o ¿guerra de diarios?: la prensa gráfica bahiense en 1975. En Cernadas, M. y Orbe, P. (eds.), *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 273-315). EdiUNS.
- Orbe, P. (2016). «La voz de Bahía Blanca»: el diario La Nueva Provincia y la construcción de su imagen pública. *Historia Regional. Sección Historia*, (34), 21-33. <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historegional/article/view/57>

- Postolski, G. y Marino, S. (2005). Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios. En Mastriani, G. (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004* (pp. 155-184). La Crujía.
- Sirvén, P. (1988). *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*, Ediciones de la Flor.
- Ulanovsky, C.; Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*. Planeta.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Edhasa.
- Viego, V. (2007). Origen y evolución de la manufactura en áreas no metropolitanas. El caso de Bahía Blanca en Argentina. *Revista de Estudios Regionales*, (79), 157-180.

FUENTES

- Argentina-Poder Ejecutivo (1981, 24 de febrero). Decreto reglamentario n.º 286. *Boletín Oficial*, p. 4.
- Argentina-Poder Ejecutivo (1980, 19 de septiembre). Decreto-Ley n.º 22.285. Ley de Radiodifusión. *Boletín Oficial*, pp. 1-8
- Argentina-Poder Ejecutivo (1973, 16 de octubre). Decreto n.º 1.761. *Boletín Oficial*, p. 3.
- Argentina-Poder Ejecutivo (1957, 2 de diciembre). Decreto-Ley n.º 15.460. *Boletín Oficial*, p. 1.
- Fondo DIPPBA, Memorando Sección C n.º 2536/76, DS Carpeta Legajo 6473, julio-agosto 1976.
- Fondo DIPPBA, Memorando Carpeta de Referencia 7880, Bahía Blanca, Legajo 38, 25 de septiembre de 1965.
- Instituto Verificador de Circulaciones (IVC) (2018). Informe. Gerencia General del IVC, 16 de febrero.
- Paralelo 38 (1968, 19 de mayo). TELBA. Reunión de prensa. *Paralelo 38*, (201), p. 18.
- Paralelo 38 (1965, 19 de septiembre). El viernes inaugura Telenueva. *Paralelo 38*, 2(72), p. 40.

Octavio Penna Pieranti

QUANDO O GOVERNO FEDERAL LIGOU A TELEVISÃO: A CRIAÇÃO DAS EMISSORAS ESTATAIS BRASILEIRAS

INTRODUÇÃO

A radiodifusão, no Brasil, desenvolveu-se sob bases eminentemente privadas. Essa frase reflete a principal imagem do setor: emissoras privadas, de fato, constituíram e integram as redes mais importantes de TV, tiveram e têm um papel preponderante no rádio. Período central para esse desenvolvimento foi a ditadura militar brasileira (também chamada de cívico-militar), existente entre 1964 e 1985. A relação entre emissoras e governo federal, que tendeu a variar entre a tolerância e o apoio, já foi objeto de diversos estudos que fogem ao escopo deste trabalho (Herz, 1988; Caparelli, 1989; Jambeiro, 2002; Mattos, 2002; Ramos, 2005).

Há, porém, também neste período, uma outra faceta do desenvolvimento da radiodifusão no país, normalmente não tratada ou relegada a segundo plano em pesquisas acadêmicas. Trata-se da montagem de emissoras estatais, vinculadas ao governo federal, que, a despeito de não formarem uma rede com audiência nacional relevante, cumpriram funções específicas. O objetivo deste artigo é tratar justamente de parte dessas emissoras —mais precisamente, das estações de TV criadas e mantidas pela ditadura militar no período anteriormente mencionado.

Assim, a próxima seção do artigo tratará do que se pode chamar de emissoras institucionais (ainda que este não seja um termo usual

na legislação). Como se verá, a primeira estação de TV do governo federal foi criada antes da ditadura militar, porém esta foi decisiva para expandir o número de emissoras, criar uma empresa pública capaz de coordená-las e consolidar uma rede na região amazônica.

Na seção seguinte, será apresentado o desenvolvimento da radiodifusão educativa, cujas primeiras estações nasceram, de fato, no período ora estudado. Serão abordadas as ações do governo federal que asseguraram o ambiente regulatório necessário à instalação dessas emissoras.

Antes das considerações finais, será tratada a crise econômica brasileira na década de 1980, que contribuiu, neste campo, decisivamente para a desarticulação de parte da rede de emissoras federais. Também se aborda, de forma resumida, o desdobramento desse cenário ao longo dos anos seguintes, já depois da ditadura.

Por fim, cabe mencionar que este artigo faz parte de pesquisa que o autor vem desenvolvendo, no âmbito de estágio pós-doutoral, sobre a primeira fase da Radiobrás, empresa pública responsável, a partir de 1976, por diversas emissoras do governo federal. Essa investigação tem, como principais fontes, mais de dez mil páginas de documentos públicos, cuja obtenção foi possível, em parte, com base na Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011, a Lei de Acesso à Informação. A maioria desses documentos, ainda que «públicos» do ponto de vista conceitual, não se encontravam digitalizados e, conseqüentemente, disponíveis, de forma ostensiva, ao público em geral.¹

O GOVERNO FEDERAL COMEÇA A TRANSMITIR

Em 1956 Juscelino Kubitschek assumiu a Presidência da República com um plano de metas para o desenvolvimento nacional que ficaria conhecido como «50 anos em 5». Entre as metas propostas, uma se tornaria símbolo de sua gestão: a construção de uma nova capital federal, Brasília, que seria erguida em quatro anos, em região central do país e, até então, pouco habitada e agrícola.

Essa meta foi cumprida: não apenas foram realizadas as construções inerentes ao funcionamento da radiodifusão pública, como também a infraestrutura básica necessária à capital. Em maio de 1958, começou a operar a Rádio Nacional. Já a TV Nacional, Canal 3 de Brasília (depois, a partir da década de 1980, Canal 2), entrou no ar

1 Agradeço à equipe da Superintendência do Patrimônio da União no Rio de Janeiro do Ministério da Economia e, em especial, a Ana Maria Batista Soares e Marcia Fernandes Baptista, que, no âmbito do Projeto Acervo Documental SPU/RJ, foram responsáveis pela reunião, digitalização e disponibilização desse material.

experimentalmente no dia da inauguração da cidade, 21 de abril de 1960, junto com outras duas emissoras privadas.

Algumas semanas depois começou a operação regular da emissora. No dia 4 de junho, às 20 horas, a orquestra completa tocou o hino nacional, quando o Presidente da República chegou à estação. No primeiro programa, Juscelino ouviu a música *Peixe Vivo*, que seria, na história nacional, para sempre identificada com ele. Vinte e seis anos depois, nesta mesma Brasília, milhares de pessoas cantavam essa mesma música enquanto acompanhavam um cortejo com seu corpo pelas ruas, depois que o ex-presidente falecera em um acidente rodoviário. Esse ato é reconhecido, no Brasil, como uma das primeiras manifestações públicas de massa contra a ditadura militar, que, ainda em seu início, afastara Kubitschek do cenário político. Na metade da década de 1960, ele era considerado favorito para um novo mandato nas eleições que nunca ocorreram, adiadas e modificadas a partir do golpe militar.

Na década de 1940, a Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, já havia testado a transmissão de conteúdos televisivos. Vinculada ao governo federal desde a década de 1930, essa estação foi a maior do país e uma das principais da América Latina na Era de Ouro do rádio brasileiro. Os testes, porém, foram considerados insatisfatórios e o projeto foi abandonado (Saroldi e Moreira, 2005; Aguiar, 2007). Assim, nos primeiros anos da ditadura militar, a única emissora de TV vinculada ao governo federal era mesmo a TV Nacional de Brasília.

Poucos anos depois de seu início, a TV Nacional já apresentava problemas consideráveis. Não conseguia produzir conteúdos suficientes para preencher sua grade de programação e, por isso, pelo menos desde 1963, retransmitia, durante boa parte do tempo, programas de emissoras comerciais. Manutenção e substituição de equipamentos não eram feitas com a celeridade necessária, o que ocasionava períodos em que a emissora ficava fora do ar. O sistema de transmissão não estava localizado no melhor ponto da cidade e, portanto, o sinal tinha cobertura restrita. Quando a concorrência se acirrou, notadamente com a implantação da TV Globo em Brasília, esse cenário deteriorou-se ainda mais.

Em 1971, por meio da Exposição de Motivos n.º 118, o ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, defendeu a criação, em momento oportuno, de uma entidade capaz de coordenar os serviços de rádio e de televisão explorados diretamente pela União. Esse momento ocorreria dali a alguns anos. A Lei n.º 6.301, de 15 de dezembro de 1975, previu a criação da Empresa Brasileira de Radiodifusão, a Radiobrás, implantada no ano seguinte. Essa nova empresa passou a reunir emissoras de rádio e de televisão vinculadas ao governo federal e que, até então, encontravam-se dispersas na administração pública, vincu-

ladas a diversos órgãos. A lista de emissoras da Radiobrás não incluía as educativas, objeto da próxima sessão deste artigo. Mas, entre elas, estava a TV Nacional.

Ainda no fim da década de 1970, a Radiobrás definiu a Amazônia como área prioritária para suas atividades (Oliveira, 1978). Ressalvadas as capitais dos estados, poucas emissoras de rádio e de televisão estavam ali instaladas. Transmissões oriundas de países latino-americanos vizinhos cobriam a região e preocupavam o governo federal quanto aos seus impactos para a manutenção de uma suposta identidade nacional baseada no idioma e na cultura. A preocupação maior, porém, advinha das transmissões por ondas curtas, notadamente as provenientes de países governados por regimes socialistas, o que se encaixava em uma lógica de disputa nessa faixa de frequências que nascera por volta da década de 1920, mas que se intensificou durante a Guerra Fria (Krasner, 1991). Em que pese essa justificativa, há que se colocar em dúvida, até o presente, o quanto realmente essas emissoras poderiam contribuir para a construção de movimentos de contestação efetiva da ditadura militar então existente.

Essa decisão estratégica da Radiobrás levou à montagem de diversas estações nos principais municípios e transformou os artistas da Rádio Nacional em ídolos na Amazônia. Regularmente seus profissionais eram deslocados para a região para realizar shows e participar de eventos. Alguns deles iniciaram, inclusive, carreira política, amparados pela popularidade local.

A TV Nacional também participou desse esforço. A partir da montagem pela Radiobrás de uma nova estação em Porto Velho, começou a se estruturar uma rede regional que aproveitou grande parte dos conteúdos oriundos de Brasília. Essa rede contou com retransmissoras instaladas no interior e começou a ser montada, porém com relevância e abrangência bem menores que as observadas no caso da Rádio Nacional. Essa rede, porém, sucumbiria no fim da década de 1980, como ainda se apresentará neste artigo.

O GOVERNO FEDERAL DECIDE EDUCAR

A radiodifusão educativa desenvolveu-se, no Brasil, de forma apartada do modelo abordado na seção anterior. Ao longo do tempo, a cooperação entre as emissoras educativas e as abordadas na seção anterior foi pequena, duplicando-se esforços, no nível federal, no que se refere à radiodifusão.

A partir da década de 1960, o governo federal intensificou a institucionalização de medidas relacionadas à radiodifusão educativa. Marco importante nesse sentido foi o Decreto n.º 49.259 de 1960, que criou a Campanha Nacional de Radiodifusão Educativa (CNRE), su-

bordinada ao Ministério da Educação e Cultura, com previsão de custeio por um fundo específico. A ditadura militar implementou outras iniciativas voltadas ao desenvolvimento da radiodifusão educativa nos anos subseqüentes. Uma delas foi a criação de uma estrutura administrativa integrada por quatro ministérios e outras entidades, por meio do Decreto n.º 65.239 de 1969, para a montagem de um «sistema avançado de tecnologias educacionais». Além dela, concebeu-se o «Projeto Minerva», curso supletivo, criado em 1970 e interrompido duas décadas depois, quando já era conhecido como «Projeto Me Enerva» (Bucci, 2008). Em 1972 o Decreto n.º 70.185 reavivou o Programa Nacional de Teleducção (Prontel), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura e financiado por recursos federais e estaduais.

Essas iniciativas evidenciam o interesse do governo federal em avançar, com as tecnologias e plataformas disponíveis à época, no que se chamava de «teleducção», ou seja, estratégias para a capacitação em massa de mão de obra. O meio central à implementação era a televisão, que, para cumprir essa função, ainda carecia, no início da ditadura militar, de infraestrutura e de regulamentação apropriadas.

O primeiro problema foi minorado, quando o Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel), órgão regulador naquele momento, começou a reservar e bloquear frequências para estações educativas, em uma época em que essas eram simples ideias. Em diversas capitais brasileiras, o canal atribuído foi o 2, na faixa de VHF. Comparado aos outros, por questões técnicas relacionadas à sua posição no espectro, esse canal permitia uma maior cobertura das futuras emissoras, porém também estava mais suscetível a interferências prejudiciais. Não por acaso, décadas depois, em diversos locais, a programação educativa estava associada à percepção de baixa qualidade de áudio e vídeo por parte do telespectador. Em meados da década de 1960, porém, a possibilidade de contar com um canal marcado por uma possível maior cobertura era uma opção bastante razoável. Além disso, a ditadura militar planejava a adoção de outras alternativas tecnológicas para potencializar a televisão educativa. Uma delas seria um satélite doméstico voltado, em parte, à «teleducção», o que não se concretizou (Oliveira, 1992, 2006). À época, o objetivo central dessa «teleducção» era transmitir conteúdos educativos e principalmente aulas à distância, notadamente para o interior do país, em que o acesso a escolas estava longe de ser universal. Imaginava-se que a televisão poderia suprir, nesse sentido, ao menos em parte, a falta de professores, de escolas e de material pedagógico.

Do ponto de vista da regulamentação, o modelo de televisão educativa foi assegurado pelo Decreto-Lei n.º 236 de 1967, que vai além deste tema específico ao tratar de concentração de propriedade e de sanções

aplicáveis. Esse tipo de instrumento jurídico, à época, era um ato do Poder Executivo, com força de lei. A Constituição Federal de 1988, posterior à ditadura militar, extinguiu a possibilidade de edição de novos decretos-lei, porém se entende que os já existentes foram recepcionados pela nova ordem, salvo quando violam o texto constitucional atual. O Decreto-Lei n.º 236 continua sendo empregado até o presente.

Em quatro artigos, o documento estabelece as regras que, por mais de cinquenta anos, condicionam a televisão educativa no Brasil. Esse meio se destinaria à transmissão de programas educacionais, sem finalidades comerciais e sem a possibilidade de veiculação de publicidade ou de patrocínio. As emissoras podem ser mantidas pelo poder público, pelas universidades e por fundações públicas ou privadas constituídas no Brasil, ou seja, empresas não podem pleitear outorga de televisão educativa. O decreto-lei previu, ainda, que o Contel reservaria canais para essas estações em municípios com população superior a cem mil habitantes (o que passou a ser feito, meses depois, pelo Ministério das Comunicações, sucessor do Contel) e que regulamentaria a transmissão de programas educativos nas emissoras comerciais por, no máximo, cinco horas semanais.

Um primeiro ponto a se destacar sobre o decreto-lei é o fato de a televisão educativa jamais ter se restringido ao modelo de programação por ele previsto, ou seja, «aulas, conferências, palestras e debates». As emissoras em atuação nesse segmento adquiriram maior dinamismo e progressivamente afastaram-se de um modelo pré-formatado de «teleeducação» que compreendesse apenas a veiculação de aulas pela televisão. Vale lembrar que, no Brasil, um ponto forte da programação dessas estações historicamente são os desenhos animados infantis.

Outro ponto é a incapacidade do decreto-lei em delinear um modelo de financiamento compatível com a atividade desenvolvida. Ao proibir textualmente publicidade e patrocínio, o decreto-lei atendeu as expectativas das emissoras privadas, à época em fase de consolidação, e criou um paradigma que, até hoje, impede que emissoras sem fins econômicos, dentre as quais públicas e comunitárias, tenham acesso a esse tipo de financiamento. O decreto-lei, porém, foi incapaz de conceber outro modelo que garantisse —e que garanta— a sustentabilidade da radiodifusão educativa, restando, no caso das estações vinculadas ao poder público, depender majoritariamente do orçamento público.

Um terceiro ponto que merece destaque neste artigo é o fato de o decreto-lei mencionar apenas a televisão educativa, sem estabelecer qualquer previsão para o rádio educativo. Ainda assim, este último se desenvolveu amparado pelas regras estabelecidas pelo mesmo decreto-lei e, anos depois, começaria a ser objeto de regulamentação por atos internos do Ministério das Comunicações.

Nas décadas seguintes ao decreto-lei, pelo menos quatro universidades federais inauguraram suas emissoras de televisão educativa. Ainda no âmbito do poder público, quatro universidades estaduais e pelo menos dezessete entidades vinculadas aos governos estaduais seguiram essa mesma trajetória. Some-se a esse cenário a montagem de um considerável parque de retransmissoras de televisão, além de emissoras de rádio. Normalmente as emissoras de televisão educativa, ao longo dos anos, veicularam programação própria em parte do tempo, porém a maioria do seu conteúdo originava-se da cabeça-de-rede à qual se vinculavam. As duas principais cabeças-de-rede foram a TV Cultura de São Paulo e a TV Educativa do Rio de Janeiro.

Essa segunda foi a principal emissora federal de televisão, criada ainda durante a ditadura militar. Em 1952, a prefeitura do município do Rio de Janeiro recebeu uma outorga precária de uma emissora de TV, que seria dirigida por Roquette-Pinto (um dos pioneiros do rádio no Brasil) e Fernando Tude de Souza. O projeto técnico chegou a ser elaborado e os equipamentos, encomendados a fornecedores norte-americanos, porém adveio uma mudança na gestão municipal. A emissora não foi instalada e a outorga foi revogada pelo Presidente da República, Juscelino Kubitschek, que atribuiu o canal 2 à Rádio Mayrink Veiga, emissora privada de rádio. De novo, a emissora não foi instalada e, em 1963, a outorga foi transferida à TV Excelsior, outra emissora privada. A emissora entrou em operação, porém era considerada adversária da ditadura militar e, em parte em função de pressão político-econômica, entrou em crise e deixou de operar o canal 2, no Rio de Janeiro, em 1970. O governo federal escolheu um novo ocupante para o canal: a partir de 1973, a Fundação Centro Brasileiro de Televisão Educativa (FCBTVE), vinculada ao governo federal, deu origem à TV Educativa. Criada cerca de seis anos antes, a entidade desenvolvia, até então, conteúdos educativos que eram transmitidos por diversas emissoras do país, incluindo as privadas, como forma de cumprimento da cota de programas educativos estabelecida com fulcro no Decreto-Lei n.º 236 de 1967 (Pieranti, 2018).

Anos depois, já no período inicial da redemocratização do país, o governo federal incorporaria a emissora de televisão então vinculada ao governo do estado do Maranhão. Essa estação fora criada segundo um conceito bem diferente das demais e mais consoante com o estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 236 de 1967. Em 1969, o governo estadual imaginou-a como uma ferramenta de expansão do ensino local. A programação deveria ser transmitida para instituições de ensino, onde seria assistida pelos alunos e acompanhada por monitores, ou seja, de forma condizente com as expectativas traçadas para o conceito de «teleeducação». Depois de sua incorporação pelo governo federal,

em 1986, a operação da estação continuou a ser realizada em parceria com a Secretaria de Educação do estado. Em 1996, avaliou-se que 46.944 alunos eram atendidos; uma década depois, contudo, esse contingente já era de apenas 492, matriculados em uma escola em São Luís e outra em Peri-Mirim. O projeto de «teleducação», nos moldes mencionados, foi, então, abandonado (tardamente) e a emissora passou a retransmitir a programação da TV Educativa do Rio de Janeiro, com inserção de conteúdos jornalísticos locais (Milanez, 2007).

O fomento à radiodifusão educativa, naquele momento histórico, pode ser visto como uma tentativa desesperada de capacitar, em massa, mão-de-obra compatível com a demanda em um momento de significativo crescimento econômico do país. É importante lembrar, quanto a este ponto, que o Brasil iniciava, àquela altura, o período conhecido como «milagre econômico» e dedicava-se à construção de grandes obras públicas. Não era só isso, porém: apostar na televisão educativa significava dialogar com a pressão exercida por organismos internacionais, como a UNESCO, que viam potencial na TV Educativa como ferramenta para a massificação da educação (Jambeiro, 2002; Pieranti, 2018).

Essa expectativa de «educar» a população fazia uso, por óbvio, dos parâmetros tidos como corretos à época. Não é objetivo deste artigo analisar os conteúdos transmitidos, porém o caráter autoritário do sistema político de então é uma referência significativa no que tange não apenas à defesa do regime político de então, como também no que se refere ao seu modelo de desenvolvimento, valores e aspectos morais. Cite-se, por exemplo, nesse sentido, o programa conhecido como Projeto Minerva —que, terminada a ditadura, passou a ser apelidado de «Projeto Me Enerva» (Bucci, 2008).

A CRISE DA DÉCADA DE 1980

Os anos 1980 são frequentemente referenciados como a «década perdida» no Brasil. Certamente isso não ocorre em decorrência de uma análise do cenário político, já que este foi marcado por mudanças significativas. A ditadura militar terminou em 1985, resultando na eleição indireta de um civil para Presidente da República. Três anos depois, foi promulgada a nova Constituição Federal. Em 1989, ocorreu a primeira eleição direta para Presidente da República.

O apelido é uma referência ao contexto econômico. A fase do «milagre econômico» começou a perder força em meados da década de 1970, o que levou a uma progressiva redução dos investimentos públicos por parte do Estado. Essa situação se agravou no fim da ditadura, na primeira metade da década de 1980, e nos anos seguintes, enquanto a inflação disparava. Em fevereiro de 1987, o governo federal decla-

rou moratória, suspendendo, por tempo indeterminado, o pagamento dos juros da dívida externa.

O agravamento da crise econômica gerou consequências também no que tange à operação de emissoras de televisão pelo governo federal. Na prática, a rede amazônica foi desfeita. Em 1988, o governo federal editou os decretos n.º 95.916, n.º 95.955 e n.º 97.683. Por meio deles, autorizou que a Radiobrás transferisse à iniciativa privada 24 emissoras, sendo 19 delas na região amazônica. Da lista constava uma emissora de televisão, a geradora que, de Porto Velho, no estado de Rondônia, deveria ser a cabeça-de-rede da TV Nacional na região, além de retransmissoras.

Os processos de transferência arrastaram-se pelas décadas seguintes e, em julho de 2020, seis ainda não estavam sequer concluídos por questões burocráticas e normativas. Parte das estações foi transferida e segue em funcionamento; outras tantas foram simplesmente desligadas ou pela Radiobrás, ou pelas entidades para as quais as estações foram transferidas. A perspectiva de o governo federal estabelecer, na Amazônia, uma rede própria dissipou-se.

Outro sinal de enfraquecimento do projeto para a Radiobrás, ainda na década de 1980, foi a sucessiva mudança de órgãos aos quais a empresa esteve vinculada. Inicialmente na estrutura do Ministério das Comunicações, a Radiobrás se ligaria, nos anos seguintes, à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República e à Casa Civil.

No início da década de 1990, a Radiobrás foi submetida à mesma política de cortes de pessoal implementada pelo governo federal em relação à grande parte das empresas públicas (e que resultaria, anos depois, na readmissão dos funcionários por meio de uma anistia, com custos significativos de indenização). Entre 1990 e 1992, 439 funcionários foram demitidos, outros 32 pediram demissão e falava-se no fechamento da empresa em meados da década de 1990, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso. Em 2002, a Radiobrás tinha 1.147 funcionários, quatro emissoras de rádio, duas de televisão, uma agência de notícias na Internet e um orçamento executado de R\$ 72,4 milhões (R\$ 102,6 milhões) —sequer lembrava, portanto, o que chegara a ser décadas antes, durante a ditadura militar (Bucci, 2008). A empresa não foi fechada, porém incorporada pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC) que, a partir de 2007, tornou-se a responsável por implementar o sistema público de radiodifusão, previsto na Constituição Federal de 1988. Além disso, a EBC seria a responsável pela prestação de serviços ao governo federal, incluindo a comunicação institucional, antigas atribuições da Radiobrás.

Na mesma época, outros 1.302 servidores trabalhavam nas emissoras de televisão educativa do Rio de Janeiro e do Maranhão e em ou-

tras duas emissoras de rádio (Bucci, 2008). Essas emissoras também foram absorvidas pela EBC.

As estações educativas vinculadas a governos estaduais e às universidades federais sobreviveram à década de 1980, sofrendo impactos decorrentes da crise econômica em níveis distintos. A previsão do Decreto-Lei n.º 236 de 1967 de que elas deveriam se destinar à transmissão de aulas e outros conteúdos educacionais foi, cada vez mais, abandonada. Em seu lugar, em regra, firmou-se uma programação com mais formatos, ganhando relevância conteúdos infantis, programas esportivos e debates. Durante anos, parte dessas emissoras chegou a transmitir, por exemplo, os campeonatos estaduais de futebol, à época algumas das principais competições esportivas do país.

Consolidou-se, assim, uma programação que era uma alternativa à das estações comerciais, sem que houvesse necessariamente o intuito de promover a capacitação ou o ensino à distância. Talvez por isso alguns pesquisadores chegaram a avaliar que o governo federal fracassou completamente no que tange à radiodifusão educativa (Jambeyro, 2008).

Outra característica importante do modelo adotado foi seu uso político. Até 2011, as outorgas para radiodifusão educativa eram discricionárias. Assim, durante décadas, o Poder Executivo federal pôde escolher livremente quais seriam as entidades agraciadas com outorgas. Motter (1994) revelou que o primeiro governo pós-redemocratização, foi, sozinho, responsável por 30,9% das concessões de emissoras até então, várias das quais educativas. Em 1988, quando eram discutidos o sistema de governo e a prorrogação do mandato do Presidente da República, foram distribuídas mais outorgas que ao longo de todo o restante do governo. Pelo menos 91 membros da Assembleia Nacional Constituinte teriam sido contemplados por outorgas e mais de 90% deles votaram favoravelmente ao presidencialismo e ao mandato estendido do Presidente da República, mesmas posições defendidas pelo governo federal.

Se, nas décadas de 1960 e 1970, as outorgas de radiodifusão educativa foram majoritariamente destinadas a entidades públicas, progressivamente esse segmento ficou marcado pela presença de fundações de direito privado. Em 2011, mais de 80% das outorgas de radiodifusão educativa (incluindo rádio e televisão) existentes no país seriam detidas por fundações de direito privado (Pieranti, 2017) —não necessariamente com uma vinculação efetiva com instituições de ensino.

A partir desse ano, o Ministério das Comunicações não apenas estabeleceu regras para outorgas, como começou a implementar Planos Nacionais de Outorgas (PNOs), via editais públicos, que criaram

a possibilidade de instalação de centenas de novas emissoras educativas no país. Dentre as regras estabelecidas, entidades públicas teriam preferência para a obtenção das estações —conforme regra vigente no Brasil desde o Código Brasileiro de Telecomunicações, promulgado em 1962— e, dentre as públicas, universidades federais e estaduais teriam prioridade. Dos processos com vencedor anunciado até o fim do governo de Dilma Rousseff em 2016, cerca de 80% eram entidades públicas (Pieranti, 2017). Ou seja: o conjunto de novas regras e a dinâmica dos PNOs inverteram a proporção antes verificada no segmento de radiodifusão educativa. Os governos seguintes, no entanto, interromperam a publicação de novos editais e não concluíram diversas concorrências em curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ditadura brasileira ampliou consideravelmente o número de estações de televisão do governo federal. Até seu início, apenas uma emissora, em Brasília, fazia a comunicação institucional de governo. Ao seu término, esse número havia sido substancialmente aumentado com a instalação das emissoras educativas, além de iniciativas específicas para o desenvolvimento de conteúdos com características compatíveis com elas. Em parte do país, notadamente na região amazônica, os meios de comunicação estatais —e principalmente o rádio— ganharam projeção e relevância.

Nesse ínterim, a ditadura militar cuidou de estruturar o segmento de radiodifusão educativa. Em outras palavras, regulamentou o setor e proveu condições básicas de infraestrutura. Sem isso, a expectativa de desenvolvimento de um modelo de «teleeducação» sequer teria saído do papel. O modelo foi posto em prática, ainda que de forma restrita e sem sucesso em termos de audiência.

O estímulo à radiodifusão educativa pode ser visto, contudo, como limitado. Nem nos anos de maior pujança econômica a ditadura adotou um discurso de substituição das emissoras privadas por estações estatais ou sequer de enfrentar, por meio dessas, a concorrência. Pelo contrário: o segmento privado cresceu significativamente durante as décadas de 1960 e 1970, quando a ditadura estatizou prestadoras de serviços de telecomunicações. A Embratel e, a seguir, o Sistema Telebrás como um todo passaram a investir pesadamente em infraestrutura, o que criou as condições necessárias não apenas para o desenvolvimento das telecomunicações, como também, por exemplo, para a formação de redes de televisão.

Não é objetivo deste trabalho explorar a relação entre as emissoras privadas e o governo federal, porém é digno de nota que muito já se escreveu sobre esse tema no Brasil. Em regra, as emissoras pri-

vadas tenderam, na maior parte do tempo, a alguma posição entre a condescendência e o apoio à ditadura militar. Mesmo nos estertores desse período, a adesão das emissoras de televisão ao movimento «Diretas Já», que clamava por eleições diretas no país, foi lenta e gradual.

A contribuição da ditadura militar à radiodifusão vinculada ao Estado ultrapassou as dificuldades das décadas de 1980 e 1990 —sem que isso fosse planejado ou imaginado. Em 1988 a Constituição Federal previu a existência de um sistema estatal de radiodifusão, porém também previu um sistema público. Concretamente, os primeiros passos para constitui-lo, em modelo (teórico) semelhante ao exigido pelas boas práticas internacionais, só vieram a ser dados quase duas décadas depois, quando emissoras educativas e legislativas e canais comunitários e universitários disponíveis na televisão por assinatura reconheceram-se como integrantes de um «campo público» e realizaram, em parceria com o Ministério da Cultura, o I Fórum Nacional de TVs Públicas. Em seu discurso no encerramento do evento, o então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, sinalizou uma inflexão no setor e iniciativas para a efetivação do sistema público de radiodifusão.

Meses depois, em 10 de outubro de 2007, editou a Medida Provisória n.º 398, que autorizou a criação da EBC, responsável pela operação de emissoras públicas no âmbito federal e pela comunicação institucional de governo. Em dezembro daquele ano, entrou no ar, em São Paulo, a TV Brasil. Era o dia do início das transmissões da TV Digital no Brasil —e, entre diversas concorrentes privadas, lá estava a televisão pública brasileira.

E que emissoras de televisão compunham a EBC em seu início? Além da nova estação em São Paulo, as emissoras de Brasília, antiga TV Nacional, pertencente à Radiobrás; e as do Rio de Janeiro e de São Luís do Maranhão, as TVEs. As emissoras vinculadas a universidades federais não foram transferidas à EBC, mas passaram a integrar sua rede. E várias das vinculadas a governos e universidades estaduais e a outros entes e entidades públicos progressivamente aderiram à Rede Nacional de Televisão Pública. Assim, de forma casual, a ditadura brasileira, que se estendeu de 1964 a 1985, teve influência significativa, décadas depois, na formação do sistema público de radiodifusão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, R. C. (2007) *Almanaque da Rádio Nacional*. Casa da Palavra.
- Bucci, E. (2008). *Em Brasília, 19 horas: A guerra entre a chapa-branca e o direito à informação no primeiro governo Lula*. Record.

- Caparelli, S. (1989). *Ditaduras e indústrias culturais no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai (1964-1984)*. Universidade/UFRGS.
- De Oliveira, E. Q. (2006). *Renascem as telecomunicações: Construção e operação do sistema*. Landscape.
- De Oliveira, E. Q. (1992). *Renascem as telecomunicações: Construindo a base*. Editel.
- De Oliveira, E. Q. (1978). *Política Nacional de Comunicações*. Conferência (mimeo). Escola Superior de Guerra.
- Herz, D. (1988). *A história secreta da Rede Globo*. Tchê! Editora Ltda.
- Jambeiro, O. (2002). *A TV no Brasil do século XX*. Edufba.
- Jambeiro, O. (2008). A regulação da TV no Brasil: 75 anos depois, o que temos? *Estudos de Sociologia*, 12(24), 85-104.
- Krasner, S. D. (1991). Global Communications and National Power: Life on the Pareto Frontier. *World Politics*, 3(43), 336-366.
- Mattos, S. (2002). *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. Vozes.
- Milanez, L. (2007). Primeiros momentos - Uma voz para a ciência. Em Milanez, L. (org.), *TVE: cenas de uma história* (pp. 179-190). Acerp.
- Motter, P. (1994). O uso político das concessões das emissoras de rádio e televisão no governo Sarney. *Comunicação y Política*, 1(1), 89-116.
- Pieranti, O. P. (2018). *A radiodifusão pública resiste: a busca por independência no Brasil e no Leste Europeu*. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. https://faclivros.files.wordpress.com/2018/08/a-radiodifusc3a3o-pc3bablica-resiste_a-busca-por-independc3aancia-no-brasil-e-no-leste-europeu.pdf
- Pieranti, O. P. (2017). *Políticas públicas de radiodifusão no governo Dilma*. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. https://faclivros.files.wordpress.com/2017/09/faclivros_politicasradiodifusaogovdilha.pdf.
- Ramos, M. C. (2005). A força de um aparelho privado de hegemonia. Em Brittos, V. C. e Bolaño, C. R. S. (orgs.), *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia* (pp. 57-76). Paulus.
- Saroldi, L. C. e Moreira, S. V. (2005). *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Jorge Zahar Editor.

FONTES

Brasil (2011, 18 de novembro). Lei n.º 12.527.

Brasil (1975, 15 de dezembro). Lei n.º 6.301.

Brasil (1972, 23 de fevereiro). Decreto n.º 70.185.

Brasil (1969, 26 de setembro). Decreto n.º 65.239.

Brasil (1967, 28 de fevereiro). Decreto-Lei n.º 236.

Brasil (1960, 17 de novembro). Decreto n.º 49.259.

Emilla Grizende Garcia

INFILTRACIÓN COMUNISTA EN LAS TELENÓVELAS: LA ENTRADA DE AUTORES POLÍTICAMENTE COMPROMETIDOS EN EL MEDIO TELEVISIVO DURANTE LA DICTADURA MILITAR BRASILEIRA

INTRODUCCIÓN¹

A lo largo de los veintiún años de dictadura militar² en Brasil, la televisión se proyectó en el escenario nacional como un espacio electrónico privilegiado y estratégico para la transformación de sensibilidades, constitución de imaginarios y de los modos de consumo.

1 La investigación que ha resultado en este artículo cuenta con el apoyo financiero de la agencia gubernamental brasileira Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 En Brasil, la dictadura militar, a pesar de las promesas iniciales de una intervención breve, perduró por veintiún años (1964 a 1985), con el comando sucesivo de gobiernos militares —Humberto Castelo Branco (1964 a 1967), Arthur Costa e Silva (1967 a 1969), Emílio Gastarrazu Médici (1969 a 1974), Ernesto Geisel (1974 a 1979) y João Figueiredo (1979 a 1985)—. Con una apariencia democrática, los militares establecieron su propia Constitución dictatorial, en 1967, y, con el fin de imponer sus decisiones y garantizar la permanencia del régimen militar en el poder, instauraron **actos institucionales** —decretos y normas que les otorgaban plenos poderes—, con la justificación de ser imprescindibles para la lucha contra la corrupción y el mantenimiento de la soberanía nacional, buscando contener el avance del comunismo en el país.

Inmediatamente después del golpe cívico-militar de 1964,³ el Estado autoritario brasileiro buscó formas de legitimar, imponer y promover sus posiciones y, para ello, abusó del potencial de movilización presente en la televisión que, desde una perspectiva militar, aseguraría, ideológicamente las bases para el establecimiento de la nueva estructura política y económica por medio de la conquista y el control de la opinión pública. En este sentido, la televisión fue utilizada por los gobiernos militares como un medio estratégico de comunicación y su alcance masivo fue empleado para promover la identidad nacional vinculada a los valores morales y cívicos, sirviendo convenientemente a los intereses de la elite política del país y a los ideales de la denominada doctrina de seguridad nacional.⁴

No obstante, para dar formato a esa política cultural, el régimen militar brasileiro contó con el apoyo de estaciones de televisión privadas, imprescindibles para promover sus premisas ideológicas y para asegurar el mantenimiento del *statu quo*. El régimen militar brasileiro no vio la necesidad de la estatización de emisoras, ya que contaba con un amplio apoyo de los empresarios del campo de las telecomunicaciones. En este sentido, la emisora que más se destacó por mantener estrechas relaciones con el régimen militar, en sus diferentes etapas, captando los parámetros rectores, fue la Rede Globo de TV, que, aún hoy, incluso en el exterior, es la principal pantalla electrónica de visibilidad de la vida política y cultural del país.

Debido a la centralidad del medio, los gobiernos militares dirigieron importantes inversiones para la consolidación y expansión de

3 Emplearemos en este trabajo los términos *golpe cívico-militar* y *dictadura militar*. El concepto, golpe cívico-militar es aplicado con el fin de destacar las acciones participativas, colaboradoras y legitimadoras que tuvieron como germen las movilizaciones político-ideológicas durante el período pregolpe de 1964 y que contaron con la participación de sectores de la sociedad civil —políticos, religiosos, industriales, profesionales liberales, ruralistas, empresarios, propietarios de conglomerados mediáticos, entre otros— que, en una perspectiva coyuntural, participaron, colaboraron y legitimaron la implementación del *statu quo* autoritario (Motta, 2013; Napolitano, 2014). Sin embargo, el carácter autoritario y antiliberal de los gobiernos militares devino en que una parcela de estos sectores conservadores se posicionara de forma contraria al régimen militar, por lo que adoptaremos el término *dictadura militar*.

4 La doctrina de seguridad nacional consistió en un conjunto de parámetros que regían a los gobiernos militares, y se volcó hacia una contraofensiva con el objetivo de contener la «amenaza comunista», buscando, para ello, rodear al enemigo en áreas estratégicas como la política, la economía y la cultura. La doctrina de seguridad nacional estableció la centralización política para fortalecer el carácter autoritario con diversas acciones psicosociales. Para tal fin, se implementó una nueva legislación y tuvo lugar un periodo de gran violación de las libertades individuales, siendo comunes las delaciones, la persecución de agentes ideológicamente contrarios al régimen y el uso de métodos violentos como la tortura (Duarte, 2014, p. 78).

la televisión a través de la constitución de una infraestructura de servicios nacionales e internacionales en el área de telecomunicaciones. En 1965 se creó la Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), cuya función era controlar y distribuir las transmisiones de televisión. Entre estas inversiones estuvo también la constitución de una asociación con Intelsat (International Satellite System), que permitió la transmisión vía satélite, creando las condiciones necesarias para la formación de las redes nacionales de televisión, propagadas por microondas (Barros Filho, 2011, p. 57).

Tales inversiones fueron destinadas al proyecto de integración nacional del régimen militar, cuyo objetivo fue la unificación cultural de un país marcado por una gran diversidad étnica y cultural. Esa estrategia giraba en torno a la propagación de la idea de reconocimiento e integración de una comunidad imaginada,⁵ con la intención de encubrir la propia realidad nacional, compuesta por contrastes, desigualdades y conflictos sociopolíticos. Sin embargo, la transmisión de imágenes que se refieren a problemas inherentes a la realidad brasileña, como la cuestión agraria, la miseria, el atraso económico o el analfabetismo, también estaba prohibida, por exponer la realidad político-social que el régimen buscaba encubrir. Esta acción tuvo como objetivo paliar, a nivel imaginario, las tensiones existentes en el período, ya fueran políticas, económicas, sociales o raciales (Bucci, 2004, p. 12). Por medio de la visibilidad electrónica de la televisión, el régimen militar buscó proyectarse en una programación diaria, creando así un ambiente ficticio de integración nacional, armonía sociopolítica y desarrollo económico. En esta perspectiva, la política cultural no podría resaltar las divergencias político-ideológicas ni las diferencias regionales, estando orientada, en cambio, hacia la creación de una identidad nacional única y ficticia (Palha, 2008, p. 46). A esta política cultural se sumaban, además, el discurso anticomunista y los preceptos morales extremadamente conservadores anclados en la tradición cristiana.

Con la intención de crear mecanismos capaces de implementar su política cultural, los gobiernos militares utilizaron la censura como principal herramienta para sistematizar las representaciones cultu-

5 El estudio de Benedict Anderson, *Comunidades imaginárias* (2004) es una referencia para los investigadores que se dedican a los medios de comunicación. Anderson demuestra, por medio de procesos históricos, que las identidades de las naciones modernas fueron constituidas, o incluso imaginadas, a partir de una multiplicidad de prácticas que incluyen el advenimiento de los medios impresos. Contemporáneamente, el vehículo capaz de configurar ese sentido de comunidad imaginaria continúa siendo la televisión.

rales de forma que estas fuesen compatibles con las premisas de régimen militar, es decir, con «el bien de la seguridad nacional» y con la «buena conducta moral». El aparato de censura se estructuró para establecer el control social y dismantelar la divulgación de posiciones contrarias a los ideales defendidos por los gobiernos militares. Comandada por prerrogativas de control y vigilancia, la censura se ejercía por medio de la División de Censura de Diversiones Públicas (DCDP), órgano federal que realizaba el examen y la supresión de todas las manifestaciones culturales. La DCDP trabajó de forma articulada con el Servicio Nacional de Información (SNI), el cual estaba integrado por varios órganos y agencias de inteligencia⁶ orientados a la producción de información sobre la red subversiva presente en los medios de comunicación, con la finalidad de contener el avance del comunismo en el país. Los datos producidos en esta «comunidad de información» muchas veces eran obtenidos por medio de métodos sombríos como el espionaje, la coacción, la tortura y otras violaciones de derechos humanos, practicadas en los «sótanos» de la dictadura militar brasileira.

La función de la DCDP era eliminar de las manifestaciones artísticas todo aquello que pudiera ser considerado subversivo, no solo desde el punto de vista político e ideológico, sino también por desafiar los criterios «de moral y buenas costumbres», basados en valores cristianos y patriarcales. En la dimensión de la moralidad, se buscaba principalmente restringir la difusión de representaciones sobre la desestructuración familiar, el conflicto intergeneracional, la emancipación femenina, la homosexualidad, el adulterio, el suicidio, el uso de drogas y la práctica de actividades promiscuas, representaciones que degenerarían los valores morales (Marcelino, 2006, p. 24). En la lista de los asuntos prohibidos para su exhibición en la televisión por razones políticas, ideológicas y de seguridad se hallaban las representaciones que distorsionarían la jerarquía, expondrían los antagonismos o tensiones sociales, la rebeldía, la lucha de clases, la violencia, la subversión o el prejuicio étnico, racial o religioso, además de escenas de guerrilla, terrorismo, secuestro, tortura y revuelta estudiantil (Brasil-Archivo Nacional, 1975, 9 de septiembre).

6 Entre los órganos sectoriales que integraba el SNI están: sus agencias regionales, dispersas en todos los estados brasileiros; los Centros de Operaciones de Defensa Interna del Departamento de Operaciones de Informaciones (DOI-CODI); y los servicios secretos de las Fuerzas Armadas, como el Centro de Informaciones de la Marina (CENIMAR) o el Centro de Informaciones del Ejército (CIE) y el Centro de Informaciones de la Aeronáutica (CISA) (Ishaq *et al.*, 2012).

Los mecanismos de censura no eran solamente una política cultural practicada por el Estado, dado que atendían directamente a las reivindicaciones de sectores sociales conservadores formados por parte de la clase media y alta, la elite empresarial, industrial y agraria, además de la Iglesia católica y otras denominaciones cristianas. Estos sectores estaban preocupados por la propagación masiva de representaciones que expresasen ideas comportamentales ligadas a la modernidad, con las que se promovieran el ateísmo, y proponían que los medios de comunicación fuesen empleados en una perspectiva educativa y evangelizadora, transmitiendo concepciones comportamentales y morales «sanas», «superiores» y cristianas, lo que quiere decir, en última instancia, representaciones que reiteraran el discurso anticomunista. Para contener la serie de «peligros que pueden nacer de los progresos técnicos, ya realizados o que se continúan realizando, en los importantísimos sectores del cine, de la radio y de la televisión» (Pío XII, 1957), la Iglesia católica creó un conjunto de directrices recogidas en la carta encíclica *Miranda Prossus* (Pío XII, 1957) y en el decreto *Inter Mirifica* (Paulo VI, 1966), relativos al control de las producciones televisivas. Estos documentos, por su parte, establecieron directrices censorias que influyeron, y mucho, en las acciones de la DCDP.

La intervención autoritaria de la censura que vigilaba la libertad de expresión en las manifestaciones culturales tuvo el pretexto paradójico de disolver el proyecto comunista, visto como antítesis de las libertades individuales. Guiado por el principio de protección del ciudadano y la moral pública, sostenido en una concepción paternalista de la vida social, el Estado asumió la función de «proteger» a los ciudadanos de los efectos derivados de la exposición de mensajes ofensivos e inmorales, incluso de representaciones políticas contradictorias (Carvalho, 2015, p. 26). En la visión conservadora, el proyecto comunista se centró en todas las esferas de la organización social y tuvo como objetivo, en última instancia, difundirse a través de las manifestaciones artísticas destinadas a la destrucción de los valores cristianos tradicionales, el nacionalismo y el liberalismo (Motta, 2002, p. 18). En esta dirección, el discurso anticomunista fue estructurado tomando al comunismo como una amenaza a los derechos individuales y a la propiedad privada, correspondiendo al Estado asumir una postura autoritaria tendiente a salvaguardar la sociedad de esos peligros, suprimiendo, contradictoriamente, la libertad de expresión.

Sin embargo, el control ejercido por las acciones de coerción de la DCDP no garantizó al régimen militar un absoluto control sobre lo proyectado en las pantallas. Además del Estado, diferentes fuerzas se disputaban los espacios de representación, dirigidos a sus propios intereses. Con el fin de atender a un público muy diverso y respon-

der a los intereses comerciales, las emisoras acabaron por proyectar una mezcla de informaciones, proporcionando un cruce de representaciones: lo culto se mezcló con la cultura popular y las representaciones de ultraderecha con las producciones vinculadas a ideas progresistas, propias de la cultura comunista. De acuerdo con Martín-Barbero y Rey (1999):

La televisión es el medio que más radicalmente irá a desordenar la idea y los límites del campo de la cultura: sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y el *kitsch*, entre espacio de ocio y de trabajo. (Martín-Barbero y Rey, 1999, p. 33)

Bajo este prisma, la televisión puede ser observada como un campo intenso de negociaciones permanentes, movido por complejos intereses y disputas por representaciones. De tal manera, es un espacio electrónico privilegiado, tanto para la construcción de los discursos de los sectores conservadores y del proyecto de integración nacional como para la difusión de valores de oposición y expresiones culturales marginales y minoritarias de izquierda, aunque en dosis controladas (Kehl, 1979; Ridenti, 2014).

BRASIL SE VE EN LAS PANTALLAS DE LA REDE GLOBO

Rede Globo fue la cadena de televisión que más respondió a las premisas rectoras del régimen militar, eliminando de su programación lo que convencionalmente se denominó de «mal gusto popular» y que había estado presente en la grilla de programas desde su inauguración. La emisora se convirtió en el principal medio de comunicación brasileiro, transmitiendo ideales relacionados con el proyecto de integración y seguridad nacional, y en el campo de las mentalidades reflejó la visión de la elite conservadora sobre aspectos relacionados con el desarrollo, el progreso, los valores morales, el orden y la educación (Krauser, 2016, p. 364).

Según Maria Rita Kehl (1979), la Rede Globo impuso sutilmente, a través de la fuerza de la imagen, «patrones de comportamiento, identificación, juicio e incluso un nuevo estándar estético compatible con la nueva fachada del país, en vías de desarrollo» (Kehl, 1979, pp. 10-11). La emisora concibe así el «estándar de calidad Globo». La innovación estética y artística asociada al perfeccionamiento tecnológico, conjuntamente con la construcción de un lenguaje televisivo basado en la «asepsia» de la imagen, fueron factores que garantizaron a Rede Globo una mayor audiencia, poder económico y, sobre todo, prestigio ante el Estado y otras concesionarias de televisión.

En este marco de innovaciones e inversiones oficiales, la Rede Globo se consolidó como la primera emisora de cobertura nacional, alcanzando varias regiones del país. La configuración del funcionamiento de esta red televisiva exigió la creación de una conexión directa con los espectadores, pues cuanto mayor era la audiencia, mayor era también el precio de venta del espacio publicitario y, en consecuencia, mayores las posibilidades de inversión en la calidad de la producción, la programación y la distribución. Esta conexión con los telespectadores se estableció, principalmente, a través de la telenovela, el principal producto televisivo brasileiro.

Sin embargo, Rede Globo, buscando alcanzar la calidad deseada e innovar con las producciones culturales dotadas de un nuevo estándar artístico, estético y narrativo, incorporó las novedades generadas por autores, artistas y productores, quienes, en su mayoría, se comprometieron políticamente y tradujeron sus concepciones político-ideológicas en sus producciones artísticas. Así, aunque sus intereses estuvieran centrados en el mercado, hubo cierta permeabilidad ideológica, al absorber tendencias que iban más allá de la difusión de la opinión dominante, produciendo programas que pueden concebirse como espacios de crítica y resistencia.

LA ENTRADA EN EL MEDIO TELEVISIVO DE TELEDRAMATURGOS IDEOLÓGICAMENTE COMPROMETIDOS

La Rede Globo, a pesar de reforzar continuamente la ideología dominante con programas conservadores⁷ que hacían explícita apología del régimen militar, pasó, al mismo tiempo, a difundir en su grilla de programación obras que contenían valores de oposición al régimen militar, aunque sustrayendo su carácter más crítico, ya que fueron recortadas por la práctica de la autocensura.⁸

Los lazos de sociabilidad que unían a estos autores comprometidos aseguraban la distinción y el estatus a través de un amplio crédito social, el cual era esencial para que fuesen considerados los «expertos adecuados» para cumplir con los requisitos de contratación de la emi-

7 Entre los programas mostrados con orgullo por la Rede Globo está el *Jornal Nacional*, que hasta hoy es el noticiero de mayor audiencia de la televisión brasileira.

8 La autocensura fue empleada por Rede Globo para evitar pérdidas económicas y conflictos con la DCDP, principalmente en relación con las telenovelas de autores comprometidos. En teledramaturgia, la autoevaluación de los guiones, realizada antes de que el texto fuera sometido a la apreciación de los órganos oficiales, se instituyó con la admisión del exjefe de la División de Censura de Diversiones Públicas del estado de Guanabara (actual Río de Janeiro), José Leite Ottati.

sora (Sacramento *et al.*, 2009, p. 68). Según Pierre Bourdieu (2011), se puede entender que el éxito de un determinado producto o estilo en la industria cultural se debe principalmente a los actores que ostentan la hegemonía dentro del campo artístico, a través de la conjunción de varios factores, como la conquista de altos índices de audiencia y, principalmente, el reconocimiento obtenido de la crítica y otros productores, que aumenta el capital cultural de la obra.

Esther Hamburguer señala que la presencia de estos intelectuales de izquierda, provenientes del teatro y el cine experimental, en un canal de televisión comercial, desarrollando producciones de vanguardia con gran densidad crítica, en medio de la dictadura militar, son factores que sugieren la complejidad del fenómeno de la telenovela en Brasil (2005, p. 40). Entre estos autores de telenovelas se destacaron Dias Gomes, Walter Dust, Braúlio Pedroso y Jorge Andrade.

El proceso de desarticulación llevado a cabo por la censura federal imposibilitó que los artistas e intelectuales se comunicasen con el público, ya que sus obras fueron directamente censuradas, impidiendo que estas se tornasen públicas. Entre 1964 y 1968, el régimen militar tuvo como objetivo disolver las conexiones entre las manifestaciones culturales comprometidas y las clases medias y populares, censurando especialmente las producciones artísticas en los medios cinematográficos y teatrales. Así, en esta cruzada autoritaria, intelectuales, autores y productores fueron estrictamente restringidos por la DCDP, por ser mayoritariamente simpatizantes del Partido Comunista Brasileiro (PCB) y por tener el compromiso político de plasmar sus ideales de resistencia en su arte.

A pesar de ser ilegal desde 1947, el PCB tuvo una fuerte presencia en el campo cultural, durante la década del setenta, proporcionando subsidios políticos ideológicos a artistas e intelectuales comprometidos que compartían la experiencia estética «nacional-popular». Las manifestaciones artísticas marcadas por lo nacional-popular buscaban evidenciar la identidad nacional a partir de la realidad popular, valorizando así representaciones propias de la cultura popular que sustentaban la identidad nacional brasileira (Ortiz, 2012). En esta perspectiva, la esfera cultural fue considerada por estos intelectuales como un espacio privilegiado, mediante el cual buscaban promover la concientización de las clases populares frente la realidad brasileira (Ortiz, 2012, p. 79).

La categoría social de artistas e intelectuales, según Rodrigo Motta (2013, p. 29), tuvo un papel fundamental en las organizaciones partidistas, ya que ellos produjeron discursos, imágenes y representaciones en diferentes géneros artísticos, como la telenovela, logrando así difundir entre la población concepciones propias de la cultura

comunista. Desde este punto de vista, la estrategia de infiltración del PCB en un medio masivo de comunicación como la televisión apuntó a entrar en un campo artístico aún no ocupado ideológicamente por el comunismo. Así, la inserción de estos autores en la televisión buscó difundir, en gran escala, la cultura comunista entre la opinión pública, a través de manifestaciones artísticas que sensibilizarían los valores culturales y identitarios, guiando a la sociedad hacia el movimiento revolucionario. Al analizar la política cultural difundida por el PCB, Motta la percibe como un conjunto de prácticas y representaciones culturales que proyectan valores políticos asociados al conjunto ideológico comunista. Sin embargo, la cultura política comunista presente en las décadas del sesenta y el setenta trascendió los límites de las propias organizaciones partidistas, ya que incorporó nuevas ideas al movimiento y modeló el proyecto comunista en Brasil (Motta, 2013, p. 20). Entre las características inherentes a esta cultura se encuentran: el realismo crítico; las concepciones filosóficas que valoran el colectivo, la ciencia y la razón; el antiimperialismo; la superación de estructuras tradicionales; la defensa de nuevos valores, como el divorcio y los derechos de la mujer; y la valorización de elementos vinculados a la cultura popular nacional (Motta, 2013, pp. 21-27).

En tiempos de dificultades, estos productores culturales que eran excluidos del mercado de trabajo por parte del Estado, ya fuera por la restricción de inversiones o por la persecución y vetos emitidos por la DCDP, encontraron en la televisión un nuevo mercado de trabajo con salarios atractivos. Así, la televisión, especialmente la Rede Globo, pasó a ser vista por estos profesionales ya no como una instancia reproductiva de la ideología burguesa, sino como un atractivo mercado laboral, que además permitía llegar a amplios sectores de la población. A pesar de estar alineados al gobierno Medici,⁹ período más autoritario y represivo de la dictadura militar brasileira, la Rede Globo cubría las novedades creadas por estos productores culturales, que revelaron su resistencia a través de nuevos lenguajes y formatos, privi-

9 Después de la promulgación del Acto Institucional n.º 5 (AI-5), publicado en el gobierno del presidente Costa y Silva en 1969, pero que ganó fuerza en el gobierno Médici, la atmósfera de control y vigilancia político-cultural establecida por el Estado se intensificó, fase en que la DCDP actuó de manera más sistemática. Este acto institucional concedía al Poder Ejecutivo Federal el derecho de censurar todos los medios de comunicación, así como también estimular la práctica de la autocensura, evitando cualquier publicación o transmisión que contrariase los criterios morales e ideológicos defendidos por el régimen militar, bajo pena del responsable, por estar el medio de comunicación enmarcado en la Ley de Seguridad Nacional (Carvalho, 2002, p. 162).

legiando la cultura popular y la temática brasilera, siempre apegados a la realidad de población.

Estos autores comprometidos compartían «estructuras de sentimiento», es decir, la misma visión política e ideológica comprometida, manifestada en diferentes formas de sentir el mundo. Concepción definida por Raymond Williams (1979), «las estructuras de sentimiento» enfatizan la importancia de la dimensión cultural, observándola más allá de las estructuras económicas y la organización política de la sociedad. Williams analiza significados y valores tal como se sienten, viven y se manifiestan en la intimidad de los individuos, incidiendo en comportamientos, cambiando las concepciones del mundo y proporcionando recursos para la «reconstrucción» de identidades (Williams, 1979, pp. 134-135). El carácter de la experiencia, cuando es absorbido por estos agentes, crea conexiones, correspondencias propias de una estructura que se hace perceptible. Sin embargo, esta estructura muchas veces no puede ser percibida por sus propios agentes, pero con el tiempo consolida su propia identidad.

La frustración en otros medios y los problemas económicos favorecieron la creación de una red de sociabilidad que posibilitó la continua contratación de profesionales comprometidos (actores, directores, técnicos, músicos y artistas gráficos) interesados en migrar a la televisión, sobre todo para la producción de telenovelas de autoría de escritores ideológicamente vinculados a la izquierda, tales como Dias Gomes, Jorge Andrade, Walter Dust, Braúlio Pedroso y Jorge Andrade. Estos profesionales compartían las mismas «estructuras de sentimiento» y, por tener una visión cercana del mundo, mantuvieron un cierto alineamiento estético, que generó unidad, facilitando así la lógica productiva.

El medio televisivo exigió a estos productores culturales una gran capacidad de adecuación, pues, además de tener que adaptarse al lenguaje televisivo, tendrían que convivir con interferencias recurrentes en su creación artística, derivadas de las demandas del mercado y la autocensura practicada por la propia emisora, además de las intervenciones de la censura federal. En esta dirección, estos autores de telenovelas debían adoptar en sus obras una forma que permitiese que el contenido comprometido resistiese y llegase al televidente.

LAS ACCIONES DEL SNI Y EL MONITOREO DE ESCRITORES COMPROMETIDOS

Además de la acción sustancial de la DCDP, encargada de monitorear las producciones artísticas, estos escritores, por la proyección de sus telenovelas y sus posibles conexiones subversivas, se convirtieron en el blanco de agencias de inteligencia subordinadas al SNI que preten-

dían desarticular la red comunista presente en la emisora que más visibilidad dio al régimen militar, la Rede Globo. En este sentido, tanto las producciones culturales como sus propios productores podían ser vistos como subversivos, ya que, según la perspectiva de los gobiernos militares, estos aún estaban infiltrados con la misión de sabotear el *statu quo*. De tal manera, mediante el SNI —compuesto, como se mencionó, por varios órganos sectoriales que trabajaban en conjunto con el fin de producir información estratégica para la seguridad nacional y el sector de contrainformación— se elaboró una serie de expedientes sobre estos agentes culturales, destacando su posible grado de conexión con el PCB.

Conforme consta en el documento clasificado *A infiltração socialista na TV*, producido por la Agencia de Inteligencia del Estado de Río de Janeiro, enviado con carácter confidencial al ministro de la aeronáutica, «últimamente vienen siendo llevadas a emisoras de televisión, algunas telenovelas de autoría de elementos ligados al ALA INTELECTUAL de las izquierdas brasileira»¹⁰ que representaban en vivo los asuntos polémicos como la rebelión juvenil y la descomposición familiar (Brasil-Archivo Nacional, 1971, 9 de junio, pp. 1-2). De acuerdo con el informe, tales temas, «usados por los autores izquierdistas, apuntan a lograr los objetivos comunistas a largo plazo»¹¹ (Brasil-Archivo Nacional, 1971, 9 de junio, pp. 1-2). En este sentido, se consideraba a estos autores como pertenecientes al ala intelectual de la izquierda, siendo percibidos por los órganos que componían el SNI como sospechosos en potencia, lo cual derivaba en que sus esferas individuales y colectivas profesionales fueran espías. Como resultado, se elaboraron expedientes que agrupaban a varios de estos productores culturales, con el objetivo de lograr identificar a todos los «comunistas infiltrados» en el «complejo Globo».

En los expedientes¹² que mencionan a los teledramaturgos militantes es posible ver el perfil de las actividades que ejercían en la Rede Globo, además de una breve biografía que atravesaba la vida política de estos agentes. Tales expedientes fueron elaborados mediante el cruce de informaciones obtenidas a partir de la ficha criminal de los profesionales, indagatorias policiales militares (IPM) y prontuarios

10 Traducción propia.

11 Traducción propia.

12 Estos documentos permanecen en el Archivo Nacional de Brasil, Fondo SNI, y pueden ser consultados a través de su sistema de información en <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

del SNI,¹³ por medio de datos ofrecidos por agentes del SNI infiltrados en las redacciones y emisoras de radio y televisión, además de declaraciones recogidas mediante presiones y torturas sufridas en las dependencias del DOI-CODI.

Algunos de estos autores, como Dias Gomes, fueron frecuentemente convocados por estos órganos con el fin de aclarar el contenido transmitido en sus telenovelas y también para dar cuenta de sus vínculos con personas catalogadas como subversivas o con el PCB. En uno de los informes, Dias Gomes era descrito como:

Comunista notorio y confeso, con un largo prontuario en la ARJ. Despedido por el Acto institucional AI-1 de la Radio Nacional. Integra la Base de los Artistas, que apoya el PCB, según la declaración de Marco Antônio Tavares Coelho. (Brasil-Archivo Nacional, 1975, 4 de septiembre)¹⁴

Se percibe a través del perfil delineado sobre estos autores que ellos ya eran blanco de monitoreo y coerción por parte de los órganos de información, aún antes de ingresar al medio televisivo, dado el extenso prontuario presente en estas agencias de inteligencia.

TELENOVELAS EXPERIMENTALES

Las telenovelas de estos autores, por contener en su texto representaciones de carácter político, así como por abordar cuestiones de comportamiento consideradas atrevidas desde la concepción de los censores, fueron desplazadas por la DCDP del horario original propuesto por la emisora. Con la intención de reducir su repercusión entre los estratos populares, la DCDP estableció un nuevo horario para la exhibición de telenovelas. El organismo ya había empleado antes, y con éxito, la estrategia de aumentar la clasificación indicada para 16 años y, consecuentemente, pasar el horario de transmisión

13 Estos datos fueron obtenidos mediante consulta y análisis de los documentos disponibles en los sistemas de información del Archivo Nacional de Brasil, tales como el Despacho 406/SNI Gabinete Central, de 05/07/71 y los siguientes informes producidos por la agencia del SNI del estado do Río de Janeiro: n.º 242.119/75/ARJ/SNI; n.º 015/60/ARJ/SNI/75; n.º 033/60/ARJ/SNI/75; n.º 171/60/ARJ/SNI/75; n.º 191/60/ARJ/SNI/75; n.º 195/60/ARJ/SNI/75; n.º 212/60/ARJ/SNI/75; n.º 216/60/ARJ/SNI/75; n.º 220/60/ARJ/SNI/75; n.º 226/60/ARJ/SNI/75; n.º 074/31/ARJ/SNI/75; n.º 103/32/ARJ/SNI/74. n.º 032/60/ARJ/SNI/75; n.º 075/60/ARJ/SNI/75; n.º 157/60/ARJ/3NI/75; n.º 160/60/ARJ/SNI/75; n.º 028/32/ARJ/SNI/72; n.º 098/19/15 ARJ/SNI.

14 Traducción propia.

para las diez de la noche, con el objetivo de inviabilizar comercialmente la presentación.¹⁵

Sin embargo, la *Rede Globo* mantuvo las producciones de estos autores en el nuevo horario, a pesar de las tentativas de negociación con la DCDP, pues sería para la emisora un espacio de experimentación, teniendo los autores cierta libertad de creación, trayendo con ello una renovación estética y narrativa para el género. De tal modo, el horario de las diez de la noche puede ser entendido como el último refugio antes de que una telenovela fuese totalmente prohibida. La ubicación de estas producciones en esa «zona restringida» tuvo como objetivo reducir la transmisión de contenidos políticamente críticos o que desafiaran «la moral y las buenas costumbres» a una gran parte de la población. Se observa que este es el horario de menor audiencia y, por tanto, de menor importancia comercial, al estar dirigido a un público más intelectualizado, proveniente de las clases económicas «A» y «B» (Mattelart y Mattelart, 1989, p. 117).

Según Ribke (2011), los autores de las telenovelas de las diez de la noche articulaban en sus producciones artísticas salidas y elecciones estratégicas para que sus obras alcanzaran los niveles de audiencia esperados por la Rede Globo y conservaran el enfoque sociopolítico, pasando por el tamiz de la emisora (autocensura) y de la DCDP. Entre las catorce telenovelas escritas por dramaturgos comprometidos proyectadas entre 1969 y 1979¹⁶ en ese horario, ocho fueron firmadas por Dias Gomes.

Dias Gomes fue el primer autor comprometido políticamente que escribió telenovelas en la emisora, factor que generó un gran seguimiento, tanto de la censura como de los organismos vinculados al

15 La telenovela que fue desplazada por la DCDP de su horario original para las diez de la noche por contener imágenes que exponían crudamente los aspectos morales de la elite y de la clase media fue *Muerta sin sepelio*, escrita por el teledramaturgo Nelson Rodrigues y exhibida en 1963 en TV Tupi. Debido a esta alteración en el horario de exhibición, la producción fue cancelada, saliendo del aire, causando grandes perjuicios a la emisora (Clark y Priolli, 1991, p. 151).

16 Los años de 1969 a 1979 comprenden el período de exhibición de las telenovelas experimentales en la Rede Globo. Este período se inicia con la llegada de estos escritores de izquierda en el año 1969 y se cierra en el año 1979, con la emisión de *Señal de alerta*, la última telenovela producida en el horario de las 22:00 horas (Mattelart y Mattelart, 1989, p. 63). La suspensión de este horario se debió, principalmente, a dos factores. En 1979 fue publicado el Decreto-Lei n.º 83.973/79, que determinó el fin de la censura previa (censura realizada antes de que la obra salga al aire), marcando el debilitamiento de la DCDP como órgano censor. Sin la censura previa, la emisora ya no necesitaba mostrar legitimidad cultural al Estado y dirigió, entonces, la producción de estos autores al horario noble, el espacio de la grilla de programación más lucrativo.

SNI. De acuerdo con Walter Clark, director ejecutivo de la emisora en la década del setenta, Rede Globo no había sufrido ninguna intervención directa de la DCDP hasta 1968 (Clark y Priolli, 1991, p. 152). En 1969, cuando se incorporó a la emisora, Dias Gomes ya respondía a cinco IPM y era un nombre muy conocido por los organismos de censura federal, porque varios de sus espectáculos teatrales estaban totalmente vetados.¹⁷

En televisión, Dias Gomes se sometió a una estricta restricción por parte de la DCDP y se le impidió mostrar sus tramas en la franja *prime time*, quedando así confinado a las diez de la noche. En 1975, la telenovela *Roque Santeiro* fue la primera producción de Rede Globo en ser totalmente vetada por la DCDP y solo se pudo presentar en 1985, durante el período de reapertura política en Brasil. Sin embargo, a pesar de todas estas sanciones, Dias Gomes transmitió telenovelas que abordaron temas derivados del proceso de modernización, como el contraste entre aspectos que representan lo moderno y lo tradicional, entre lo urbano y lo rural, el coronelismo,¹⁸ el desarrollo, problemas derivados del proceso de urbanización y la preservación del medioambiente. También abarcaron cambios en el comportamiento, como el divorcio, los prejuicios raciales, la emancipación femenina y el choque intergeneracional. Elementos de la cultura popular brasilera, el misticismo y las representaciones de religiones de matriz africana, como el candomblé, también componen el universo ficcional de estas obras (García, 2016).¹⁹

El dramaturgo Jorge Andrade, reconocido en el teatro, se estrenó en la Rede Globo con la telenovela *Huesos del barón* (1973-1974), una trama que trata las relaciones que involucran prestigio social y prejuici-

17 Entre las obras de autoría de Dias Gomes están *La cuna del héroe*, *La revolución de los beatos*, *La invasión*, *Amor en campo minado*, prohibidas por la DCDP para ser presentadas en los escenarios, e incluso la película *El pagador de promesas*, vencedora de Cannes, desde el 1967 no podía presentarse en los cines (Gomes, 1990, p. 563).

18 El coronelismo es similar a una estructura de poder presente en otros contextos latinoamericanos, denominada gamonalismo. En Brasil, el coronelismo se estructura como práctica de corte político-social, propia del medio rural, desarrollada en las pequeñas ciudades del interior del país, que floreció durante la Primera República (1889-1930), pero que permaneció como práctica hasta mediados de la década del setenta del siglo XX. Configura una práctica de poder de la elite rural que controlaba los medios de producción, detentando el poder económico, social y político local. En el coronelismo la manutención del poder era realizada por la coerción electoral y por la manipulación del proceso político (Leal, 2012).

19 Entre 1969 y 1979 Dias Gomes escribió ocho telenovelas dirigidas al último horario de la noche, ellas son: *Verano rojo* (1969), *Así en la Tierra como en el Cielo* (1969-1970), *Bandera 2* (1971-1972), *El bien amado* (1973), *La espiga* (1974), *Saramandaia* (1976) y *Señal de alerta* (1978-1979).

cios raciales y de clase. Centrándose en el intenso proceso de modernización de San Pablo, Andrade escribe la trama de *El grito* (1975-1976), una telenovela que representa las neurosis de una metrópoli, basada en los conflictos entre los vecinos de un edificio llamado Paraíso. Buscando dar un tono de realismo, esta telenovela muestra, por medio de imágenes documentales, la pobreza y la desigualdad presentes en las calles de San Pablo.

En la década del cincuenta, el guionista y escritor Walter George Durst fue uno de los pioneros en adaptar textos teatrales para televisión en Brasil. Su inquietud intelectual y su experiencia como cineasta estuvieron presentes en la telenovela *Gabriela* (1975), una adaptación de la novela de Jorge Amado —escritor políticamente izquierdista que compartía en sus obras las premisas de lo nacional-popular—. *Gabriela* mezclaba la sexualidad con cuestiones sociopolíticas como el comportamiento social, el hambre, la pobreza y el coronelismo. Su siguiente telenovela, *Despedida de casado*, tal como *Roque Santeiro*, sufrió un veto total por parte de la DCDP en 1977. Con el argumento de que el texto de *Despedida de casado* defendía la disolución del matrimonio y las costumbres, la subversión de valores tradicionales, el amor libre, la separación de la familia y el choque de generaciones, la censura juzgó el tema como inapropiado para ser llevado al público, incluso a las diez de la noche. En 1978 escribió *Nina*, que salió al aire con una trama ambientada a finales de la década del veinte, en la cual se abordaban los conflictos derivados de la introducción de valores modernos, como la emancipación femenina, en una sociedad tradicional.

Por su parte, el dramaturgo Braúlio Pedroso, al migrar a la televisión, toma el realismo presente en sus obras de teatro para la telenovela, con lo cual revoluciona el género. *Beto Rockefeller*, transmitida por TV Tupi en 1968, fue considerada un hito en la historia del drama televisivo brasileiro, inaugurando una nueva concepción estética y narrativa de las telenovelas, reduciendo el carácter melodramático y aportando mayor realismo a las tramas. Entre los cambios contenidos en la narrativa, se observa que esta trama tomó como escenario la realidad nacional, el protagonista fue un antihéroe y los demás personajes representaron nuevos comportamientos sociales surgidos de la modernidad, como la contracultura y la legitimidad de la libertad sexual. *Beto Rockefeller* también trajo una nueva forma de interpretación, el uso de lenguaje coloquial y las grabaciones externas (Hamburguer, 2014, p. 19). Por estos elementos la producción comenzó a ser monitoreada estrictamente por la DCDP, lo que perjudicó el desarrollo del personaje con cortes y redireccionamientos de contenido. Pero, a pesar de la censura sufrida, esta producción alcanzó altos ín-

lices de audiencia. Debido al éxito de esta telenovela, Braúlio Pedroso fue contratado por la Rede Globo e innovó en el lenguaje en *El Rebu* (1974-1975), al realizar una atrevida trama policial que presentaba hechos que acontecían en solo 24 horas, en secuencia no cronológica. La acción narrativa de esta telenovela se desarrollaba en tres tiempos distintos: las investigaciones policíacas, los *flashbacks* de los eventos ocurridos durante la fiesta donde tuvo lugar el asesinato que dinamizaba la trama y los acontecimientos relacionados con el pasado de los personajes.

CONSIDERACIONES FINALES

En tiempos de represión, representar la realidad nacional —aun a través del arte y la ficción— expresando la propia concepción del mundo y las transformaciones socioculturales ha sido algo audaz. En la televisión, con la renovación del género de la telenovela, que invadió los salones de los hogares brasileiros, cambiaron los hábitos, se desarrollaron nuevas formas de consumo y se pusieron sobre la mesa una serie de preocupaciones sobre sus usos y, sobre todo, sus peligros. Peligros ideológicos, ya que muchas de estas producciones televisivas fueron creadas por autores asociados ideológicamente con el PCB.

Las telenovelas experimentales, en la concepción estética y narrativa, que proyectan en las pantallas de televisión reflexiones críticas sobre la realidad sociopolítica brasileira, legitimaron la modernización televisiva. Mediante tramas más realistas, cómicas o dramáticas, estas producciones plantearon una perspectiva más crítica sobre la vida sociopolítica del país. Además, debido a la calidad presente en ellas, la audiencia se amplió a un horario no explorado antes, aportando beneficios a la emisora. Otro tema digno de mención es el estándar de calidad técnica y estética presente en estos trabajos, que permitió proyectar la telenovela brasileira como un producto de exportación, ocupando un lugar destacado y abriendo una nueva fuente de ingresos para Rede Globo.

Con la propuesta de nuevas concepciones narrativas, las telenovelas de estos comprometidos autores pasaron por temas atrevidos en relación con las costumbres y por críticas sociopolíticas de la realidad brasileira, lo cual les llevó a ser reorientadas por la DCDP hacia el horario de las diez de la noche, intentando inhibir la divulgación de representaciones sobre temas sensibles al régimen militar, que podrían controvertir la imagen idealizada del «país del futuro». Sin embargo, estas producciones trascendieron las convenciones presentes en la industria cultural y fueron fundamentales para la consolidación del género, ya que aportaron innovaciones estéticas y superaron la

complacencia del medio televisivo, ampliando, con ello, los límites de la aceptación pública.

Debido a la proyección de sus obras y al posicionamiento político ideológico, estos autores estuvieron bajo estricta vigilancia por parte de la censura federal, como también de organismos vinculados al SNI. Sin embargo, había cierta permeabilidad en la DCDP para posibilitar que estas obras, aunque críticas, fuesen presentadas en el horario de las diez de la noche. Esto se debía a la posición de prestigio de Rede Globo ante el régimen militar, dado que la emisora, aun divulgando representaciones contrarias ideológicamente en el horario de menor audiencia, continuaba siendo la principal vitrina de los ideales defendidos por el régimen militar. Por este hecho, la emisora tenía gran poder de negociación, tanto con la DCDP como con los órganos que integraban el SNI, resguardando la permanencia de las telenovelas experimentales en el aire y garantizando la integridad física de los autores de izquierda. Esa intensa negociación puede ser percibida a través de los procesos de censura de estas telenovelas y por los expedientes del SNI, que se encuentran en el acervo digital del Archivo Nacional.

La presencia de estos autores contrasta la aparentemente perfecta armonía entre el régimen militar y la Rede Globo, mostrando tensiones, sutiles luchas e intensas negociaciones, con el fin de que estas producciones pudiesen ser emitidas. De tal modo, el campo televisivo brasileiro puede ser entendido como un espacio de poder constituido y que constituye significados ideológicamente distintos, pudiendo ser hegemónicos y no hegemónicos. La infiltración de estos autores políticamente comprometidos transformó el campo televisivo en un espacio de luchas internas, en el cual agentes con diferentes intereses ideológicos se relacionan y negocian, disputando poder, posición y legitimidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (2004). *Comunidades imaginárias*. Cia das Letras.
- Barros Filho, E. (2011). *Por uma televisão cultural-educativa e pública: a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974*. Cultura Acadêmica.
- Bourdieu, P. (2011) *Poder simbólico*. Bertrand Brasil.
- Bucci, E. (2004). Ainda sob o signo da Globo. En Bucci, E. y Khel, M. (eds.), *Videologias: ensaios sobre televisão* (pp. 220-240). Boitempo.

- Carvalho, J. (2002). *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Civilização Brasileira.
- Carvalho, L. (2015). O controle público sobre a programação de TV no Brasil: entre a censura, democracia e a liberdade de expressão [Tesis de doctorado]. Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17866>
- Clark, W. y Priolli, W. (1991). *O campeão de audiência: uma autobiografia*. Best Seller.
- Duarte, A. (2014). Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. *Diálogos: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, (18), 75-92.
- Garcia, E. (2016). *Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta: sociedade e política na telenovela «O Bem-Amado»* [Tesis de maestría]. Universidade Estadual Paulista. <http://hdl.handle.net/11449/143966>
- Gomes, A. (1990). Um retrato de corpo inteiro. En Mercado, A. (ed.). *Coleção Dias Gomes: os falsos mitos* (pp. 543-572). Bertrand Brasil.
- Hamburguer, E. (2005). *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Jorge Zahar.
- Hamburguer, E. (2014). Beto Rockefeller, a motocicleta e o Engov. *Revista Significação*, (41), 14-36.
- Ishaq, V., Franco, P. y Sousa, T. (2012). *A escrita da repressão e da subversão, 1964-1985*. Arquivo Nacional.
- Kehl, M. (1979). *Anos 70: televisão*. Europa.
- Krauser, K. (2016). *O Brasil de Amaral Netto, o Repórter: 1968-1985* [Tesis de doctorado]. Universidade Federal Fluminense. <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1796.pdf>
- Leal, V. (2012). *Coronelismo, enxada e voto*. Companhia das Letras.
- Marcelino, D. (2006). *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970* [Tesis de maestría]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=yco_obra=118888
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Senac.

- Mattelart, A. y Mattelart, M. (1989). *O carnaval das imagens*. Brasiliense.
- Motta, R. (2002). *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Perspectiva.
- Motta, R. (2013). A cultura política comunista. En Napolitano, M., Czaika, R. y Motta, R. (eds.), *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural* (pp. 15-37). UFMG.
- Napolitano, M. (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. Contexto.
- Ortiz, R. (2012). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Brasiliense.
- Palha, C. (2008). *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso* [Tesis de doctorado]. Universidade Federal Fluminense. https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_PALHA_Cassia_Rita_Louro-S.pdf
- Ribke, N. (2011). Telenovela writers under the military regime in Brazil: beyond the cooption and resistance dichotomy. *Magazine Media Culture y Society*, (29), 659-673.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Unesp.
- Sacramento, I., Silva, M. y Ribeiro, A. (2009). O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*, (15), 64-80.
- Williams, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Jorge Zahar.

FUENTES

- Brasil-Archivo Nacional (1975, 9 de septiembre). Fondo División de Censura de Diversiones Públicas (DCDP). Serie División de Censura de Diversiones Públicas. Subserie: Cursos. Criterios para examen analítico de telenovelas y fijación de la clasificación etaria. Brasilia.
- Brasil-Archivo Nacional (1975, 4 de septiembre). Fondo SNI. Informe n.º 098/19/15 ARJ/SNI. Asunto: Complejo Globo, remitido el 04/09/1975. Trabajo organizado por la Agencia de Río de Janeiro (ARJ), SNI, sobre el Complejo Globo.
- Brasil-Archivo Nacional (1971, 9 de junio). Fondo SNI. Información n.º 010, asunto «A infiltração socialista na TV», dirigido al ministro de la Aeronáutica.

Brasil-Presidencia de la República (1979, 9 de octubre). Decreto-Ley n.º 83.973/79. *Diario Oficial de la Unión*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D83937.htm

Brasil-Presidencia de la República (1968, 13 de diciembre). Acto Institucional n.º 5. *Diario Oficial de la Unión*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm

Paulo VI (1966, 4 de diciembre). *Inter Mirtifica: sobre os meios de comunicação social*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html

Pío XII (1957, 8 de septiembre). *Miranda Prorsus: sobre el cine, la radio y la televisión*. http://w2.vatican.va/content/piusxii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html

María Florencia Luchetti y Eva Camelli

LA POLÍTICA EN PANTALLA: UN ANÁLISIS DEL TRATAMIENTO DE LO POLÍTICO EN LA TELEVISIÓN DEL GRAN ACUERDO NACIONAL

LA TELEVISIÓN ARGENTINA Y EL LUGAR DE LO «REAL»

*La televisión no tiene política: la televisión está
al servicio de todas las políticas.*

Juan Domingo Perón, 28 de mayo de 1974 (Sirvén, 1988)

Hay acuerdo en considerar el año 1960 como un punto de inflexión en la importancia de la televisión argentina, puesto que con la concesión de las licencias a los canales privados se instauró la competencia entre ellos y la obtención del mayor puntaje de audiencia subsumió la producción televisiva al reinado de la lógica comercial.¹ Si bien las empresas licenciatarias de los canales de televisión estaban formadas por grupos empresarios, políticos y culturales locales,² los capitales

1 Canal 9 Cadete, Canal 13 Proartel y Canal 11 Teleonce comenzaron a transmitir, respectivamente, en junio y octubre de 1960 y en julio de 1961.

2 La Revolución Libertadora en retirada se aseguró de sentar las bases para consolidar un sistema televisivo antiperonista, pero también alejado del frondicismo. A través del Decreto n.º 6287/58 concedió las licencias para operar los canales a empresas constituidas por representantes de la industria cultural, sectores militares, religiosos, políticos y agroexportadores (Mastrini, 1990).

invertidos provenían de las grandes cadenas televisivas norteamericanas que llevaban adelante una política de expansión continental y que, habiendo logrado una buena rentabilidad, vendieron sus acciones a grupos empresariales argentinos entre 1965 y 1971.

La televisión privada argentina nació bajo el influjo económico, estilístico e ideológico de las empresas estadounidenses, lo cual tendría efectos duraderos (Muraro, 1974; Graziano, 1974; Mastrini, 1990; 2014; Mazzioti, 2002; Varela, 2005; Bulla, 2009). Sin embargo, su expansión no puede comprenderse cabalmente sin atender las disputas entre grupos políticos que intentaban controlar el aparato estatal (Ramírez Llorens, 2019). En suma, la década del sesenta estuvo marcada por la expansión y consolidación televisiva, el mejoramiento tecnológico, la ofensiva publicitaria, la definición de un lenguaje televisivo, la diversificación de la programación y la conformación de una audiencia.³

A lo largo de estos años la televisión fue adquiriendo una forma y una función social determinada, a la vez que se configuraron las principales características del sistema de medios: la concentración de la propiedad y la dependencia del capital extranjero (Mastrini, 1990). Su importancia social se aprecia en la influencia que tuvo en la conformación de la cultura de masas de la época, puesto que a lo largo de esos años logró imponer con éxito temas y estéticas que definen sus características hegemónicas (Varela, 2005).

También existe consenso respecto al señalamiento teórico que sostiene que la importancia social de la televisión, en relación con otros medios de comunicación, está vinculada con la posibilidad técnica de realizar transmisiones en vivo y en directo y, fundamentalmente, con haber logrado convertir esa posibilidad en una característica fundamental del medio (Eco, 1984; Bourdon, 2000; Verón, 2001; Varela, 2005; Carlón, 2006). Con ella se emparenta el poder magnético que supone la promesa (que, aunque ilusoria, logra conservar su magnetismo y su poder) de reproducir fielmente y al instante la realidad frente a los ojos de los telespectadores. Ese poder referencial ayudó a producir y consolidar una serie de discursos de actualidad sobre los más variados temas (Verón, 2001). No resulta llamativo que los poderes del nuevo medio quedaran asociados a las nociones de actualidad,

3 Entre 1960 y 1966 comenzó a emitir la mayor parte de las señales licitadas, contándose en 1966 con 23 canales privados, 2 universitarios y 1 estatal (Ramírez Llorens, 2019). Según Graziano (1974) y Bulla (2009), hacia 1973 no se habían formado nuevos canales privados, pero los estatales ascendían a 12 (contando en esta categoría 2 nacionales, 7 provinciales, 2 universitarios y 1 municipal). Completaban el mapa televisivo 38 estaciones repetidoras y 35 canales de circuito cerrado.

inmediatez e imprevisibilidad con que se describen comúnmente los criterios de noticiabilidad televisivos, los cuales se hallaban en vías de definición a mediados de la década del sesenta (Luchetti y Díaz Lafarga, 2011; Luchetti y Fernández, 2011). No se trató solo de una cuestión técnica, ya que entre la primera transmisión televisiva y el posicionamiento de la televisión como un medio de comunicación dominante transcurrieron casi dos décadas. Como es sabido, la inauguración de la televisión argentina está vinculada a la transmisión de un evento gubernamental.⁴ Desde ese aniversario del 17 de octubre hasta la televisación del Cordobazo dieciocho años después, lo que se inició como una invención técnica se transformó en un verdadero medio de comunicación.

La transmisión de la *historia en directo*⁵ construyó un sujeto de enunciación inédito en el medio (al mostrar actores sociales sin representación habitual en la pantalla) y configuró un lugar ambiguo de enunciación televisiva (al oscilar la cámara entre los bandos en pugna) (Varela, 2005), convirtiéndose en un acontecimiento sin precedentes que expuso el fracaso de la estrategia comunicacional del gobierno. La importancia adquirida hasta ese momento por los programas noticiosos, informativos y periodísticos, y el interés por la actualidad y la novedad en general operaron como una condición de posibilidad de aquella televisación (Ramírez Llorens, 2019). Esta explicación intrínseca al campo televisivo, que destaca la atracción que el fenómeno despertó en la audiencia como un resultado del desarrollo institucional y estético del propio medio, puede complementarse analizando lo televisivo dentro del campo más amplio de las prácticas audiovisuales. Así, incorporando en el análisis aquello que el cine de intervención política hizo con el discurso televisivo sobre la protesta cordobesa (Mestman y Peña, 2002; Luchetti y Fernández, 2011; Luchetti, 2015), podemos sostener que la forma en que los sucesos fueron televisados abrió un campo de disputa interpretativa, tanto simbólica como política. Ello permite suponer que, al menos para el público general, la estrategia televisiva había quedado emparentada con la gubernamental y de allí la necesidad de intervenir políticamente para dar una explicación alternativa de los hechos. En esta línea de análisis, el de-

4 Se trató de una transmisión del acto realizado en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1951, de más de ocho horas de duración, incluyendo uno de los últimos discursos de Eva Perón. Hasta la aparición del *videotape* a fines de la década del cincuenta, todas las transmisiones eran en vivo.

5 Esta expresión es usada por Varela (2005) para destacar cómo el Cordobazo, junto con la llegada del hombre a la Luna, constituye un hecho histórico decisivo en la importancia social del nuevo medio.

safio periodístico a la prohibición oficial de mostrar los eventos puede entenderse en el marco del clima social y político de fines de 1969, en el cual mal podía un medio de comunicación reclamar para sí un discurso de actualidad y novedad sin dar cuenta de ese momento. En pocas palabras, el control de la realidad por parte de la discursividad televisiva se vio desbordado por el propio carácter de la movilización popular, también inédito.

En el campo de estudio de historia de los medios aún es necesario un análisis que ayude a comprender cuál fue la vinculación específica entre el desarrollo del campo televisivo y el campo político en este período. Desde una perspectiva sociológica, el presente trabajo se inserta en esta búsqueda, que a su vez se vincula con la pregunta por cómo influye la realidad en el poder referencial de la televisión, que es su marca característica. A modo de hipótesis, sostenemos que la apertura política ayudó a consolidar un nuevo discurso televisivo en el cual los rasgos periodísticos del medio se vieron acentuados, así como el tratamiento dado a la información. Estos rasgos periodísticos y este tratamiento televisivo de la información han sido analizados en términos de carencia, despolitización y populismo (Sarlo, 1972; Walger y Ulanovsky, 1974). Entendemos que nuevas perspectivas analíticas permiten complejizar y complementar esos análisis. En este sentido, comprendiendo que el Cordobazo inauguró la retirada del gobierno del presidente *de facto* Onganía (concretada finalmente tras el secuestro del ex presidente *de facto* Pedro Eugenio Aramburu en mayo de 1970) y que en ese desplazamiento operado al interior de las Fuerzas Armadas se inscribe el llamado a elecciones, nos parece oportuno preguntarnos por el tratamiento dado por la televisión al Gran Acuerdo Nacional (GAN). Proponemos considerar el Cordobazo y el GAN como una unidad analítica, puesto que, si el primero significó un desafío al orden, el segundo fue la respuesta final de ese orden jaqueado por la movilización popular. A partir del significado e importancia de la televisación del Cordobazo, queremos comprender el modo en que la televisión puso en escena el GAN y la apertura política que este implicaba. La ecuación propuesta se resume entonces en asumir la relación fundante entre televisión y Cordobazo, pasando a retomar un próximo «hecho del mundo real» consecuencia directa del anterior y a analizar su vinculación con la pantalla doméstica. ¿Podría considerarse el tratamiento del proceso iniciado con el GAN como un hecho que otorgó mayor preponderancia a la televisión? ¿Y a la televisión como un actor social en dicho proceso? ¿Qué características asumió este medio? ¿Propició el debate y la participación? ¿O, por el contrario, incentivó la apatía acerca de la vida pública? En suma, ¿qué tratamiento hizo la televisión de lo político?

LA APERTURA ELECTORAL Y EL AUGE DE LOS PROGRAMAS PERIODÍSTICOS (1971)

A fines de marzo de 1971 el hasta entonces comandante en jefe del Ejército asumió la presidencia *de facto* con la convicción de dar una salida a la crisis política argentina. En esta tercera y última etapa de la Revolución Argentina, signada por una creciente conflictividad política y social, el teniente general Alejandro Agustín Lanusse convocó a un equipo de colaboradores provenientes de distintos espacios políticos, con el objetivo de modificar la Constitución Nacional y proponer una nueva ley electoral. En abril se dejó sin efecto la prohibición a los partidos políticos y en mayo se anunció oficialmente la convocatoria al GAN. Una intencionalidad de la propuesta era canalizar electoralmente la efervescencia política de la juventud, aislando las propuestas insurreccionales e impidiendo el desarrollo y organización revolucionaria del descontento. Para Lanusse estaba claro que tal objetivo solo era posible con la integración del peronismo. El espacio de *La Hora del Pueblo*⁶ dio apoyo a la propuesta, aunque en el caso del peronismo evitando manifestarse contra la actividad guerrillera. En junio se presentó el Estatuto de los Partidos Políticos, con base en el cual se sancionó la Ley Orgánica de los Partidos Políticos,⁷ y en septiembre se anunció la fecha de las elecciones. En mayo de 1972 entraron en vigencia las leyes n.º 19.608 y n.º 19.609. En la primera se establecía la necesidad de modificar la Constitución, la reducción del mandato presidencial a cuatro años, con la posibilidad de una reelección, y la elección directa por mayoría absoluta de votos emitidos. En la segunda se ratificaba la fecha de las elecciones para el 25 de marzo del año siguiente. El 17 de octubre, sin embargo, la Ley n.º 19.895 adelantó para el 11 de marzo la realización de los comicios. La liberalización en el campo político se combinó con un endurecimiento de la política represiva hacia las organizaciones armadas y los sectores más radicalizados del sindicalismo y el campo popular en general.⁸

Si el objetivo del gobierno era la realización y el control de las elecciones (con la idea de Lanusse de ser candidato y la intención de impedir la candidatura de Perón), es entendible que el canal estatal

6 Fue un documento redactado en noviembre de 1970 por los partidos políticos más importantes, que reclamaban el llamado a elecciones.

7 Se trata de la Ley n.º 19.102, que estableció el plazo de un año a partir del 1 de julio de 1971 para la normalización de los partidos políticos.

8 Indicadores de ello son la creación de un fuero especial «antisubversivo» en la Cámara Federal en lo Penal en mayo de 1971 y el fusilamiento de los militantes evadidos del penal de Rawson en agosto de 1972.

promoviera una programación acorde a él.⁹ En este sentido, Canal 7 centró su producción en los programas periodísticos, ofreciendo seis programas de este tipo a comienzos 1971¹⁰ y agregando dos más en el transcurso del año.¹¹ Esta preponderancia de ediciones periodísticas contrastaba con la programación televisiva habitual en el periodo estival, compuesta principalmente por series y películas. A comienzos de 1971 todos los canales tenían propuestas periodísticas. El 11, por caso, mantenía su programa semanal de controversia política, *La oveja negra*, en el cual se abordaban «temas tan arduos» que la producción anunciaba continuamente que el canal no se responsabilizaba por las declaraciones de los participantes. Su conductor, Pablo López Borelli, explicaba que «el *boom* de los programas periodísticos» respondía «a la necesidad de politización del argentino medio» (Panorama, 1971, 2 de febrero, p. 65). Canal 9, en tanto, prometía estructurar una nueva forma periodística en *Planteo y comunicación*, a partir de la exhibición de películas y la posterior discusión con un equipo de profesionales. Dando cuenta de esa importancia creciente, la revista *Panorama* se preguntaba acerca de la veracidad de este tipo de programas en un medio «corroído por la autocensura» (Panorama, 1971, 2 de febrero, p. 65), en tanto que el productor del programa *Temas que queman* afirmaba que en él se realizaban críticas al gobierno, generando expectativas en los televidentes.¹²

9 Partimos del planteo de Walger y Ulanovsky (1974), quienes sostienen que la televisión asumió un rol de impulsora de la estrategia lanussista, pero entendemos que es necesario un análisis pormenorizado de los programas, que solo podemos emprender parcialmente debido a la carencia de archivos, para complejizar ese planteo y comprender acabadamente en qué medida el desempeño televisivo acompañó esa estrategia o intentó alejarse de ella.

10 Se trata de *El joven poder* (destinado a adolescentes y con la producción ejecutiva de Susana Pirí Lugones, quien sería secuestrada y desaparecida en 1977), *Conteste señor* (donde un invitado era sometido al interrogatorio del equipo periodístico que, entre otros, estuvo compuesto hasta el mes de enero por Miguel Bonasso), *Temas que queman* (conducido por Jorge Lozano y Félix Luna, que presentaba el acontecimiento de la semana, situándolo en perspectiva histórica), *Proceso 70* (con Félix Luna como fiscal, que se emitía desde 1969 y buscaba abordar temas serios en tono humorístico), *¿Qué piensan los argentinos?* (incluía secuencias filmadas en todo el país y opiniones del «hombre de la calle» y de los invitados) y *Concepto* (concebido como un resumen periodístico del canal) (Panorama, 1971, 26 de enero, p. 65; 1971, 2 de febrero, s. p.; 1971, 14 de septiembre, p. 53).

11 El noticiero *La primera de la noche y Adelante, juventud*, cuyo objetivo era dar una buena imagen de las Fuerzas Armadas (Ulanovsky et al., 1999).

12 Algunos de esos temas controversiales eran el liberalismo, la izquierda nacional, el peronismo, la generación del ochenta, la entrevista entre San Martín y Bolívar en Guayaquil (Panorama, 1971, 27 de julio, p. 53).

Esta breve descripción de la programación televisiva muestra el modo en que las emisiones periodísticas se habían posicionado en la pantalla en 1971. Aunque sería necesario un estudio particular sobre la programación de la segunda mitad de la década del sesenta para poder establecer fehacientemente la existencia del mencionado *boom*, lo cierto es que, para los actores contemporáneos a los hechos, en el período estudiado se asistía a un auge de este tipo de programas en televisión y este estaba vinculado al proceso de *politización* de la sociedad argentina.

El desarrollo y desenlace de los sucesos políticos abiertos en 1971 y los vaivenes acontecidos al compás de los posicionamientos del gobierno y de los distintos actores dejaron sus marcas en la televisión. Así, la crisis política de fines de 1970, la respuesta del gobierno anunciando oficialmente la convocatoria al GAN en mayo de 1971, la normalización de los partidos políticos a mediados de año y el establecimiento del calendario electoral en septiembre dieron un nuevo contenido a la programación, en la cual el periodismo se fue posicionando de modo destacado.¹³ Sucesos como la ratificación de la fecha de las elecciones en mayo de 1972, el cambio de fecha en octubre, el regreso de Perón en noviembre, la campaña electoral en 1973, el acto eleccionario el 11 de marzo y la asunción del gobierno democrático el 25 de mayo son hechos políticos al compás de los cuales se siguió modificando la programación televisiva, instalando desde 1972 como sus estrellas a los programas periodístico-políticos.¹⁴

LA POLITIZACIÓN DE LA PANTALLA: LOS PROGRAMAS PERIODÍSTICO-POLÍTICOS (1972)

Con el título «Política, política, política» *Canal TV* sintetizó el balance de la programación en el inicio del año 1973. Los programas periodístico-políticos sobresalían ampliamente sobre los otros rubros de la programación y también constituían lo novedoso del año, en comparación con el inicio televisivo de los dos años anteriores. Despuntando febrero de 1973, los más vistos, en orden de preferencia, eran los si-

13 Como explicaba la revista *Canal TV*: «Los programas de televisión van rotando en la preferencia de los televidentes. [...] Ahora, el cetro lo llevan con firmeza los programas periodísticos» (*Canal TV*, 1971, 31 de mayo).

14 Ese año Canal 9 contaba con programas como *Derecho a réplica*, *Buenos Días Buenos Aires* y el ciclo temático *Grandes reportajes*, en los que se trataban temas poco habituales en el medio, tales como la «década infame», la guerra de Vietnam, el marxismo en Chile, el peronismo (que fue presentado en las emisiones del 18 y el 25 de mayo). Canal 7, por su parte, emitía *Punto de partida* y *Tiempo de jugarse*, en tanto que Canal 11 hacía lo propio con *Hora de cierre* y *Desafío* y además estrenaba *Las dos campanas* (Ulanovsky et al., 1999, pp. 305-307).

guientes: *Derecho a réplica*, *Frente a frente*, *El público quiere saber*, *Desafío* y *Las dos campanas*. El semanario destacaba que «prácticamente todas las noches» se veía «la cara de Alende, Manrique, Cámpora, Kelly» y explicaba que eso sucedía debido a los altos índices de audiencia que concitaban (Canal TV, 1973, 5 y 19 de febrero). Este tipo de programas era una consecuencia directa de la campaña electoral. La ratificación en mayo de 1972 de la fecha de las elecciones parece ser el puntapié para la expansión de los programas periodístico-políticos.¹⁵ Finalizando mayo, «El termómetro de Canal TV», sección dedicada a construir un *ranking* de los programas destacados de la semana, adjudicó el puntaje máximo al *Reportaje a Perón*. Se trató de una emisión especial de la División de Noticias de Proartel en *Sábados circulares*, emitida el 20 de mayo de 1972 en directo vía satélite desde Madrid. La revista subrayó el valor de este «documento», en el cual pudo verse al expresidente luego de 17 años de exilio (Canal TV, 1972, 29 de mayo).

La constatación de la importancia de este tipo de información incentivará la creación de programas especializados a fin de cubrir una demanda del público y, por lo tanto, una rentable oportunidad. El empuje final estará dado por los sucesos en torno al regreso de Perón, que concentró la atención de todos los programas. Luego del adelantamiento de la fecha de los comicios, Perón llegaba al país para diagramar la estrategia electoral. Walger y Ulanovsky refieren un exceso en el uso televisivo de la figura de Perón y de su retorno y destacan que la televisión fue un lugar privilegiado en el cual «Perón y Lanusse desplegaron una de las alas de su combate del 17 de noviembre de 1972» (Walger y Ulanovsky, 1974, p. 21).

La revista titulaba: «Excelente trabajo de la televisión argentina. El retorno de Perón frente al televisor». A lo largo de siete páginas se describía la cobertura televisiva del suceso desde el martes 14 hasta el

15 Podríamos suponer la existencia de una cierta demora en la manifestación televisiva de los acontecimientos políticos que abrió la convocatoria a elecciones. Al respecto, un examen de los considerandos de la ley que ratificaba la fecha de los comicios da la pauta de la fragilidad de todo ese proceso político. Allí se manifestaba la necesidad de «afirmar la irreversibilidad de esta trascendente decisión y aventar definitivamente las especulaciones de quienes aún creen posible impedir la pacificación del país y su anhelada estabilidad institucional» y la convicción de que «ello se hará posible a través del arma revolucionaria por excelencia de la democracia, que es el sufragio» (Ley n.º 19.069, 3 de mayo de 1972, firmada por el presidente de la Nación Argentina, en Acuerdo General de Ministros). Es posible que las disputas entre diversos sectores y la generación de cierto descrédito y cautela hayan impactado en ese retraso relativo. En esa línea interpretativa pueden ubicarse la desactivación de un alzamiento militar entre septiembre y octubre de 1971 y la existencia de rumores sobre la posibilidad de un golpe de Estado que, según De Mezola (1997), circulaban en la prensa.

lunes 20 de noviembre, que incluía la salida desde Madrid, las escalas, la llegada, el traslado a la residencia de Gaspar Campos en Vicente López y la reunión de más de seis horas celebrada con representantes de treinta partidos políticos (Canal TV, 1972, 27 de noviembre).¹⁶ Aunque la nota hacía hincapié en los equipos técnicos utilizados, los periodistas que dieron cobertura al evento y la capacidad de la televisión argentina para hacer frente a su «misión de informar», la idea de *historia en directo* vuelve a tomar fuerza con esta transmisión. En las semanas posteriores los impactos del regreso de Perón continuaron presentes en la televisión. Subrayando este antes y después, podemos afirmar que desde el mes de noviembre la política terminó de instalarse como un tema protagonista de la televisión.

Para tener una idea más acabada de las características de estos programas periodístico-políticos describiremos brevemente dos de ellos: *Las dos campanas* y *Derecho a réplica*. El primero fue un programa puesto al aire por Canal 11 en el marco de la contienda electoral, que se mantuvo en la grilla debido a su éxito. Inspirado en un programa francés, las entrevistas eran grabadas en forma separada y luego se editaban a fin de producir el efecto de un enfrentamiento verbal entre los dos asistentes que, sin embargo, no habían debatido. En la primera emisión participaron el dirigente de la Confederación General del Trabajo (CGT), José Ignacio Rucci, y el delegado personal de Perón entre fines de 1968 y fines de 1972, Jorge Daniel Paladino (Ulanovsky *et al.*, 1999, p. 306). En cuanto a *Derecho a réplica*, emitido por Canal 9, estaba formado por dos conductores y un panel encargado de interrogar durante noventa minutos a los asistentes. Frecuentemente derivaba en escaramuzas verbales, a veces lindantes con el escándalo. A partir de las declaraciones de su conductora Paloma Efrom (conocida como Blackie), es posible comprender algunas de las representaciones vigentes en el período en torno a la política y sus vinculaciones con los medios de comunicación:

[...] las tácticas e intereses [de los políticos] jamás las sabremos [...]. Solamente las grandes esferas, las que finalmente llegan al poder, tienen la verdad y a ellas nunca tendremos acceso [...]. Aparentemente, Perón llegó al país en misión de paz; sin embargo, él se va al Paraguay y deja un grupo de gente fanatizada que se pone las anteojeras y dejan de razonar. ¿Y esa paz tan esperada? No sólo los peronistas están cegados. A otro nivel, pero en una posición com-

16 Es importante destacar la existencia de detalladas directivas gubernamentales acerca del modo de dar cobertura mediática al suceso (Walger y Ulanovsky, 1974) como un ejemplo del intento por controlar el proceso político.

pletamente intransigente, estuvieron varios de los que componen el Grupo Cívico encabezado por el almirante Rojas [...]. Nuestra finalidad es hacerlos hablar de política, un tema que da para mucho; tratamos de elegir a la gente clave, a la que en este momento está en la noticia. Lo traemos y se lo presentamos al público. Ellos sacarán sus conclusiones [...]. Si la vedette de la televisión en este momento es la política, bueno, demos política [...]. La televisión [...] es el mejor medio de comunicación, pero debemos exigirle rapidez y exactitud. (Canal TV, 1973, 1 de enero[a], s. p.)

En esas palabras es posible advertir el modo en que la adhesión al discurso gubernamental estaba presente en el campo televisivo. La política era considerada una actividad especializada, a cargo de profesionales que tejían intrigas y diseñaban tácticas para llegar al poder, por definición un lugar externo y hostil al hombre común. El campo desde el cual se definían las reglas del juego era preeminentemente el poder político, no el económico, ni el social, ni el simbólico. La noción de *pacificación* que regía la política argentina desde 1955, en tanto exponente de la antinomia peronismo-antiperonismo, no solo seguía presente, sino que había tomado un nuevo impulso al compás de la radicalización político-ideológica de la juventud y la consecuente reapertura del juego electoral. En cuanto al modo de funcionamiento del medio de comunicación y al tratamiento que hacía de lo político, la televisión se subsumía a la lógica comercial, buscando y visibilizando el «vetetismo», al tiempo que la política se subordinaba a la lógica del medio.

Tal vetetismo de la política en la pantalla puede asimismo ilustrarse a partir de la narración de los hechos más importantes de la «agitada semana política» de fines de noviembre e inicios de diciembre: la conferencia de Lanusse ante a la prensa extranjera, la opinión de mujeres pertenecientes a distintos espacios políticos respecto a la actualidad, el cierre de la campaña electoral de Raúl Alfonsín en Canal 11, la conferencia de prensa de Perón ante periodistas extranjeros, la realización de los comicios internos del radicalismo y la participación del almirante Isaac Rojas en un especial de *Derecho a réplica* (Canal TV, 1972, 4 de diciembre). Como parte importante de ese vetetismo, la presencia de la antinomia peronismo-antiperonismo se deja entrever también en la respuesta que brindó el marino en *Teleonce informa* el 1 de diciembre:

Este es un punto en el que tenemos que ponernos de acuerdo los argentinos [...] los países para poder avanzar tienen que ponerse de acuerdo con su propio genio, y creo que el genio del pueblo argentino es decididamente democrático. Y para poder ser fiel a ese genio los pueblos tienen que tener memoria histórica. Pero esto no es mantener los enconos o revivir los odios. Se trata de esclare-

cer las cosas para no incurrir en los mismos errores del pasado.
(Canal TV, 1972, 4 de diciembre)

Teniendo en cuenta que Rojas era un personaje definitivamente anti-peronista, uno de los principales referentes de la Revolución Libertadora, esta respuesta trasluce la idea de conciliación en pos de la democracia entendida como el polo opuesto al peronismo, en completa sintonía con los objetivos del GAN. En la misma dirección se expresaron también algunos referentes de la Revolución Argentina. Resulta al menos paradójico que los ahora defensores de la democracia hayan sido los impulsores más decididos de los golpes de Estado realizados contra los resultados de las elecciones cuando esa democracia se desbordaba hacia los intereses populares.

La antinomia peronismo-antiperonismo constituyó el eje central de los debates presentados en cada uno de los programas analizados. De manera elocuente se expresó a su turno el ex presidente *de facto* Roberto Marcelo Levingston en *Derecho a réplica* los primeros días de diciembre:

Yo no he sido peronista. Pero, ¡señores!, el problema argentino no está dado en estos momentos en una antinomia peronismo-anti-peronismo, sino que tiene otro sentido. Se da entre lo nacional y lo antinacional, entre la liberación y la dependencia. Yo no puedo sumarme a aquellos que, por más respetables que sean sus ideas, quieren dejar como herencia a sus hijos los resentimientos del pasado. Que cada uno conserve en su alma todas las vivencias del pasado, pero queda invitado a participar de este gran movimiento de transformación. (Canal TV, 1972, 18 de diciembre)

Este intento por desestimar al peronismo como divisor de aguas en la trama política argentina se enmarca en la intención conciliatoria propuesta por el GAN y en el deseo de apartar al peronismo del centro del debate electoral. Esta diatriba, cuyo contradestinatario estaba claramente delimitado, encontró prontamente su interlocutor. Preguntado acerca de su polémica con Lanusse, Perón replicó: «[...] no ha habido ni habrá ninguna polémica. Jamás he debatido con él ni me he escrito. La polémica supone una discusión y no voy a discutir ni pelear con la sombra» (Canal TV, 1972, 25 de diciembre, s. p.).¹⁷ Pareciera que desatender, ignorar y hasta menospreciar al contrincante fue una constan-

17 Estas declaraciones las realizó en *La noche de los peronistas*, programa especial emitido por Canal 11 el 17 de diciembre.

te en el debate. Si bien la discusión política suele plantearse en estos términos, en este caso el contrapunto establecido entre el peronismo (que no debatía con la «sombra») y el antiperonismo (que intentaba convencer al público de que «el problema argentino no está dado en estos momentos en una antinomia peronismo-antiperonismo») marcó los terrenos de la discusión, donde Perón resultó favorecido. La negación de la importancia política de una fuerza que había sido proscrita para intentar conjurar su eficacia y de la exacerbación de la antinomia por ello generada volvía poco creíble las declaraciones de quienes esperaban arribar a una nueva democracia que supiera subordinar a su viejo enemigo.

En suma, la apertura electoral y la ratificación de la fecha de las elecciones operaron como referente y condición de posibilidad de la expansión de los programas periodístico-políticos y del contenido político en la televisión. La politización de la pantalla estuvo atravesada por la antinomia peronismo-antiperonismo, que teñía la vida política desde hacía casi veinte años. El tratamiento televisivo de los temas políticos fue expresión tanto de la estrategia del gobierno de integrar y neutralizar al peronismo como de la lógica comercial predominante en el medio.

LA (OTRA CARA DE LA) POLÍTICA EN TELEVISIÓN: CAMPAÑA ELECTORAL Y VIOLENCIA POLÍTICA (1972-1973)

Como podemos ver, los últimos meses de 1972 no fueron tranquilos. Con la fecha de las elecciones prevista para el 11 de marzo, la contienda política se intensificó en los meses estivales. Las novedades televisivas de las últimas semanas de diciembre de 1972 fueron las declaraciones de Perón resaltando su pacifismo, la candidatura del brigadier (r.) Ezequiel Alfredo Martínez por Alianza Republicana Federal, el atentado al dirigente metalúrgico Luis Guerrero, integrante de la fórmula justicialista para la gobernación de la provincia Buenos Aires, el secuestro de un alto ejecutivo de la Standard Electric y el asesinato del contralmirante Emilio Rodolfo Berisso. Con motivo de este último suceso, la televisión emitió repetidamente un discurso de Lanusse en el que manifestaba:

El almirante Berisso ha sido asesinado por la espalda con la natural cobardía de quienes apelan al fanatismo de la violencia irracional, pues están dominados por el [...] odio a la voluntad del pueblo y desesperados porque a los argentinos nos repugnan sus trasnochadas e inmorales ideas y les hemos cerrado toda posibilidad de imponerlas. Estos delincuentes de la peor calaña, que cuando deben afrontar el veredicto de la justicia, tratan de disi-

mular su ropaje criminal asumiendo el papel de inocentes presos políticos, pretenden con la sangre derramada amedrentar a (la) ciudadanía sana y perturbar el proceso de institucionalización en que se halla empeñado el país, e incluso impedirlo si tuvieran una remota alternativa de lograrlo. Todo será en vano. (Canal TV, 1973, 8 de enero, s. p.)

Esas palabras y acontecimientos muestran con claridad el otro semblante político de los convulsionados setenta. También dejan adivinar el modo en que esa otra forma de la política se televisó. La *politización* que estamos considerando no solo estuvo formada por los pormenores conducentes a obtener mayor caudal de votos. Entroncados complejamente con la disputa electoral aparecen los espasmos de una lucha que también era política, pero se vehiculizaba a través de las armas. Los objetivos de esta última estaban vinculados tanto a intervenir en la contienda electoral como a desbaratarla, dependiendo de quienes fuesen sus propulsores. Sin embargo, estos intersticios de lo político son desconocidos. La política quedaba identificada exclusivamente con el proceso electoral, negativizando lo que se consideraba abstractamente *violencia* y *criminalidad*. En efecto, este conflictivo acontecer político parecía tener lugar al margen de la dinámica electoral, aunque ambos procesos convivían en la televisión. En este contexto, referentes políticos del momento, como Ricardo Balbín, Rogelio Frigerio y Norma Kennedy, se sometieron, a su turno, al panel de *Derecho a réplica* y Francisco Manrique y Arturo Frondizi se enfrentaron en *Las dos campanas*, al igual que Abelardo Ramos y Emilio Hardoy. La primera semana del año electoral fue más tranquila pero no menos polémica. El ministro del Interior, Arturo Mor Roig, concurrió a *Desafío*, Oscar Alende y Horacio Sueldo lo hicieron a *Derecho a réplica*, Ezequiel Martínez habló en *Nuevediarario* y Sergio Villarruel analizó en *Telenoche* a cada uno de los nueve candidatos a ejercer la Presidencia de la República, luego de que venciera la fecha estipulada para las presentaciones, distinguiendo a Ricardo Balbín como «uno, tal vez, de los candidatos más firmes para las elecciones de marzo próximo» (Canal TV, 1973, 15 de enero[a], s. p.).¹⁸

18 Los candidatos fueron Héctor Cámpora (Frente Justicialista de Liberación), Ricardo Balbín (Unión Cívica Radical), Oscar Alende (Alianza Popular de Centro Izquierda), Francisco Guillermo Manrique (Alianza Federalista Nacional), Julio Chamizo (Nueva Fuerza), Ezequiel Martínez (brigadier RE, Alianza Republicana Federal), Jorge Abelardo Ramos (Frente de Izquierda Popular), Américo Ghioldi (Partido Socialista) y Juan Carlos Coral (Partido Socialista de los Trabajadores).

En *Derecho a Réplica* Balbín se refirió a las declaraciones de Perón, negando la existencia de un pacto entre ambos, y a las de Lanusse —quien había manifestado que el país debía modificar su espectro político porque no era positivo—, calificándolas de imprudentes. Por su parte, Frigerio respondió acerca de los contratos petroleros de 1958, cuando formaba parte del gobierno de Frondizi. Hardoy y Abelardo Ramos manifestaron sus identificaciones ideológicas. El primero, perteneciente a Nueva Fuerza, se definió conservador; de los «verdaderos», diferenciándose del candidato a vicepresidente por el Frente Justicialista de Liberación (FREJULI). Ramos, por su parte, se declaró integrante del socialismo nacional que propiciaba la candidatura de Perón, como un símbolo de democracia.

«¿Usted cree que el gobierno ha legalizado la trampa?», preguntó el periodista Jorge Conti a Francisco Manrique en *Las dos campanas*.¹⁹ Ante la evasiva respuesta («Los gobiernos están formados por seres humanos, y los seres humanos tienen sus intereses») y la insistencia del periodista («¿Entiende que las elecciones son una salida para el país?»), el candidato apoyó la apertura electoral del GAN expresando que lamentaría que «un teniente coronel, antes de llegar a general, se haga cargo del gobierno». Frondizi, por el contrario, subrayó el carácter anticonstitucional de la estratagema diseñada por Lanusse, afirmando que debían realizarse elecciones sin proscripciones. El programa finalizó con el juicio de Manrique acerca el candidato del peronismo: «Mire, yo tengo mi dentista propio» (Canal TV, 1973, 1 de enero[b], s. p.).

Este cinismo tal vez explique que Manrique haya sido la figura televisiva de la tercera semana de agosto de 1972, en pleno desarrollo de los sucesos conocidos como «la masacre de Trelew», anticipo de la institucionalización del terrorismo de Estado. Exmilitar devenido hombre mediático, también ocupó los protagónicos de *El público quiere saber* y una entrevista realizada para el Canal 3 de Rosario. Se calcula que fue visto por siete millones de votantes —algo más de la mitad del total del electorado, compuesto por 14.259.618 de ciudadanos—. Este candidato hizo de la televisión el basamento de su estra-

19 Manrique, de reconocida trayectoria política antiperonista y ligado a los gobiernos surgidos de golpes de Estado (ex capitán de navío hasta 1962, jefe de la Casa Militar de la Presidencia de la Nación durante la autoproclamada Revolución Liberadora, ministro de Bienestar Social en las presidencias de Levingston y de Lanusse), había formado parte hasta hacía pocos meses del gobierno al que ahora enjuiciaba y, tras su renuncia, había realizado un llamamiento por televisión postulándose como candidato electoral.

tegia electoral.²⁰ Según Walger y Ulanovsky, «la aparente violencia del panel en contra de Manrique fue factor decisivo para la dispersión y la confusión», de la cual Manrique salió indemne, puesto que tal agresividad «lo eximió de otros cuestionamientos más comprometidos» (1974, pp. 118-119). Probablemente, la modalidad virulenta de los periodistas ayudara a mantener las mediciones de audiencia del programa, aunque no podríamos decir lo mismo acerca de las repercusiones sobre el candidato. Si salió indemne debido a la escasez de incisión política del panel, esta parece haber sido bastante corriente en las diversas emisiones. Resulta particularmente acorde, por ejemplo, con la escasa o nula perspicacia de quienes entrevistaron algunos meses después al ministro del Interior Arturo Mor Roig, uno de los máximos responsables institucionales de los fusilamientos de los guerrilleros evadidos del penal de Rawson en agosto de 1972. *Canal TV* presentó el «desafío» del ministro, que por primera vez respondía ante las cámaras. Luego de asegurar que el 11 marzo se llevarían a cabo elecciones limpias, debió responder acerca de los sucesos de Trelew. Pero la pregunta se limitó a consultar sobre el modo en que «los había vivido». Es decir, un tipo de indagación intimista cuyo objetivo no era la explicación de los acontecimientos, sino la comunicación de pareceres y sensaciones. La respuesta, por su parte, es no solo escueta, sino además sugestiva, por lo que deja imaginar:

Más lamento la pausa que la pregunta. La gente que nos está viendo puede suponer que lo hemos conversado durante la pausa. Me causó dolor y horror como ciudadano y como ministro. Y realmente espero que la investigación que lleva a cabo la Armada Nacional llegue hasta sus últimas consecuencias. No vale la pena seguir hablando de esto.²¹

20 Sin ser el primero, puesto que trece años antes Álvaro Alsogaray, entonces ministro de Economía del gobierno de Frondizi, había sido un concurrente tan asiduo al medio como para ser parodiado en algunos programas cómicos. Ni tampoco el único, ya que Nueva Fuerza, el partido conducido por Alsogaray, también concentró en la televisión su estrategia de campaña. Lanusse, por su parte, recurrió de modo constante a la televisión desde su llegada a la Casa Rosada.

21 Se trató de la emisión del ciclo *Desafío* correspondiente al 8 de enero de 1973. El programa, conducido por Mónica Cahen D'Anvers y Chacho Marchetti salía al aire los lunes a las 22 horas por Canal 11. Al parecer, hubo tres interrogaciones que el ministro no contestó. Estas hacen gala de una sagacidad levemente mayor: ¿Cuál es la situación de los tres periodistas presos en Rawson? ¿Cuál es el presupuesto total de las Fuerzas Armadas? ¿Qué injerencia tiene este presupuesto dentro del presupuesto nacional? (Canal TV, 1973, 15 de enero[a]).

Es posible que estas *estrategias de despolitización* (Sarlo, 1972; Walger y Ulanovsky, 1974) desplegadas en la pantalla hayan sido eficaces para la teleaudiencia no politizada. Sin embargo, es poco probable que lo hayan sido para el creciente número de militantes políticos y simpatizantes, así como para una variada y amplia proporción de personas que formaba parte de ese importante proceso de *politización*, del cual estos mismos programas eran exponentes. Para estos sectores politizados, coberturas e indagaciones políticas del tipo analizado se revelaban claramente en su falsedad, parcialidad o precariedad. Para este tipo de televidente existió una menor oferta televisiva, pero no estuvo ausente. Aunque los protagonistas más destacados de los programas periodísticos hayan sido los representantes de los proyectos políticos acordes a los postulados del GAN —militares, liberales y en general aquellos defensores de la institucionalidad— y aunque el tratamiento televisivo de lo político haya sido superficial y poco abocado a lo programático de cada contendiente, es preciso resaltar que representantes de otros proyectos también habitaron la pantalla. Fueron ellos quienes más hábilmente pudieron filtrar ciertas informaciones referidas a sus plataformas de gobierno y realizar análisis un poco más estructurales.

En enero de 1973, por ejemplo, Oscar Alende explicó en *Derecho a réplica* los intereses del consorcio financiero de los hermanos Rockefeller y la reunión que mantuvo el menor de ellos con José Alfredo Martínez de Hoz y otros economistas y políticos argentinos, y denunció su injerencia en la política argentina y especialmente su pretensión de evitar la nacionalización del sistema bancario (Canal TV, 1973, 15 de enero[a]). En un sentido similar merece ser destacada la nota «Los socialistas tuvieron la palabra», que cubrió la emisión de *El pueblo quiere*, saber en la cual el dirigente sindical Agustín Tosco enfrentó por primera vez las cámaras de televisión durante dos horas y media, la concurrencia de Américo Ghioldi y René Ballestra a *Derecho a réplica* y el célebre debate entre los dirigentes sindicales Agustín Tosco y José Ignacio Rucci en el programa *Las dos campanas*. En el primero de esos programas, Tosco se definió como socialista y luchador por la unidad popular, democrática y revolucionaria del pueblo y explicó el significado de la revolución diciendo que se trataba de «cambiar un sistema de opresión, de explotación, de privilegios, por una sociedad más humana y más justa [...] una sociedad de explotadores y explotados por una sociedad donde el hombre se sienta hermano del hombre». Consultado sobre las metodologías de lucha política empleadas en el Cordobazo, frente al uso de «metodologías más puras, menos movilizadoras», como las del sacerdote Carlos Mugica, respondió que ambas metodologías eran compatibles y susceptibles de converger en

«la unidad de acción», destacando que, sin embargo, «donde reina la explotación, donde la dictadura es la norma [...] las vías de la lucha que hemos seguido adelante [...] expresan un camino idóneo, porque son la combatividad del pueblo contra el sistema» (Canal TV, 1973, 15 de enero[b]).

Respecto al duelo entre los dirigentes sindicales, la revista resume coincidencias y disidencias en sus posicionamientos programáticos, entre las que interesa subrayar que

ambos creen que la sociedad marcha hacia el socialismo, pero con matices diferentes [...] piensan que debe hacerse una reestructuración social a fondo, con la nacionalización del crédito (y) del comercio exterior» y también están de acuerdo «en combatir los monopolios y la dependencia. (Canal TV, 1973, 15 de enero[b])

El programa fue visto por cerca de un millón ochocientas mil personas (Canal TV, 1973, 26 de febrero). Si bien minoritarios en relación con los políticos más televisivos, no debe perderse de vista que el socialismo también tuvo un lugar en el marco de la campaña electoral de comienzos de 1973.

Recapitulando, la campaña electoral incrementó el debate y la presencia de los candidatos y referentes políticos en los programas televisivos. La Alianza Federalista Nacional y Nueva Fuerza centraron en este medio sus estrategias de campaña, siendo sus candidatos los más asiduos a los programas. En menor medida concurrieron también los pertenecientes a otros partidos y fuerzas políticas. La superficialidad y la espectacularidad fue el modo primario de presentar los debates, en tanto el proceso electoral pretendió abarcar la totalidad del universo político, situando las acciones de las organizaciones armadas fuera de su órbita.

LA NOCHE DE LOS PERONISTAS: LA POLITIZACIÓN POR LA AUSENCIA (1972-1973)

La preocupación acerca de la relación entre Perón y la televisión abrió un interesante debate en *Canal TV*. El 11 de diciembre de 1972 la revista publicó una nota en la cual se analizaba la respuesta dada por distintos representantes de los campos político y televisivo a la pregunta por la influencia favorable o perniciosa del medio sobre el ex-presidente. Particularmente, interesaba establecer si, «acostumbrado a hablar desde el balcón», perdía «fuerza» o «magnetismo» frente a las cámaras, «al enfrenar un medio como la televisión, que no estaba tan desarrollada en el momento que él gobernaba» (Canal TV, 1972, 11 de diciembre). Entre las opiniones más destacadas se situaba el con-

trapeso entre un «Perón en la plaza» y un «Perón en la televisión», y todos los consultados coincidieron en que Perón tenía una muy buena comunicación desde el balcón y que lograría una buena adaptación al medio masivo, que consideraban vital para la política de la época. Frente a la constatación de esta inquietud sobre las formas que el nuevo medio imponía a la política y la importancia del mismo Perón en el medio, es sugestivo notar que sus representantes directos, por el contrario, tuvieron una asistencia marginal. En las páginas de la fuente consultada no encontramos prácticamente alusiones a la concurrencia de Héctor Cámpora a los programas considerados.²² Tal ausencia podría deberse a una decisión personal del candidato, a una estrategia política —en el marco de la interpretación de la televisión como un instrumento de la política oficial— o simplemente a un desentendimiento o una minusvaloración del medio.²³ Sin embargo, la noche del 17 de octubre de 1972 Cámpora leyó durante diez minutos el mensaje que Perón enviara en ocasión de la conmemoración del Día de la Lealtad. Exactamente a veintiún años de la primera transmisión televisiva, el dirigente peronista volvía a ocupar la pantalla chica con una misiva destinada «Al pueblo argentino y a los compañeros peronistas». El anuncio se realizó primero desde un estudio de Canal 13 y después se reiteró en Canal 11, y costó 850.000 pesos viejos (Ulanovsky *et al.*, 1999)²⁴. No deja de ser llamativo el hecho de que cuando numerosas figuras políticas deambulaban por los canales, el espacio televisivo debía ser comprado para poder dar un mensaje de tales características. Si las condiciones impuestas por la estrategia gubernamental se traducían en que la política debía ser convertida en consenso para poder ingresar a la televisión, esta, convertida en escenario político, no dejaba de ser un espacio más de la disputa. El intento de transformar a la fuerza electoral mayoritaria en silenciosa afirmadora o consentidora del GAN podía desmoronarse ¿paradójicamente? de la mano de la lógica mercantil, que posibilitaba la producción de discursos políticos no subordinados a las pretensiones acuerdistas.

Walger y Ulanovsky (1974, pp. 129, 134-135) señalan la existencia de una modificación en la orientación del medio hacia el peronismo con posteridad a las elecciones de marzo, explicada por la importancia que los seis millones de votantes que obtuvo el FREJULI significaban en términos de audiencia. Por otra parte, resaltan desde mediados de

22 Sí algunas a Vicente Solano Lima, escasas con relación a la profusa participación de candidatos de otras fuerzas políticas.

23 El FREJULI decidió concentrar la campaña electoral en la calle y no en la televisión (Muraro, citado en Walger y Ulanovsky, 1974, p. 212).

24 Ese valor sería equivalente a 70.833 dólares al cambio del momento.

1972 «la politización forzada» de algunos programas, especialmente en aquellos llamados «ciclos de opinión», generalmente reservados a personajes del campo artístico o el espectáculo. Otro fenómeno vinculado al mismo proceso lo constituyen las manifestaciones públicas sobre las preferencias políticas de una gran cantidad de referentes del campo periodístico, televisivo y cultural. Los autores sostienen que el exceso en la utilización de las referencias a Perón y al peronismo podría explicarse como un caso de «consumo político», es decir, como parte de una estrategia destinada a vaciarlo de contenido y volverlo inofensivo. Lo que el análisis contemporáneo a los hechos identificaba como un caso de integración de la potencialidad disruptiva del peronismo dentro de la lógica espectacular de la industria cultural y la lógica política gubernamental, podría reinterpretarse a la luz de los trabajos de Laclau (1996; 2005; Laclau y Mouffe, 2006) sobre la articulación hegemónica. De este modo, aventuramos, a través del exceso de peronización de la pantalla, la vacuidad se habría transformado en ubicuidad, contribuyendo a construir la figura de Perón como instancia articuladora en la disputa hegemónica, es decir, como un *significante vacío* de importancia fundamental en el despliegue de la *cadena equivalencial*. De este modo, vaciándolo del sentido específico que podía tener para cada uno de los sectores políticos incluidos en la contienda, contribuyó sin embargo a fijar su sentido como equivalente general, es decir, a desplazarlo desde la categoría de *significante flotante* (lucha por hegemonizar el espacio político-discursivo), a la de *significante vacío*, acrecentando su potencia política. A tono con estos procesos, vale la pena comentar una emisión especial del ciclo *Desafío*, que se proponía realizar una evaluación política del año electoral que comenzaba. Según apunta el semanario *Canal TV*, «el tema central (“¿qué pasará en el 73?”) quedó un tanto relegado por el del peronismo y sus consecuencias» (1973, 15 de enero[a]). En realidad, aquello «que pasaría» en el transcurso del año dependía del «peronismo y de sus consecuencias». Y ello era así porque la relación de fuerzas que mencionábamos antes otorgó al peronismo (antes de su eclosión interna) una importancia y una presencia como pocos parecen haber imaginado. El proceso político olía a revancha, a reivindicación histórica y a victoria para amplios sectores de la población. Posiblemente, la larga exclusión política precedente explique también algo de tal omnipresencia.

Es difícil conocer los significados que los actores involucrados dieron a este proceso de *politización* y *peronización*. No hay dudas de que tal proceso ocurrió. No hay tampoco dudas de que, si tal proceso ocurrió en la televisión, ello se debió a que redundó en beneficios comerciales. Es claro también que en esta *politización* de la pantalla

no todo lo político llegó a los hogares. El caso más evidente de esta ignorancia televisiva posiblemente sea la invisibilidad de la masacre de Trelew de agosto de 1972.²⁵ Aquí tenemos un obstáculo metodológico y es la limitación de analizar la televisión a través de las páginas del semanario *Canal TV*. Sabemos que algunos de esos hechos fueron televisados y no encontramos rastros de ellos en la revista. En este sentido *Canal TV* es, como analizan Walger y Ulanovsky (1974), una estrategia más de *despolitización*. La ausencia puede deberse al rol asumido por la televisión como impulsora de la estrategia gubernamental en el marco del GAN y su censura. Sin embargo, tampoco los encontramos en las columnas que *Panorama* dedicaba semanalmente a la radio y la televisión, ni en el detallado libro de estos autores. Seguramente los motivos de tales omisiones sean distintos en cada caso y su indagación nos llevaría muy lejos de los modestos objetivos trazados.

Resulta de utilidad, sin embargo, retomar el análisis acerca del tratamiento dado por la televisión al secuestro del director de la empresa Fiat Concord, Oberdan Sallustro, a manos del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). El tema ocupó el 40% del tiempo televisivo entre el 24 y el 28 de marzo. La mayor parte de ese tiempo se transmitió desde la casa del empresario. A juzgar por un artículo de *Panorama*, el sensacionalismo y la búsqueda de la primicia llevaron al periodismo televisivo a dar una versión absolutamente pobre en términos de información y en términos políticos:

Si las directivas oficiales eran no evacuar información que pudiera afectar o dificultar el desenlace [...] si se consideró que por su carácter subversivo los comunicados del E.R.P. no debían difundirse, si [...] se impidió al periodismo acercarse a [...] la residencia del ejecutivo secuestrado, ello apenas justifica a quienes desataron una campaña de información lacrimógena que, en lugar de valorizar la justa mortificación de una familia, la minimiza y la convierte en teleteatro. (Courrèges, 1972, p. 58)

Esta crítica nos lleva a pensar que cuando se produjo la fuga de los presos políticos en agosto tal vez existían mecanismos censores más

25 Invisibilidad que incluyó la estrategia de las organizaciones armadas para evadirse del penal de Rawson y llegar al aeropuerto, la toma del avión, todo el periplo de los fugados hasta llegar a Cuba, los fusilamientos de aquellos evadidos que no alcanzaron el avión por desintelencias en la organización y todas las acciones políticas posteriores en relación con el acontecimiento, desde conferencias de prensa y actos de homenaje hasta el velatorio en la sede del Partido Justicialista en Avenida La Plata.

aceitados.²⁶ También expone el dispositivo televisivo por el cual la información quedaba subsumida a reglas que traducían un discurso político en dramatización y un atentado guerrillero en un aditamento explosivo de alguna serie norteamericana. Asimismo, permite ver cómo la idea de lo político aparecía tamizada principalmente por la lógica comercial y, en menor medida, por una lógica ideológica (aunque, por supuesto, la lógica comercial conlleva también una ideología). No obstante, no hay que perder de vista el contexto en el cual las representaciones acerca de lo político eran producidas. En ese sentido, si Trelew no aparecía en televisión ello no significaba que los televidentes no supieran nada sobre lo sucedido, al menos en tanto fuese retomado por la prensa gráfica y a través de relaciones no mediadas aún de modo central por la televisión.

Si hacia fines de 1972, y más claramente en 1973, la *politización* y la *peronización* aparecían como fenómenos convergentes en la pantalla —en parte como expresión de un proceso acaecido en el mundo real, del cual era un referente—, es necesario reflexionar acerca del modo en que ambos quedaban vinculados. La masacre de Trelew expone qué tipo de acontecimientos políticos eran ignorados en la pantalla doméstica. ¿A qué tipo de políticas beneficiaba esa omisión? En primer lugar, al proyecto gubernamental. En medio de un llamado a la *pacificación nacional* y a la *concertación social y política* mal podía justificarse la violencia estatal como modo de dirimir los conflictos. Pero, además, considerando el análisis del tratamiento televisivo del secuestro de Oberdan Sallustro, se puede deducir que las diversas acciones políticas impulsadas a través de la vía armada fueron objeto de una negativización e intento de *despolitización* significativos. Tomando en cuenta que los hechos de Trelew, así como algunas de las acciones armadas, estuvieron protagonizados por sectores de la izquierda peronista, también es posible suponer que con tales exclusiones se beneficiaran los otros sectores del peronismo. De este modo, la convergencia de los procesos de *politización* y *peronización*, junto con las ausencias y negativizaciones acerca de las acciones armadas, conforman un procedimiento que contribuía a formar una doble sinécdoque: el peronismo (parte) por la *politización* (todo) y un peronismo (parte)

26 Las noticias o referencias a los hechos de Trelew debían ser previamente autorizadas por personal de la Secretaría de Prensa y Difusión. Debían evitarse entrevistas que versaran sobre ese tema, utilizar solamente los cables informativos de la agencia oficial Télam y no podía mencionarse el «nombre, apellido y grado del oficial de la marina de guerra que actuó directamente en los sucesos» (Walger y Ulanovsky, 1974, p. 85).

por el peronismo (todo). Así se quitaban las aristas más conflictivas de lo político y se hegemonizaba el peronismo más institucionalizado.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes analizamos la importancia de los programas periodísticos como complejos exponentes de los sucesos del mundo real en el proceso por el cual la televisión devino un medio de comunicación dominante. En el período estudiado la realidad y su televisación tenían importantes implicancias políticas, en un momento en el cual los sentidos de *lo político* estaban lejos del consenso posterior impuesto por la dictadura y la posdictadura. Luego de exponer los antecedentes en la materia, destacamos la importancia del Cordobazo como una novedad intra y extratelevisiva que contribuyó a definir y consolidar la función social de la televisión. Por no perder la relación con su referente «real», la televisión de fines de los sesenta y principios de los setenta se vio en la necesidad de mostrar algo de esa realidad. Ello complejizó la relación entre lo que se mostraba y las políticas de control de los gobiernos, no pasando por la negación u ocultamiento de esa realidad, sino por el modo de mostrar una realidad que era cada vez más evidente. Los escasos pero intensos años que van de 1969 a 1973 son claves para entender la evolución política del país, así como el posicionamiento de este medio en relación con los otros medios de comunicación.

Con el inicio de la década del setenta el género informativo comenzó a compartir protagonismo con los demás géneros televisivos que habían emergido en la década anterior. En el período estudiado, este género estaba compuesto por dos tipos de programas: los noticieros y los llamados genéricamente periodísticos. Asimismo, dentro de los programas periodísticos se distinguían los de *variedades* (que podían incluir temas vinculados a la política) y los *periodístico-políticos* (cuya característica central era el tratamiento de temas políticos). Todos estos programas formaban parte de la información televisiva, aunque cada uno tenía una tradición propia y trabajaba con los sucesos del mundo real a su manera. Si los noticieros acompañaron a la televisión prácticamente desde su origen, haciéndose fuertes hacia fines de los años sesenta, en los setenta los periodísticos adquirieron una importancia característica. Dentro de ese proceso general, en las vísperas de las elecciones de 1973 los *periodístico-políticos* cobraron mayor preponderancia. Aunque de momento no podemos plantear más que conclusiones parciales, todo parecería indicar que la diferencia entre estos programas periodísticos y los aparecidos durante la década anterior consiste en la centralidad adquirida por los temas políticos e histórico-políticos en torno a los que se debatía. Así, aunque

la lógica de la espectacularidad seguía presente en estos programas, la definición de lo considerado actual pareció desplazarse desde las inespecíficas variedades hacia la política. La apertura política ayudó a consolidar un nuevo discurso televisivo caracterizado por la acentuación de los atributos periodísticos.

Entre 1971 y 1973 los programas periodísticos fueron los anfitriones de la política como tema y de los políticos como personajes. El modo en que la revista examinada los hizo presentes entre sus páginas fue mediante nimiedades estéticas (especialmente la indumentaria), los detrás de cámara (especialmente si eran escandalosos), los logros técnicos y las transcripciones de algunos debates. Podemos advertir la superficialidad del tratamiento, que se corresponde bastante ajustadamente al realizado por los propios programas de televisión. En lo que se refiere a las indagaciones políticas de esos programas, podemos concluir que en general no hubo debate acerca de las propuestas de gobierno. Las diferenciaciones se limitaban a expresar adhesiones partidarias o ideológicas, como si fuesen suficientes (es posible que lo fueran en el marco del importante grado de *politización* experimentado en aquellos años). Los sondeos estaban concentrados en la fragilidad institucional y las restricciones del proceso político —si estaba condicionado, si efectivamente habría elecciones, si en un hipotético triunfo peronista se impediría efectivizar la victoria—, y en el posicionamiento de los entrevistados en relación con el peronismo y la figura de Perón. En menor medida, y dependiendo del perfil ideológico del entrevistado, los temas de conversación en los programas podían incluir el imperialismo, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, las leyes de represión antsubversiva y la existencia de presos políticos.

En cuanto al modo en que se presentó lo político, la forma más habitual fue a través de su identificación con la política electoral, de acuerdo con la estrategia del GAN. Sin embargo, hay indicios que permiten suponer que esa identificación podría trascenderse si ello redituaba en beneficios para los dueños de los canales, los productores de los programas, los conductores o los panelistas. Lejos de tratarse de un campo completamente subordinado a las premisas gubernamentales, parece haber habido resquicios por los cuales entretejer relaciones más complejas que permitieran a algunos de los actores del campo destacarse o progresar, según las lógicas del propio campo.

Si tenemos en cuenta que el FREJULI sacó más de seis millones de votos en las elecciones de marzo, alcanzando casi la mitad del electorado —cifra que se vería superada en las elecciones de septiembre—, y, además, que una de las principales figuras televisivas del proceso político fue Francisco Manrique —estimándose, como hemos visto, en más de siete millones de espectadores las emisiones en las

que participó—, parece necesario realizar una reflexión. Las *estrategias de deslegitimación* que la televisión desarrolló a lo largo del proceso analizado no parecen revelar una gran eficacia. Si bien no podemos dar por concluida la indagación acerca de las complejas razones intervinientes, se imponen dos posibles conclusiones. Por una parte, considerando que la fuerza política victoriosa no hizo de la televisión su principal instrumento de campaña, este medio no parece haber sido un lugar determinante para dirimir la disputa política. Sin embargo, otra interpretación es posible. La gravitación política de la televisión puede ser reconsiderada ateniéndonos al análisis realizado. Tal como hemos intentado demostrar, la televisión reflejó y refractó la realidad, viéndose compelida a llenar de política las pantallas domésticas, ese objeto tan codiciado, a fin de no perder su capacidad referencial en un período de fuerte *politización* de la vida social. La lógica mercantil imperante en la televisión favoreció la circulación de discursos políticos no siempre alineados a las exigencias del gobierno. La forma en que los fenómenos convergentes de *politización* y *peronización* tuvieron lugar en la pantalla ayudó a consolidar una imagen de la política, identificada con lo electoral, y del peronismo, centrado en la figura de Perón. Reproduciendo su imagen y multiplicando las referencias al peronismo, la televisión contribuyó a vaciar de contenido específico la figura de Perón, volviéndola susceptible de ser rellenada o completada de modo diverso por los televidentes interpelados. Esta ubicuidad fue solidaria con la proliferación de sentidos y valores asociados a la imagen de Perón y a la significación del peronismo, potenciando su eficacia política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdon, J. (2000). Live television is still alive: On television as an unfulfilled promise, *Media, Culture y Society*, 5(22), 531-556.
- Bulla, G. (2009). Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance. En G. Mastrini (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes* (pp. 117-138). La Crujía.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. La Crujía.
- Courrèges, G. (1972). La carrera de la muerte. *Panorama*, 6 de abril, p. 58.
- Dalmazzo, G. (2005). La Revolución Argentina en busca de una salida (1971-1973) [Exposición]. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de

- Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, 20-23 de septiembre. <https://www.aacademica.org/000-006/359>
- De Mezola, G. (1997). Lanusse o el arte de lo imposible. El lanzamiento del GAN (marzo-mayo de 1971). *Cuadernos del CISH*, 2(2-3): 183-238.
- Eco, U. (1984). Apuntes sobre la televisión. En Eco, U., *Apocalípticos e integrados* (pp.335-382). Lumen.
- Gillespie, R. (1998). *Soldados de Perón. Los montoneros*. Grijalbo.
- Graziano, M. (1974). Los dueños de la televisión argentina. *Comunicación y Cultura*, (3), 175-212.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Ariel.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2006). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Fondo de Cultura Económica.
- Luchetti, M. F. (2015). Tiempo de violencia. Lenguaje audiovisual, estética y modos de representación de la violencia en la década del 60 en Argentina. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. La représentation des violences de l'Histoire dans les arts visuels latino-américains (1968-2014)*, (30). <https://doi.org/10.4000/alhim.5333>
- Luchetti, M. F. y Díaz Lafarga, A. (2011). Del cine a la televisión: la información audiovisual en una época de transición. En Marrone, I. y Moyano Walker, M. (eds.), *Disrupción social y boom documental cinematográfico* (pp. 89-110). Biblos.
- Luchetti, M. F. y Fernández, M. C. (2011). Los unos y los otros. Identidad, estrategias narrativas y discurso político en Ya es tiempo de violencia y Piquete Puente Pueyrredón. En Marrone, I. y Moyano Walker, M. (eds.), *Disrupción social y boom documental cinematográfico* (pp. 111-135). Biblos.
- Mastrini, G. (2014). *Las industrias culturales en Argentina* [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Mastrini, G. (1990). *Política y medios en la Argentina: los orígenes de la televisión privada*. [Manuscrito no publicado]. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

- Mazzioti, N. (2002). La televisión en Argentina. En G. Orozco (ed.), *Historias de la televisión en América Latina* (pp. 23-64). Gedisa.
- Mestman, M. y Peña, F. M. (2002). Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política, *Film-Historia* [en línea], XII(3). <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12453>
- Muraro, H. (1974). La estatización de la TV. *Crisis*, (16), 8-13.
- O'Donnell, G. (2009). *El estado burocrático autoritario*. Prometeo.
- Ramírez Llorens, F. (2019). Para Onganía que lo mira por TV: el rol de la política comunicacional y la expansión de la televisión en la cobertura del Cordobazo, *Revista de Historia*, (20), 80-104. <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/2529>
- Sarlo, B. (1972). Los canales del GAN. Diez días de televisión. *Los Libros. Para una crítica política de la cultura*, (27), 3-6.
- Sirvén, P. (1988). *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*. Ediciones de la Flor.
- Ulanovsky, C.; Itkin, S. y Sivén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Planeta.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Edhasa.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Grupo Editorial Norma.
- Walger, S. y Ulanovsky, C. (1974). *TV Guía negra. Una época de la televisión en la Argentina en otra época*. Ediciones de la Flor.
- Williams, R. (1992). The technology and the society. En Williams, R., *Television. Technology and Cultural Form*. Wesleyan University Press.

FUENTES

- Argentina-Poder Ejecutivo (1972, 17 de octubre). Ley n.º 19.895. Comicios. Convocatoria a Elecciones Nacionales y Provinciales. *Boletín Oficial*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=309949>
- Argentina-Poder Legislativo (1972, 3 de mayo[a]). Ley n.º 19.608. Constitución Nacional. Reforma de la Constitución. *Boletín Oficial*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=302218>

- Argentina-Poder Legislativo (1972, 3 de mayo[b]). Ley n.º 19.609. Elecciones. Elecciones Nacionales-Elecciones Provinciales-Cronograma Electoral. *Boletín Oficial*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=302219>
- Argentina-Poder Legislativo (1971, 30 de junio). Ley n.º 19.102. Ley Orgánica de los Partidos Políticos. *Boletín Oficial*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?resaltar=true&id=301855>
- Canal TV (1973, 26 de febrero). Lo más sabroso del encuentro Rucci-Tosco está aquí. *Canal TV*, XV(764), s. p.
- Canal TV (1973, 19 de febrero). Lo nuevo y lo viejo de la televisión del 1973. *Canal TV*, XV(763), s. p.
- Canal TV (1973, 5 de febrero). El mejor enero de la televisión. *Canal TV*, XV(761), s. p.
- Canal TV (1973, 15 de enero[a]). La política en televisión. Semana para el análisis. *Canal TV*, XV(758), s. p.
- Canal TV (1973, 15 de enero[b]). La política en televisión. Los socialistas tuvieron la palabra. *Canal TV*, XV(758), s. p.
- Canal TV (1973, 8 de enero). La política en televisión. Semana violenta y trágica. *Canal TV*, XV(757), s. p.
- Canal TV (1973, 1 de enero[a]). Blackie pide derecho a réplica. *Canal TV*, XV(756), s. p.
- Canal TV (1973, 1 de enero[b]). La semana de los candidatos. *Canal TV*, XV(756), s. p.
- Canal TV (1972, 25 de diciembre). La noche de los peronistas. *Canal TV*, XIV(755), s. p.
- Canal TV (1972, 18 de diciembre). El ex presidente Levingston en «Derecho a réplica». *Canal TV*, XIV(754), s. p.
- Canal TV (1972, 11 de diciembre). Fuimos en busca de respuesta a este interrogante: ¿La televisión favorece o perjudica a Perón? *Canal TV*, XIV(753), s. p.
- Canal TV (1972, 4 de diciembre). Esto también ocurrió frente a las cámaras. Lo más impactante de la semana política. *Canal TV*, XIV(752), s. p.
- Canal TV (1972, 27 de noviembre). El retorno de Perón frente al televisor. *Canal TV*, XIV(751), s. p.

Canal TV (1972, 29 de mayo). El termómetro de Canal TV. *Canal TV*, XIV(725), s. p.

Canal TV (1971, 31 de mayo). Así es Teleonce Informa. *Canal TV*, XIII(673), s. p.

Panorama (1971, 14 de septiembre). De lo bueno, lo mejor. *Panorama*, p. 53.

Panorama (1971, 27 de julio). La gente quiere más, *Panorama*, p.47.

Panorama (1971, 2 de febrero). Quiere saber de qué se trata. *Panorama*. s. p.

Panorama (1971, 26 de enero). Cómo pasar el verano. *Panorama*, p. 65.

Eladia Saya

¿QUÉ NOS MUESTRA LA TELEVISIÓN? RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN EMITIDA POR LA TELEVISIÓN URUGUAYA (1973-1990)

INTRODUCCIÓN

Esta es una investigación que tiene como objetivo analizar la oferta televisiva de los cuatro canales de televisión abierta uruguaya, 4, 5, 10 y 12, en los años que comprenden el último proceso dictatorial y la recuperación democrática. Forma parte del proyecto *La televisión en clave comparativa. Institucionalidad, censura y programación durante la dictadura y transición (1973-1990)*, dirigido por la doctora Mónica Maronna.

En virtud de lo propuesto por esta investigación, se planteó estudiar las grillas semanales de los canales entre los años 1973 y 1990, tomando como referencia (en la medida de lo posible) la primera semana del mes de mayo y la primera semana del mes de noviembre, las cuales se considera que pueden reflejar el cambio de programación anual, vinculada a la programación invernal la primera y a la estival la segunda. Se asume que este es el esquema estable de la televisión uruguaya, que se ha mantenido a lo largo de los años, en el cual la frontera entre la programación estival y la invernal es la Semana de Turismo (Semana Santa en otros países de la región). Con estos parámetros, fueron consultadas como fuentes las grillas presentadas en el suplemento semanal *Platea*, que salía cada sábado con el diario *La Mañana*, para el período 1973-1981 y *El Diario* para el período restante, que cada día publicaba la programación.

La selección del marco temporal (1973-1990) responde a la intención de analizar la evolución de la televisión en aspectos como programación, censura e institucionalidad en el período correspondiente a la última dictadura uruguaya y al proceso de transición hacia la democracia. No obstante, la definición por esta periodización se basa en la historia de la televisión como medio y no solo en la relación del medio con la situación política del país. Por esta razón es que se consideró el año 1990 para el cierre del período y no 1985, ya que este último refiere solo al fin de la dictadura, mientras que el primero, además de contener el período de transición hacia la democracia, también incluye la llegada de la televisión a color en 1982 y la llegada hacia finales de la década de la televisión para abonados, que cambió sustancialmente lo que los televidentes disponían para consumir a través de una considerable ampliación de la pantalla en tiempos de emisión y en ofertas. Este acontecimiento resulta mucho más significativo que el corte político de 1985 y, a la vez, permite analizar las continuidades, entre ellas el peso adquirido por los canales privados durante la dictadura, que los colocó como beneficiarios de las señales por cable. Este proceso de otorgamiento de licencias para la instalación de la televisión de pago generó un debate importante acerca del lugar de los medios en la sociedad y los efectos nocivos que un régimen oligopólico —como el que efectivamente se instaló— implicaba para la ciudadanía.

El trabajo se focaliza en el estudio de la programación, entendiendo que las grillas, en calidad de registros, pueden funcionar como fotos de un momento particular y mostrar si hubo cambios o no en la pantalla a partir de la llegada del golpe de Estado. En este sentido, el estudio de la programación resulta una fuente importante para reconstruir un determinado momento del medio y, además, porque permite un acercamiento a aquellos programas que estaban disponibles para los públicos de la televisión. Analizar la programación ofrecida puede arrojar datos sobre las políticas del medio, los sectores que intervienen en él, la audiencia, las rutinas sociales, el momento político, la construcción de sentidos (al decir de Rosario Sánchez, 2016, p. 107), entre otros aspectos.

Los canales estudiados, 4, 10 y 12, son privados y en el período estudiado tenían llegada dentro del departamento de Montevideo y zonas cercanas. Fueron los primeros en fundarse y lo hicieron entre los años 1956 y 1962. En cuanto al alcance de la señal, lo mismo sucedía con el Canal 5, que era de propiedad estatal y fue, de los canales de televisión abierta con sede en Montevideo, el último en crearse, en el año 1963. En el interior del país recién hubo un canal uruguayo de televisión abierta a partir del 1966, cuando se creó en la ciudad de Fray Bentos (Río Negro) el Canal 12 y, en 1969, cuando se creó el Canal 8 en

la ciudad de Melo (Cerro Largo), que además era de propiedad estatal. Esta centralidad que se dio en un principio de la televisión en la capital propició el consumo de programación extranjera en las zonas limítrofes del país. En 1981, año durante el cual se consolidó el sistema de televisión en color, se creó de la Red Uruguaya de Televisión Sociedad Anónima (RUTSA), conocida popularmente como La Red, que pasó a transmitir seis horas de programación diaria provista por los tres canales privados de Montevideo. RUTSA suministraba, vía microondas de la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL), creada en 1974, seis horas diarias, a partir de las 17:00 (García Rubio, 1994, p. 82). Este canal fue creado a instancias de una solicitud del gobierno dictatorial a los grupos propietarios de los canales privados para que se hicieran cargo de la creación de un canal con alcance nacional.

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Rosario Sánchez, la llegada de la televisión a los hogares uruguayos modificó las rutinas cotidianas, las «prácticas comunicativas, las temáticas y los modos de narrar, la relación con la audiencia y las formas del entretenimiento, todos ellos expresión de una cultura» (2016, p. 106). Es decir, la televisión llegó para modificar algunos aspectos de la forma de percibir y consumir la cultura, la forma de informarse y de relacionarse con el exterior.

En cuanto a los problemas o retos metodológicos que puede acarrear trabajar con grillas, estos están vinculados con la falta de información que se tiene en algunos años con respecto a los programas ofrecidos. Se buscó solucionar este obstáculo a partir de consultas bibliográficas y pesquisas en la red sobre contenidos, formatos, géneros, años de emisión, procedencia, etcétera. Además, como la muestra definida es bastante acotada (una semana de mayo y una de noviembre de cada año), es posible que hayan algunas variaciones que no sean tenidas en cuenta. Como se mencionó, se consideraron estos momentos del año en la elaboración de la programación por ser aquellos en los cuales históricamente esta es modificada en Uruguay.

En síntesis, esta investigación busca comprender qué nos dice la programación ofrecida de la realidad de la televisión uruguaya en un momento muy particular de la historia nacional y regional. Es uno de sus propósitos problematizar las ideas vinculadas a la oferta televisiva y a cuál es su rol en un momento tan específico. Aparece, entonces, la dictadura vinculada con la comunicación, la programación, el entretenimiento, la información y la censura, entre otras posibles conexiones, las cuales permiten ver si existieron cambios significativos en este período en la televisión o si, en realidad, pese a las modificaciones políticas, el medio se manejó en un plano de permanencias o persistencias. Como hipótesis se plantea que las transformaciones en la pro-

gramación a lo largo del período estudiado están vinculadas no solo con el momento histórico, sino también con la evolución tecnológica de la televisión como medio.

EL CONTEXTO

El 27 de junio de 1973 un golpe de Estado alteraba las dinámicas políticas, económicas, sociales y culturales del país. Se instaló así un gobierno *de facto* militar con complicidad civil que duró hasta marzo de 1985, cuando se retornó a la democracia. Este proceso histórico tuvo muchas similitudes con aquellos que se desarrollaron en el resto del Cono Sur, con el común denominador de la doctrina de la seguridad nacional. Si comparamos los procesos dictatoriales que sucedieron de manera simultánea en la región, se puede ver que el uruguayo presentó algunos matices, ya que, por ejemplo, cuando los militares accedieron al gobierno quien pasó a ocupar el rol de dictador fue el presidente que estaba en ejercicio hasta el momento del golpe, representante del componente civil que posibilitó la instalación de los militares en el poder. También las transiciones fueron diferentes en los distintos países de la región. Por un lado, está el caso de Uruguay, en donde fue negociada o acordada; en Argentina hubo un repliegue de las fuerzas militares sin condiciones a partir de la guerra de las Malvinas; en el caso chileno, la fragmentación de la oposición permitió que los militares se quedaran en el poder por más tiempo que en el resto de los casos; y, por último, en el caso de Brasil, en la vuelta a la democracia los militares tuvieron un papel muy participativo (Corbo, 2007).

En Uruguay, la llegada al gobierno de Juan María Bordaberry y el posterior golpe de Estado se dieron en el marco de una profunda crisis económica y social que afectaba al país desde finales de la década del sesenta. El Uruguay democrático que otrora había sido ejemplo de solidez institucional se encontraba ahora inmerso en una realidad política que amenazaba con socavar sus bases. Sobre lo que sucedió inmediatamente después del golpe, los historiadores Caetano y Rilla (2017/1987) explican que los meses que siguieron al golpe de Estado marcaron el perfil del gobierno de ahí en más, por ejemplo, a partir de la ilegalización de partidos políticos, la puesta en marcha del Plan Nacional de Desarrollo 1973-1977 en materia económica y el reordenamiento general de la educación, entre otros varios aspectos.

Los medios de comunicación, que han sido siempre expresión de los avatares de la historia, no estuvieron ajenos a las características de este proceso y supieron acompañarlo. En los años previos al golpe, varios medios de prensa habían sido censurados por el gobierno constitucional de Jorge Pacheco Areco. Es el caso de los diarios *Época* y *El Sol*, que fueron cerrados a finales de 1967. Dentro de la lógica de

la censura, además de prohibir está también la intención de promover la divulgación de un discurso oficial a través de los medios, que, en el caso de la prensa nacional, por ejemplo, estuvo de la mano de publicaciones como *El Diario* y *La Mañana*, ambos producto de la misma redacción. Estas publicaciones, lejos de mantener cierta transparencia, fueron fieles reproductoras del discurso y defensoras de las acciones del régimen *de facto*.

En cuanto al medio que nos convoca, la televisión, desde la perspectiva de la historia de los medios se infiere que los golpistas pretendieron tener el control sobre estos, y es a partir de esta idea que surgen las hipótesis de trabajo de esta investigación. Algunas preguntas que emergen, por ejemplo, tienen que ver con si este control se vio reflejado en la programación, es decir, si hubo o no cambios en la grilla, si hubo algunas novedades en la propuesta o si esta se configuró de manera tal de evidenciar el discurso oficial.

En el siguiente apartado se tratará sobre una noción que fue primordial definir para poder avanzar en el trabajo: la de género televisivo. Analizar la programación implica una previa clasificación del repertorio ofrecido y para ello el puntapié inicial involucró un trabajo teórico y de conceptualización bastante arduo.

LOS GÉNEROS TELEVISIVOS

El estudio de la grilla supuso en primera instancia un acercamiento a nociones como *género* y *formato*, tarea que no fue sencilla, dado que son dos conceptos que suscitan mucha variabilidad entre los autores dependiendo de los enfoques y perspectivas.

En este trabajo se entiende por género al conjunto de características que definen un producto televisivo haciendo hincapié en el contenido, el público al que se dirige, el horario en el que se transmite y la función que debe cumplir como parte de un medio de comunicación. Estas características son las que se deben tener en cuenta para clasificar un programa dentro de un género con fines analíticos. Para ampliar la visión sobre qué es un género televisivo se puede decir que, según Inmaculada Gordillo:

el concepto de género puede ser entendido como una estrategia de comunicación que se configura a partir de la conjunción de una serie de componentes tipológicos basados en la tradición, los mecanismos puestos en práctica en la construcción de discursos y los procesos de reconocimiento a la hora del consumo. (2009, p. 25)

Mientras que para el semiólogo argentino Oscar Steimberg los géneros pueden definirse como

clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social. (2013, p. 45)

Para el sociólogo italiano Mauro Wolf, por género se entiende al «sistema de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción» (1984, p. 189). Otra postura es la de la investigadora argentina Nora Mazziotti, quien define al género televisivo como «fórmulas» o «sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, los sujetos espectadores y el texto» (2001, p. 183).

La tarea de clasificación es quizás la más compleja dentro de la metodología de análisis, ya que un programa puede combinar características pertenecientes a distintos géneros, por ejemplo, *Bonanza* podría ser clasificado como ficción seriada o como entretenimiento ficcionado. Por esta razón, a la hora de realizar una clasificación de los programas que componen una grilla es necesario establecer claramente cuáles serán los parámetros utilizados.

Las dificultades metodológicas encontradas a la hora de clasificar los programas se plantearon principalmente por la escasez de descripciones de sus contenidos, debido a la poca información que en las fuentes consultadas aparece sobre ellos. Para subsanar esta dificultad, recurrí a la información que hace referencia a ella en el medio en el que la programación es presentada y a materiales bibliográficos. La clasificación de géneros que se propone se basa en la función de los programas: informativos, educativos y de entretenimiento. La función que se le atribuye a cada programa está en estrecho vínculo con los contenidos emitidos y con la relación de estos contenidos con la realidad. Dentro de cada género, a su vez, se realizó una subclasificación.

En el caso de los programas informativos, se clasifican en noticieros, periodísticos y deportivos. Los noticieros son aquellos que se ocupan estrictamente de difundir las noticias del día, y son programas que ocupan un horario destacado en la grilla de los canales. Al comienzo del período estudiado van de lunes a viernes de 20:00 a 20:30 horas y hacia final del período ya ocupan una hora diaria, a partir de las 20:00. Estas características de los noticieros se repiten en los cuatro canales de aire. Por periodísticos se entiende a los programas de reportajes, debates, perfiles y mesas redondas que no necesariamente tocan temas de la actualidad en la que son emitidos, pero que sí están ligados a la realidad. Pueden ser transmitidos en vivo o no. Por último,

dentro del género informativo se incluyen los programas deportivos, ya sean aquellos que informan o polemizan sobre temas de esa área o que solo transmiten eventos deportivos.

En el género educativo se incluyen los programas desarrollados por las instituciones educativas con carácter de difusores de contenidos didácticos, como es el caso de *TV Educativa*, así como también los instructivos, aquellos programas que instruyen sobre algún saber específico, como *Cordon Bleu invita a cocinar*. Estos espacios están incluidos en la programación de todos los canales desde los inicios de la televisión, destinados al sistema educativo formal. Dentro de la oferta diaria no suelen ocupar más de media hora y en los cuatro canales se los suele ubicar al comienzo de la programación.

El género entretenimiento es quizás el más complejo de definir, ya que abarca un gran número de programas de contenidos y formatos muy disímiles. En el período estudiado integrarían este macrogénero *Domingos continuados*, *Noche de concierto de la Ossodre* y *Cacho Bochinche*. Este género, a su vez, podría dividirse en ficción y no ficción, dependiendo de la referencia de los contenidos a la realidad. En el período estudiado existe un claro predominio del entretenimiento ficcionado, como las telenovelas, los teleteatros, las series y el cine.

¿QUÉ NOS DICE LA GRILLA SOBRE LA PROGRAMACIÓN EMITIDA?

Antes de dar comienzo a la presentación y el análisis de los datos relevados, es oportuna una nueva referencia al trabajo de la investigadora Rosario Sánchez, quien, particularmente en su trabajo sobre la televisión uruguaya en la década del noventa, hace una interesante introducción al hablar de la programación que resumen muy bien sus características. Así, señala que la programación de la televisión abierta en Uruguay se ha conformado históricamente con productos importados de variados géneros y orígenes. Esta ha sido una constante en la composición de la grilla, pero el lugar dado a cada género, el tipo de programa al que se inclinaron los canales, así como la producción nacional, han tenido variaciones en el tiempo (Sánchez, 2016, p. 108).

Según el estudio de la grilla, la programación a partir de 1973 se vio afectada por una importante reducción horaria debida a la crisis energética de impacto internacional. Esta reducción repercutió fuertemente en la producción local de programas periodísticos, infantiles, y de humor, y tuvo como consecuencia la necesaria reconversión de algunos, además de aumentar la brecha ya existente entre producción nacional e internacional. La reducción horaria fue de aproximadamente la mitad de horas; los canales pasaron de comenzar a emitir a las 11:00 horas a hacerlo a las 19:00. Recién en el año 1982 la progra-

mación retorna a horarios más extensos, hasta que en 1990 las horas de pantalla son las mismas o superiores que en los primeros años de la década del setenta.

A continuación se presentan los datos obtenidos del análisis de la programación una vez recabada la información. En los cuadros 1 y 2 se ilustran los resultados obtenidos a partir de la sistematización de los datos, a modo de foto ilustrativa de las conclusiones a las que se llega. Se seleccionaron aquellos intervalos en los que se encontraron las grillas completas. Esta decisión responde a la necesidad de contar con datos que puedan ser comparables y permitan tener una real idea de lo ofrecido en términos de programación en relación con la cantidad de horas de emisión. Las cifras corresponden a la suma de las horas emitidas por género entre los cuatro canales en el lapso de una semana.

El Cuadro 2 refiere a la cantidad de horas semanales agrupadas por subgénero, tomando como referencia la primera semana de mayo de cada año. Esta selección se debió a cuestiones metodológicas, así como también se decidió considerar que, frente a la falta de información acerca de los horarios de finalización de la programación, era necesaria una finalización ficticia entre las 00:00 y las 02:00 horas, para poder evaluar el peso de determinados programas en relación con la cantidad de horas emitidas. Este cierre ficticio se consideró con base en el último programa emitido, por ejemplo, si la última oferta que figuraba en la grilla era un capítulo de una serie, se estimó el cierre de la programación una hora después de la hora de inicio del capítulo, y si la última oferta era un film, se estimó un cierre de dos horas luego del horario indicado para el comienzo. Para algunos años no se encontraron datos que pudiesen ser comparados, ya fuese por inexactitud o por estar incompletos. Pese a esta dificultad, se entiende que la recolección de datos es sustanciosa y permite elaborar algunas conclusiones.

Cuadro 1. Cantidad de horas semanales emitidas por género

Género	1973	1975	1978	1982	1986	1990
Informativo	49	14	23,5	33	53,5	65
Educativo	8	3	7	7	1	1
Entretenimiento	221,5	139	162	193,5	206,5	226,5
Total de horas emitidas	278,5	156	192,5	233,5	261	292,5

Fuente: *El Diario y Semanario Platea*, primera semana del mes de mayo para cada año.

Cuadro 2. Cantidad de horas semanales emitidas de cada subgénero

Subgénero	1973	1975	1978	1982	1986	1990
Teleteatro	24	19,5	15,5	36	18	36,5
Humor	21,5	8.5	6,5	11	5,5	10,5
Series	24,5	23	41	38	55,5	33
Variedades	94,5	33	49	40,5	52	79,5
Cine	41,5	42	36,5	54	56,5	39,5
Entretenimiento infantil	15,5	13	13,5	14	19	27,5
Total del género entretenimiento	<i>221,5</i>	<i>139</i>	<i>162</i>	<i>193,5</i>	<i>206,5</i>	<i>226,5</i>
Deportes	3,5	6,5	8	16,5	18,5	19,5
Noticiero	15	10,5	10,5	15,5	15,5	32,5
Periodístico	30,5	7	5	1	19,5	13
Total del género informativo	<i>49</i>	<i>24</i>	<i>23,5</i>	<i>33</i>	<i>53,5</i>	<i>65</i>
Educación formal	8	3	7	7	1	1
Total del género educativo	<i>8</i>	<i>3</i>	<i>7</i>	<i>7</i>	<i>1</i>	<i>1</i>
Total de horas emitidas	<i>278,5</i>	<i>166</i>	<i>192,5</i>	<i>233,5</i>	<i>261</i>	<i>292,5</i>

Fuente: *El Diario y Semanario Platea*, primera semana del mes de mayo para cada año.

RESULTADOS OBTENIDOS

Con la sistematización de datos se logró obtener un panorama general de cuál era el menú televisivo ofrecido, gracias al que se arriba a las siguientes observaciones en cuanto a las continuidades y rupturas en la programación. Dentro de las primeras, se observa una mayor presencia de programas de origen internacional frente a los de origen nacional, cuya presencia es mucho menor. Lo internacional ocupa más franjas horarias que lo nacional y esto se da a lo largo de todos los años, es decir, no se produce una transformación en cuanto a la

cantidad de programas, lo que permite asegurar que la pantalla de la televisión uruguaya estaba dominada por la programación extranjera. Por esta razón, se concluye que los cambios que ocurren en el mundo podrían ingresar a la pantalla uruguaya a través de la información brindada por este tipo de programas. Como ejemplo de esto, se puede decir que en mayo de 1979, en el Canal 4, de los ocho programas que se emitían los días jueves, seis eran extranjeros, mientras que *TV Educativa* y *Telenoche* eran los únicos programas nacionales. Esa misma situación se daba en el canal estatal, ya que en la misma fecha, de los once programas emitidos solo cuatro eran uruguayos.

Los motivos de esta situación pueden ser varios, por ejemplo, el gran interés empresarial de los canales a la hora de adquirir programas y formatos extranjeros; la escasa competencia con el producto extranjero en virtud de la evolución tecnológica local; el auge de la oferta de enlatados que proponían mayor variedad a un costo accesible para los canales; la falta de recursos humanos preparados para las distintas tareas vinculadas a la producción televisiva; y, por último, de una manera más general, la situación política y económica del país. La preponderancia de la programación extranjera se debe al abaratamiento en los costos de la importación de contenidos frente a los costos de la producción nacional, y, con esto, al armado de la propuesta programática a un interés empresarial asociado con el medio.

Otras de las continuidades observadas es el creciente predominio del género entretenimiento frente a las otras opciones, orientado hacia los televidentes adultos, ya que se percibe una escasa propuesta de entretenimiento infantil y de programas pensados para los más chicos. En este subgénero se incluyen dibujos animados, programas en vivo que implicaban la participación de niños, *sketches*, entre otras propuestas.

Dentro del género entretenimiento, la ficción seriada y el cine ocupan un espacio preponderante, destinándose a este último subgénero varias horas de la programación, aproximadamente el 80% en los canales privados. En este género es importante aclarar que cuando se contabilizan las horas como «teleteatro» se están sumando las horas de telenovelas y de lo estrictamente llamado teleteatro, es decir, obras teatrales que eran televisadas.

Hubo intentos de hacer televisión educativa, pero nunca este género ocupó un lugar central en la programación de ninguno de los canales. Relacionado con este tema, pero apuntando hacia la divulgación cultural, el Canal 5, estatal, mantiene dentro del género entretenimiento una gran disposición de horas con ofertas culturales. Ejemplos de esto serían programas como *Recorramos el mundo*, de 1973, *Noche de conciertos de la Ossodre*, serie de conciertos de la Or-

questa Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión, Representación y Espectáculos (SODRE), e *Historia moderna*, documental seriado de la BBC, de 1981.

La sistematización de la información también conduce a la reflexión sobre por qué se dan estas continuidades, es decir, cuáles son las razones para mantener determinadas propuestas a través del tiempo. Los motivos pueden ser varios, por ejemplo, en varias instancias la continuidad de un programa aparece asociada a una figura destacada, como puede ser el caso de *Domingos continuados* y su conductora Cristina Morán, espacio en el que se proponía el típico programa ómnibus que duraba varias horas, con entrevistas, juegos y espectáculos musicales en vivo.

En otras oportunidades, el acceso a contenidos enlatados (formatos adquiridos en el exterior) y su rotación entre los canales terminaron dando continuidad a ciertos subgéneros, como el cine, las series o los teleteatros. Otra razón posible es que haya existido falta de interés o de posibilidades de generar nuevos contenidos dentro de los géneros que ya estaban instalados en la programación.

Otra de las continuidades detectadas tiene que ver con la disminución de las horas de emisión televisiva. Se pasó de casi 300 horas de emisión semanal en los momentos previos al golpe de Estado a casi la mitad durante gran parte del período dictatorial. Es a partir del comienzo de la década del ochenta que los canales comienzan a ampliar la cantidad de horas de emisión. En 1990 se emitían 292,5 horas de programación por semana. En el canal estatal la transmisión comenzaba a las 12:00 horas todos los días, mientras que en los canales privados iniciaba a las 17:00 horas de lunes a viernes y a las 9:00 o las 10:00 horas los fines de semana.

A comienzos de los ochenta, la irrupción de la televisión color marcó una mejora en la calidad de imagen y de producción, posibilitando la incorporación de nuevos contenidos y enriqueciendo la oferta. También el avance en la tecnología permitió modernizar la producción, hecho que tuvo impacto en los distintos programas. Se podría afirmar que varios de los cambios o rupturas que se darán a partir de la década del ochenta responden más a variantes en la televisión como medio y no tanto al contexto político del país.

Analizando las rupturas que se observan en este período se puede llegar a los siguientes apuntes. Se produce la desaparición en el período 1973-1981 de programas periodísticos, que volverán a la grilla a partir de la apertura democrática para consolidarse como subgénero. Dentro de esta situación encontramos los programas que tenían como propuesta central la realización de debates, los cuales desaparecen por completo en los primeros años del proceso dictatorial, volviendo a

la oferta a partir de 1985. A la hora de analizar las cifras hay que tener en cuenta que en el caso del año 1973 los datos pertenecen al mes de mayo y el golpe de Estado se da el 27 de junio, es decir, los datos en este género aún no han sido afectados por el inicio del gobierno *de facto*. Recién en 1974 se observa una reducción en las horas de emisión de este tipo de programas, en parte por la disminución en la cantidad de horas que pasaron a emitir los canales a partir de la crisis energética de 1973 y en parte por la exclusión de este tipo de programas de la oferta.

Esta reducción de horas de emisión del género informativo se dio en favor del género entretenimiento. A partir del retorno a la democracia volverán los programas periodísticos con propuestas renovadas en relación con lo que sucedía en el subgénero a comienzos de los setenta. Esta renovación incluyó nuevas caras al frente de los programas, en el marco de una búsqueda que hicieron los canales por desligarse de aquellas figuras que permanecían asociadas al régimen militar.

La oferta de telenovelas estaba dominada principalmente por producciones de origen mexicano (*Barata de primavera*, *Mundo de juguete*, *Otra vez ayer*), peruano (*Me llaman Gorrión*, *Hermanos coraje*), brasileño (*El pecado capital*, *Plumas y lentejuelas*, *Niña moza*), venezolano (*La pasión de teresa*, *Alma mía*, *Leonela*) y argentino (*Señorita Andrea*, *La sombra*, *Quiero gritar tu nombre*, *Alta comedia*). En el caso de las producciones brasileñas y venezolanas, ingresan a la programación con mayor presencia a partir de 1980. Además, dentro de este subgénero se aprecia la incidencia de la programación argentina con una oferta para el público juvenil a partir del año 1988. Por otra parte, también en este subgénero, la producción de teleteatros nacionales tuvo un pico en el año 1975. Esto coincide con la oferta de obras teatrales televisadas, que luego perderán su lugar en la grilla en virtud del avance de las telenovelas, que mantienen cierta relevancia a los largo de todo el período estudiado, como lo refleja el Cuadro 2.

Refiriéndonos a algunos incrementos que se producen, es posible apreciar el referido a la transmisión de programas deportivos a partir de 1977, que incluyen retransmisiones de partidos del fútbol uruguayo, y el aumento en la carga horaria de los noticieros, que en el caso del Canal 5 será con dos emisiones diarias a partir de 1981, característica que adoptará también el Canal 4 en 1990. Otra de las rupturas tendrá que ver con el aumento en la oferta de programas de humor a partir de la apertura democrática y una mayor apuesta a la producción nacional dentro de este género, que recibirá un gran impulso para luego consolidarse en la década de los noventa. Dentro de este formato, 1978 fue un hito que marcó a la televisión regional, ya que es el año de la Copa Mundial de Fútbol en Argentina, la cual

fue un ensayo de transmisión de imágenes en colores, aunque la experiencia fue presenciada de ese modo solo en el exterior, ya que la mayoría de los televidentes argentinos tuvieron que conformarse con ver el espectáculo deportivo en blanco y negro. Este evento marcó al subgénero deportivo, pero su impacto fue mucho mayor, ya que indica el comienzo de la televisión a color en la región y los pasos a seguir en el camino de la evolución tecnológica.

Como se observa en el Cuadro 2, en cuanto al subgénero humor, entre 1973 y 1989 hubo un importante descenso en la cantidad de horas emitidas y esto se debe no solo al contexto político que vivía el país, sino también a una modificación dentro del subgénero. El formato de programa humorístico, que consistía en una seguidilla de *sketches* unitarios en los cuales rotaban los mismos protagonistas, con escenas más bien costumbristas, que podían llegar a apostar a cierta identidad local, fue perdiendo interés por parte de los consumidores, que se fueron volcando hacia otros tipos de humor, sobre todo hacia comienzos de la década de los noventa, con la llegada de la televisión por cable. Una aclaración merece el programa *Decalegrón*, que se mantuvo en la grilla desde sus orígenes en el año 1977 y al que los actores que participaron en él consideraron un bastión del humor uruguayo.

Así como surge la pregunta relacionada con el por qué se dan ciertas continuidades en la oferta televisiva, también surge la pregunta sobre cuáles son las razones que justifican estas rupturas. En este sentido, se considera que los factores que incidieron fueron, por un lado, la apertura democrática, el impulso a las distintas manifestaciones artísticas vinculadas a este medio, la influencia de la programación consumida a nivel regional y, quizás principalmente, las nuevas posibilidades tecnológicas.

Concluyendo, se puede arribar a que los subgéneros importantes en la producción local son siempre los mismos. No hay renovación, ni en cuanto a la oferta, ni en cuanto a los formatos ni a los protagonistas, ya que aquellos personajes que estaban vinculados a la televisión a comienzos de los setenta seguirán estándolo a finales ochenta y comienzos de los noventa. Sobre esto último, se puede hacer una salvedad si se toman en cuenta algunos periodistas o comunicadores que debieron exiliarse en algún momento por cuestiones políticas. La producción de esta época se centró en «programas periodísticos, teleticuarios, programas humorísticos y de entretenimiento, sobre todo en modalidad de concurso», como caracteriza Sánchez (2016, p. 117). Si bien la autora aplica estas características para la televisión de los noventa, se aprecia que las mismas características dominan la programación nacional de las décadas anteriores

En cuanto a la relación entre el contexto político y la televisión, se puede afirmar que no hubo una censura sistemática vinculada a los contenidos, a los conductores o a los canales en general. Como ilustra Antonio Pereira (2019), solo hubo un caso en el que se suspendieron las emisiones de Canal 10 durante tres días a raíz de una entrevista que se le realizara al político de izquierda Hugo Batalla, quien se encontraba proscripto en ese momento. Siguiendo con lo propuesto por Pereira, «en el caso uruguayo los canales de televisión han mantenido una relación bidireccional con el poder político de turno, que ha favorecido los intereses mutuo» (p. 12), dando a entender por qué no hubo, por un lado, una programación que desafiara o resistiera al gobierno dictatorial, y, por otro, la necesidad de censurar o manipular la programación.

En cuanto al rol que juega la televisión como medio, no parece ser fundacional en ningún aspecto, sino solo parece acompañar, ir acompañándose a las características del momento político, económico y sociocultural, a partir de lo cual se puede decir que la de este período es una televisión testimonial.

A modo de epílogo, se puede establecer que el perfil de la programación ofrecida en el período estudiado está caracterizada por la preponderancia de la producción extranjera y del género entretenimiento, presente en las distintas franjas horarias, no pudiéndose establecer un equilibrio entre el origen de los contenidos ni entre los géneros. Es posible afirmar que durante el período estudiado hubo continuidades que marcaron una estructura de la programación y supieron convivir con rupturas que propusieron algunas variantes en los contenidos ofrecidos, rupturas que quizás estén más vinculadas con las posibilidades del medio, las características del consumo o las tendencias regionales que con el proceso histórico que se estaba atravesando. Corroborando la hipótesis inicial, los cambios en la programación respondieron a vinculaciones con los cambios socioculturales, políticos y tecnológicos que se dieron tanto en el pasaje entre de la década del setenta a la del ochenta como en la transición de esta a la del noventa. En este sentido, empiezan modificarse subgéneros como el humor y el periodismo, que pueden ser tomados como termómetros de los cambios en cuanto a valores, sensibilidades e inquietudes propias de la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpini, A. (2010). Tácticas golpistas y medios de comunicación en Uruguay. *Revista de la Facultad de Derecho*, (28), 9-18. <https://revista.fder.edu.uy/index.php/rfd/article/view/105>

- Caetano, G. y Rilla, J. (2017/1987). *Breve historia de la dictadura*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Castañares Burcio, W. (1997). La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible? *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (3), 167. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIY-C9797110167A>
- Corbo, D. (2007). La transición de la dictadura a la democracia en el Uruguay. Perspectiva comparada sobre los modelos de salida política en el Cono Sur de América Latina. *Revista Humanidades*, 7(1), 23-47.
- García Rubio, C. (1994). *Lo que el cable nos dejó. Televisión para abonados, comunicación y democracia en Uruguay*. Zetigeist.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Ediciones Ciespal.
- Heram, Y. (2018). Televisión pública: un estudio exploratorio de su programación. *Estudos em Comunicação*, 1(26), 65-80.
- Izquierdo Castillo, J. (2016). *Teoría de programación de radio y televisión*. Universitat Jaume I.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado*. Trilce.
- Mas Manchón, L. (2011). Estructura del discurso televisivo: hacia una teoría de los géneros. *Cuadernos de Información*, (29), 77-90.
- Mazziotti, N. (2001). Narrativa: los géneros de la televisión pública. En Rincón, O. (comp.), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Convenio Andrés Bello.
- Nahum, B. (2016). *Manual de Historia del Uruguay. 1903-2010*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Pereira, A. (2019). Debate sobre televisión y censura durante la transición política uruguaya. Ponencia presentada en las *XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires.
- Pereira, A. (2012a). Análisis de los informativos televisivos durante el proceso de aprobación de la ley de caducidad. *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*, (9), 125-148.
- Pereira, A. (2012b). Televisión y dictadura en Uruguay: cambios y permanencias. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, (2), 140-179.

- Saló Benito, G. (2019). *Los formatos de televisión en el mundo. De la globalización a la adaptación local. Análisis de formatos nórdicos* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Vilela, R. (2016). La televisión de los noventa en Uruguay: un paisaje en movimiento. *Cuadernos del CLAEH*, (35), 105-129. <https://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/252>
- Schelotto, M. (2015). La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): militarización de los poderes del Estado, transición política y contienda de competencias. *Diacronie* [en línea], (24). <http://journals.openedition.org/diacronie/3808>
- Soulages, J. C. (2005). Formato, estilo y géneros televisivos. *Revista de Signis*, (7-8), 67-78.
- Steimberg, O. (2013). Propositiones sobre el género. En Steimberg, O., *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (pp. 45-84). Eterna Cadencia.
- Suing, A.; González, V. y Aguaded, I. (2015). Géneros y formatos para la televisión digital. Análisis en los países andinos. *Anagramas*, 14(27), 29-47.
- Varela, M. (2010). El uso de fuentes y entrevistas en la historia de los medios: el caso de la televisión argentina. *Curitiva*, 10(2), 1-13.
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Análisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (9), 189-198.

Diego Escobedo

AYÚDEME USTED, COMPADRE: MATRIZ DE LA TELEVISIÓN NACIONALISTA Y MUSICALIZADA DEL CHILE DE PINOCHET

En este artículo estudiaremos la película musical *Ayúdeme usted, compadre* (1968), un clásico del cine chileno, dirigida por Germán Becker, que fue durante treinta años la cinta más vista en la historia del país (Cortínez y Engelbert, 2014, p. 293). Su particular estilo, basado en una sucesión de *sketches* musicales que apelaban a la unidad nacional y a un chovinismo ingenuo, glorificaba tanto a las Fuerzas Armadas como a las distintas regiones del país. Recorrido que realizaba, no obstante, omitiendo por completo conflictos y problemáticas muy vigentes, como la reforma agraria, la pobreza generalizada y el surgimiento de guerrillas marxistas.

Aquí proponemos que dicho film sentó las pautas para la televisión construida bajo el alero de la dictadura de Augusto Pinochet quince años después. Lo anterior se demostrará desarrollando las características antes mencionadas, presentes tanto en el film como en la programación de Televisión Nacional de Chile durante la dictadura. También se seguirá la trayectoria del publicista, director y personero demócratacristiano Germán Becker (1927-2017), quien trabajó para el gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y luego para la dictadura de Pinochet como gestor de grandes concentraciones y eventos políticos, manteniendo un relato y propuesta audiovisual con varios rasgos constante en ambos regímenes.

Para esto, se hará referencia a la película de Becker y a bibliografía *ad hoc*. Si bien tanto el desarrollo de la televisión chilena durante la dictadura como la película en sí han sido abordados en distintos trabajos por separado, hasta ahora nadie se había planteado unir ambos fenómenos y rastrear sus líneas de continuidad de forma historiográfica. Como hipótesis proponemos que el proyecto democratacristiano, con su centrismo revolucionario —en teoría tan anticomunista como antiderechista—, terminó siendo, inconscientemente, uno de los precursores del aparato propagandístico y de entretenimiento de masas del pinochetismo.

A modo de marco teórico, nos basaremos en los trabajos de los historiadores Marc Ferro (1991) y Pierre Sorlin (2008) sobre la relación entre cine e historia. Mientras que Ferro sostiene que toda película refleja la ideología de sus realizadores y que el deber del historiador es lograr traducir esa ideología (1991, p. 8), Sorlin recalca que se debe ir más allá de lo que sale en pantalla y prestar atención a los detalles de producción e incluso de recepción. Para este historiador, el cine

no es sólo el reflejo de su época, pertenece a ella y creando figuras, fenómenos, modos de ser, ejerce acción en ella. El historiador debe tener en cuenta no sólo los informes que dan las películas, sino también los modales, las ideas que el cine ha impuesto y que él mismo utiliza. (Sorlin, 2008, p. 22).

Esto último es bastante relevante para nuestro objeto de estudio, dado que *Ayúdeme usted, compadre*, no solo fue un éxito de taquilla, sino que respondió a una clara intencionalidad propagandística del gobierno de turno.

UN ÉXITO DE TAQUILLA Y LA REVOLUCIÓN EN LIBERTAD

El momento del estreno de la película en cuestión se enmarca en un contexto bastante particular. Se dio en medio del gobierno democratacristiano de Eduardo Frei Montalva, quien llegó a La Moneda con la consigna de realizar la «revolución en libertad». Vale decir, su programa proponía una tercera vía, que era revolucionaria y, por tanto, anticapitalista, pero al mismo tiempo en libertad, por lo tanto, anticomunista (San Francisco, 2018, pp. 133-136).

Como parte de su proyecto reformista, Frei inició la nacionalización de la gran minería del cobre y la reforma agraria, medidas que, si bien contaron con el apoyo de la Iglesia católica y de Estados Unidos a través de la Alianza para el Progreso, llevaron al país a una progresiva y profunda polarización entre una derecha

reaccionaria y una creciente y envalentonada izquierda marxista que llamaba a profundizar las reformas, y, en el caso de los más extremistas, a realizar la revolución armada. Es en este contexto que Germán Becker produjo su película, la cual no solo glorificaba al gobierno, sino que también presentaba una visión armónica de la sociedad chilena.

En primer lugar, ¿quién fue Germán Becker Ureta? Director de teatro, publicista y dirigente deportivo del club Universidad Católica, Becker se había hecho de un nombre como organizador de clásicos universitarios. Esta experiencia como gestor de grandes eventos masivos le sirvió para organizar la mítica Marcha de la Patria Joven, una marcha que movilizó gente a lo largo de todo el país para el cierre de la campaña presidencial del entonces candidato Frei Montalva, en 1964 (Cortínez y Engelbert, 2014, p. 319).

Este fue solo el primer trabajo que realizó Becker para el gobierno democratacristiano y un anticipo del carácter monumental que lograba conseguir en cada uno de los *shows* que organizaba. Todo esto se vio reflejado en 1968, cuando, ya en calidad de asesor cultural y director de propaganda del gobierno, escribió, dirigió y produjo *Ayúdeme usted, compadre*.

El título de la cinta viene de la popular canción *Chile lindo* — el verso completo dice «Ayúdeme usted, compadre, a gritar un viva Chile»—, que también fue el título de un programa de televisión que realizó el mismo Becker con motivo de las fiestas patrias en Canal 13, señal ligada a la Universidad Católica. El programa se estrenó el 6 de septiembre de 1967, constó de ocho capítulos emitidos cada dos semanas, los días miércoles a las 22:15 horas, y fue coproducido por Canal 13, Chile Films y la Oficina de Difusión y Cultura de la Presidencia. Se trataba de un *show* de música folclórica cuyos episodios, filmados en blanco y negro en distintas regiones del país, recogían canciones típicas chilenas (Cortínez y Engelbert, 2014, p. 325). El programa tuvo críticas en su mayoría positivas y se convirtió en uno de los favoritos de la audiencia. Su popularidad era tal, que el presidente Frei Montalva en persona le manifestó a Becker la idea de convertirlo en una película a color: «Te apoyaríamos en todo lo que fuera posible. Por lo demás, es misión del gobierno dar a conocer la música chilena y los bellos paisajes y la gente que lo habita» le habría dicho el mandatario al realizador» (Becker, 2000, p. 131). Un año después, la película ya era una realidad.

En un país con una población de 9,5 millones de personas, de las cuales cerca de un 40% era población rural (San Francisco, p. 188), la cinta llegó a cortar casi 375.000 boletos (Cortínez y Engelbert, p. 293) y se convirtió en un auténtico fenómeno cultural. Su trama sigue el

viaje de dos típicos chilenos «patiperros»,¹ interpretados por el dúo musical Los Perlas, quienes, tras bajarse de un avión proveniente de Nueva York, recorren el país de norte a sur con su guitarra y picardía, intercalando sus viajes con distintos videos musicales. La película finaliza con un multitudinario *show* en el Estadio Nacional y con los protagonistas exclamando: «¡Puchas que es linda mi tierra!» y «¡No hay otra que se le iguale, aunque la busquen con vela!».

La cinta fue financiada en gran parte por el gobierno y en ella Becker buscó reflejar los principios socialcristianos de la Democracia Cristiana, revitalizar el alma nacional y reconciliar a un país polarizado. Por lo anterior, se escuchan en la banda sonora canciones folclóricas, el himno de cada una de las tres Fuerzas Armadas e incluso himnos de la campaña freísta.

Hay escenas filmadas en la mina de Chuquicamata, en abierta alusión al proceso de nacionalización del cobre recién iniciado, además de secuencias en centros de madres y en cooperativas de campesinos, a cuyos integrantes se ve organizando las fiestas del 18 de septiembre, en un claro intento por mostrar un agro más distendido y armónico, en una época en la que la reforma agraria había dividido a gran parte de los campesinos (Cortínez y Engelbert, pp. 363-429).

Hay que reconocer que la película tuvo un notorio éxito en su búsqueda por reconciliar a los chilenos y esto lo podemos ver en una anécdota muy significativa. Durante una de las escenas que se filmaron en Chillán, se realizó un gran desfile desde la catedral hasta la estación de trenes. El problema era que el trayecto previsto pasaba por un recinto que la guerrilla marxista Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR) tenía tomado. Sin embargo, si bien se encontraban en medio de una huelga, apenas se enteraron de la filmación sacaron todas las pancartas y carteles y varios incluso se ofrecieron como extras para la película (Valle, 2008, 14 de septiembre). En otras palabras, el entusiasmo que suscitó esta producción logró paralizar hasta la revolución de los más extremistas.

Según el crítico de cine Julio López Navarro, este film «es una ilustración folklórico-turístico-musical de Chile», en la que se combinan las canciones con los números cómicos y las fiestas campesinas, resultando «una verdadera apología al arte *kitsch*». Para Carlos Ossa es simplemente una película «ramplona», mientras que Jacqueline Mouesca la considera «una síntesis de todos los tópicos del cine de otros tiempos: las imágenes populistas, el patrioterismo barato y

1 En Chile se utiliza esta expresión con el significado de 'callejero, andariego, que camina mucho'.

banal y una línea argumental en que se suman melodrama y humor igualados en la vulgaridad» (citados en Orellana, 2011, p. 123).

La crítica historiográfica tampoco es muy positiva. Para Silva y Raurich, *Ayúdeme usted, compadre* es solo una película propagandística dedicada a «mostrar un inexistente Chile en vías de desarrollo». Este cine «chovinista, estereotipado, estigmatizante y propagandístico» se oponía diametralmente al nuevo cine chileno, que se preocupó por desnudar la precaria realidad social que vivía gran parte de los chilenos durante esa década (Silva y Raurich, 2010, p. 71).

A pesar de lo anterior, dado el éxito de taquilla y el fenómeno cultural que significó la película, también se han hecho intentos por revalorizarla y hacer un análisis encuadrado en la historia cultural. En *Evolución en libertad*, Engelbert y Cortínez consideran que la película de Germán Becker es la más política del período, pues ilustra en forma cabal el programa de Eduardo Frei Montalva (2014, p. 295).

Al respecto, la impronta regionalista ocupa un rol crucial dentro del pensamiento del mismo Frei, quien llamaba en su libro *Chile desconocido* (1937) a fomentar la identidad nacional y la descentralización del país. Para el líder de la Democracia Cristiana, la educación chilena debía estar orientada a

formar un espíritu nacional, una tradición chilena. Para ello es preciso estudiar y difundir nuestro folklore local, propagar y defender nuestros cantos nacionales, afirmar nuestras costumbres típicas. En una palabra, crear la chilenidad, el orgullo de haber nacido y vivir en esta tierra. Los argentinos lo han hecho y están recogiendo los frutos. (Frei, 1937, p. 84)

El cineasta Raúl Ruiz, por su parte, da una visión más crítica al respecto. Según él, en esta cinta

se mostraba a un Chile pujante, con vicios muy atractivos como beber, pero no demasiado, un país de blancos, etc., que en realidad corresponde a una exaltación de una mitología popular (en el sentido peyorativo) que esconde un fascismo subyacente (citado en Silva y Raurich, 2010, p. 72).

Es muy significativo que Ruiz hable de «fascismo subyacente», y es que el adjetivo «fascista» fue usado por más de un crítico para cubrir el estreno del film. En la misma línea, el periodista Ascanio Cavallo sostiene que el film es una «respuesta conservadora que sostiene un idealismo ahistórico, acrítico y etnocéntrico, que haya grandeza e inmanencia en cada rincón de la sociedad chilena» (citado en Mouesca,

2010, p. 114). El periodista Enzo Moschiatti, por su parte, complementa señalando que

esta serie de «videoclips» simplones, ingenuos y obvios hasta la saciedad muestran un país de «gente bien», con muchas personas rubias y de tez blanca, bien vestida. Personas de clase alta y clase media-alta que van desfilando junto a los Huasos Quincheros, Pedro Messone o Gloria Simonetti (Moschiatti, 2020, 4 de abril).

Cabe señalar que estas tres figuras serían, años después, conocidos pinochetistas y rostros emblemáticos de la dictadura.

Moschiatti va aún más lejos y señala que esta película sirve para «vislumbrar lo que sería la “cultura”, la música y la estética de la dictadura durante 16 años, donde se oculta la pobreza, los problemas, las diferencias y la diversidad» y que fomenta la imagen del «Chile uno solo», el Chile de las elites (Moschiatti, 2020, 4 de abril).

Siendo justos, hay que decir que en la película hay personajes mapuches y que el dúo protagónico es un fiel representante del chileno popular de la época, por cuanto se muestra a dos personajes morenos, de estatura media-baja y ropa andrajosa, entre otras características. No obstante, se puede criticar que el mapuche promedio es más moreno que los actores escogidos, que se limitan a bailar y cantar sin mencionar ninguna de las problemáticas que los aquejaban (y que siguen azuzando hoy al conflicto mapuche, principalmente en lo referido a la propiedad de la tierra y las demandas por autonomía) y que en la práctica Los Perlas no tienen ninguna incidencia en el desarrollo de la película. Si bien su recorrido por el país es el hilo conductor de cada número musical, son observadores pasivos y sus diálogos más importantes tienen por función abrir y cerrar la producción. Son los chilenos «sedentarios» el verdadero foco de la película, y estos personajes suelen presentar rasgos más caucásicos e incluso vestir ropa más cuidada que la usada por Los Perlas.

Atendiendo a los planteamientos de Ruiz, Cavallo y Moschiatti, observamos que la película reproduce el clásico discurso centralista y decimonónico de identidad nacional, según el cual Chile es un país homogéneo racial y culturalmente, en el que prima la armonía entre las clases sociales, la pobreza es insignificante y los protagonistas de la vida nacional (desde conciertos a viajes al extranjero) son parte de la elite blanca de siempre.

Esto entra en sintonía con uno de los grandes lemas propagandísticos de la futura dictadura (1973-1990): «Vamos bien, mañana mejor», muy recurrente en la década del ochenta para exaltar los logros económicos del régimen (Navia, 2003, 19 de abril). También podemos

mencionar una conocida frase pronunciada por el general Pinochet durante una visita a Temuco: «En Chile somos todos chilenos, no hay mapuches», doctrina con la que su régimen fomentó el «blanqueamiento» de las comunidades indígenas y la unidad racial y cultural (Meneses, 2016, p. 1).

Ya en el momento del estreno, Becker debió hacer frente a críticas similares a las antes planteadas, ya que la película, en su intento de abarcar la totalidad de la realidad e identidad nacionales, terminó siendo bastante selectiva y dejando fuera muchas de las problemáticas contingentes. Al respecto, Becker se defendía argumentando que

así como la mujer tiene el deber de publicar su mejor fotografía en vida social el día que se case, un país debe mostrar hacia afuera su mejor cara. La gente va al teatro simplemente para entretenerse, no para que le inculquen ideas, ni menos sus debilidades. ¡Cómo pretenden que les paguen encima por ver sus flaquezas! (citado en Vergara, 1968, p. 6)

En otras palabras, su propuesta comercial y de entretenimiento iba en una línea completamente distinta a la del nuevo cine chileno.

Cabe resaltar la contradicción entre resistirse a «inculcar ideas» y, al mismo tiempo, producir una película abiertamente propagandística: para Becker, parecería ser que el patriotismo se puede catalogar como una suerte de «neutralidad» política. Su vocación por unir a todos los chilenos en un relato chovinista común, y de paso gobiernista, está por encima de debates políticos e ideológicos, desde su perspectiva. Sus mismos artistas eran defensores de este «apoliticismo» patriota. En una entrevista dada en 1967, el dúo Los Perlas manifestó su rechazo al «neofolklore» y a la tan en boga canción de protesta.

Primero conozcamos el verdadero folklore nuestro y sólo entonces pensemos en un neofolklore [...]. Un chileno no tiene nada de qué protestar, sino al contrario, hablar loas al orgullo de ser chileno. Protesta el que no es feliz y el «rotito» —chileno popular— se ha acostumbrado a ser feliz con lo poco que tiene. (citado en Cortínez y Engelbert, 2014, p. 329)

En la misma línea, Benjamín Mackenna, líder de Los Huasos Quincheros, reiteró en 1973, con motivo del Festival de Viña del Mar, el carácter «apolítico» y el «compromiso con el arte» del conjunto, pues a su juicio existían «dos manifestaciones artísticas que estimábamos

contrapuestas: el arte por el arte y el comprometido con causas de claro sentido ideologizante y, además, de origen extranjero» (Mackenna, 2003, p. 125).

LA NUEVA TELEVISIÓN Y LA CONTRARREVOLUCIÓN DE PINOCHET

Al gobierno de Frei Montalva le siguió el de la Unidad Popular, presidida por el médico socialista Salvador Allende, otro proyecto que se definía como «revolucionario». Si bien este gobierno socialista profundizó muchas de las reformas iniciadas por Frei, como la reforma agraria, la nacionalización del cobre y la movilización y politización de la sociedad chilena, solo duró tres años. Ello debido al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, encabezado por el general Augusto Pinochet, el cual, junto con reprimir y perseguir a todos los izquierdistas y opositores, se puso como objetivo frenar el proceso revolucionario y marxista iniciado por Allende, razón por la cual su régimen ha sido catalogado como una «contrarrevolución» por historiadores como Gabriel Salazar (Viscontt, 2005, p. 3) y Grínor Rojo (2018).

En sus inicios, el golpe de Estado contó con el apoyo de la mayor parte del partido Demócrata Cristiano, y Germán Becker estuvo entre los simpatizantes del nuevo régimen. Tras el fin de la Unidad Popular, Becker se dedicó principalmente al rubro de la publicidad, al tiempo que colaboraba con el nuevo gobierno. Uno de los primeros trabajos que realizó para Pinochet fue la canción patriótica *Alborada*. Esta fue compuesta a fines de 1973 por Luis Urquidi (música) y Germán Becker (letra), y es un homenaje a la intervención militar y el inicio del nuevo régimen (Jennings, 2018, p. 12). Aunque la canción no trascendió en el tiempo, sus versos son muy elocuentes: «Y Chile a la luz renace / En medio de la Alborada / Marchamos por el camino / De una Patria esperanzada».

Desde aquí ya vemos la intención de Becker de poner sus habilidades artísticas al servicio de la dictadura. Posteriormente, vino un fallido intento por realizar otra película. Esta se iba a titular *Los mil días* y la idea era realizar un documental propagandístico basado en *El libro blanco* (1973), con el objetivo de desprestigiar al gobierno de Allende y justificar el golpe (Jara Hinojosa, 2007, pp. 289-290).

Su mayor colaboración, no obstante, fue sin lugar a dudas el acto organizado la noche del 9 de julio de 1977 en el cerro Chacarillas en Santiago. Se trató de un mitin político, organizado por Becker, donde la dictadura reunió a 77 jóvenes líderes, muchos de los cuales en la actualidad son importantes dirigentes de la derecha chilena. Incluso se incorporaron rostros de televisión, quizás los más conocidos fueron

Antonio Vodanovic, animador del Festival de Viña del Mar, y el cantante Alfredo «Pollo» Fuentes, entre otros.

Este acto homenajeara el sacrificio de los 77 soldados chilenos en la batalla de La Concepción durante la guerra del Pacífico, conflicto de cuyo estallido se iban cumplir prontamente cien años. Los convocados subieron el cerro cargando cada uno una antorcha prendida con fuego. Ya en la cima, desde su podio, Augusto Pinochet exclamó ante los jóvenes un discurso en el que expuso una hoja de ruta detallando las reformas neoliberales y el cronograma institucional para los próximos años. Por primera vez en todo el régimen, Pinochet daba fechas y explicitaba cuál era el norte de su gobierno, programa que era avalado simbólicamente por las nuevas generaciones (Cavallero y Sepúlveda, 1988, p. 190).

La idea de juntar dirigentes políticos con artistas, comunicadores, o simplemente personajes con algún nivel de repercusión mediática, era llegar al público más amplio posible, cargando un ritual político, solemne y marcial de emoción. «Y las emociones “se ennoblecen” a través de su contacto con los valores ideológicos y sociales que se busca transmitir», según explica el antropólogo Yanko González (2021, p. 255). O, en palabras del mismo Vodanovic,

nos dimos cuenta de que a pesar de no llevar uniforme ni ropa de campaña, éramos verdaderos soldados de la patria. La lluvia, el barro y el temporal supieron agregar esa cuota de sacrificio que todos esperan de la juventud actual. La misa y comunión sirvieron para inspirar la fe en nuestra propia causa (citado en González, 2021, p. 254)

El acto tuvo una clara inspiración en las concentraciones realizadas durante la Alemania nazi, lo que vino a reforzar el apodo de «el Goebbels del régimen» para Becker, el cual arrastraba ya desde la administración Frei (Cortínez y Engelbert, pp. 321-323). Cabe mencionar que no fue el único acto que organizó Becker en un cerro para la dictadura: en 1987, para la visita del papa Juan Pablo II, fue contratado para organizar la misa del pontífice en la cima del cerro San Cristóbal (Becker, 2000, p. 201).

Esta ritualizada concentración en el acto de Chacarillas estuvo cargada de simbolismos históricos y nacionalistas. Aquí Becker repitió muchos de los elementos de *Ayúdeme de usted, compadre*, tales como el chovinismo y el ensalzamiento de las Fuerzas Armadas. De la Marcha de la Patria Joven, además, trascendió el carácter épico y de alcance nacional (ya no eran jóvenes de todo Chile, pero sí jóvenes de todas las áreas clave del país), remarcando esta vez el carácter marcial y la solemnidad del acto.

Todo esto entraba en línea con la televisión chilena desarrollada bajo el alero del pinochetismo. Una de las grandes promesas económicas del general Pinochet era que todos los chilenos iban a tener un televisor a color. Este recurso es bastante significativo. La televisión dejó de ser transmitida en blanco y negro en 1978, siendo la primera transmisión en color en la noche final del Festival de Viña del Mar de ese año.

No obstante, fue dos meses después, el 12 de abril, cuando el régimen firmó el decreto que autorizaba la norma National Television System Committee (NTSC) para su masificación, que tuvo su primer gran hito durante la Copa Mundial del Fútbol de Argentina, iniciando así sus transmisiones con esta tecnología de forma sostenida en el tiempo. El que el inicio «no oficial» de la televisión a color haya sido con el Festival de Viña del Mar (Durán, 2012, p. 32) es señal de los esfuerzos del régimen por enlazar el entretenimiento y el espectáculo masivo con la modernidad tecnológica, potenciando así su alcance e impacto en la sociedad, en una época particularmente crítica para Pinochet: las reformas neoliberales habían disparado la pobreza y el desempleo, mientras que los conflictos fronterizos con Argentina amenazaban con una guerra en el canal Beagle. Era necesario distraer a la gente de la problemática contingente y generar una sensación de normalidad en el país, y la televisión fue una herramienta crucial para lograr estos objetivos.

La masificación de los televisores a color se dio a inicios de la década del ochenta. Al igual que en el caso de *Ayúdeme usted, compadre*, fue un recurso en torno al cual giraba un aura de modernidad y entretenimiento que favoreció el éxito de la televisión oficialista. El mismo Pinochet señaló al año 1980 como el fin de la etapa de «reconstrucción nacional», en alusión al ya lejano fin del gobierno de la Unidad Popular y el inicio de una etapa de «modernización» (El Mercurio, 1979, 12 de septiembre, p. 1). Como parte de las reformas neoliberales, la dictadura fomentó el consumo de los televisores a color, aun cuando muchas familias chilenas no eran capaces de llegar a fin de mes. Con esto, la dictadura buscó dejar atrás una época en blanco y negro, e iniciar una nueva década de vivos colores, consumismo y crecimiento económico.

Para el historiador Sergio Durán, es muy elocuente que el programa ancla del canal oficialista Televisión Nacional, de nombre *Japening con Ja* —estrenado también en 1978— tuviera como *jingle* en su secuencia de apertura la canción *Ríe*. Entre los versos de esta canción se encuentran: «Ríe cuando todos estén tristes, / ríe solamente por reír. / Solo así podrás ser siempre feliz, / en risas tu vida debes convertir». De este modo, si bien se trataba de un programa humor, este parecía estar consciente de la crítica situación que vivían los chilenos:

con la mitad del país sumida en la pobreza y una feroz represión y persecución a los opositores al régimen. No obstante, de forma sutil pero explícita, este *show* llamaba a la audiencia a ignorar esta realidad y levantar el ánimo, o, como dice el dicho popular, «al mal tiempo, buena cara» (Durán, 2012, pp. 13-20). Lo anterior parecería ser un eco de lo planteado por Los Perlas una década antes: «Protesta el que no es feliz y el “rotito” se ha acostumbrado a ser feliz con lo poco que tiene» (citado en Cortínez y Engelbert, 2014, p. 329).

La televisión en esta época estuvo férreamente controlada por la dictadura, la cual censuraba casi todas las informaciones y contenidos que perjudicaran al régimen. En línea con esta política, la mayor parte de la programación giraba en torno a *shows* musicales y programas de concursos, siendo el más conocido de la época el programa *Sábado gigante*, conducido por el animador Mario Kreutzberger, alias Don Francisco.

Por supuesto que todas las actividades relacionadas con las Fuerzas Armadas y de Orden tuvieron una intensa cobertura por esta época. Desde la tradicional Parada Militar hasta distintas actividades y ceremonias del Ejército, la Aviación, la Marina o Carabineros de Chile contaron con amplios espacios en la televisión. De este modo, era común escuchar en Televisión Nacional los himnos de cada una de estas instituciones, tal como se dio en *Ayúdeme usted, compadre*.

Tampoco es menor el rol que cumplió la música folclórica como defensora del régimen. Programas como *Chilenazo*, festival de canciones conducido por Jorge Rencoret, sirvieron de plataforma para la música popular nacional y para el «folklore con inspiración en el Valle Central, “limpio” de la tradición andina dominante en los años de la Unidad Popular» (Durán, 2012, p. 28). Vemos aquí nuevamente la intención original de Becker de realzar lo criollo y típico chileno como vía de unificación del colectivo nacional, evadiendo así tanto lecturas críticas de la realidad como ideologías políticas de origen foráneo, particularmente marxistas, pues, de acuerdo con artistas como Los Perlas o Los Huasos Quincheros, fomentaban el conflicto y la división de los chilenos, y «contaminaban» lo auténticamente chileno.

Esto último constituye una sintonía no menor entre la propuesta de Becker y la de los militares. La dictadura persiguió una despolitización total de la sociedad, entendiendo despolitización como supresión de todos los partidos políticos y sus redes de influencia. El mismo Pinochet presumía de no ser un político y hablaba despectivamente de «los señores políticos». Sostenía que, mientras los políticos y los partidos velaban por sus propios intereses, él, en su calidad de soldado, solo servía a la patria y su única ideología era el patriotismo (Pinochet, 1983). Esta doctrina se vio claramente reflejada en la propuesta

artístico-cultural del régimen, la cual fomentaba un relato folclórico, criollo, patriótico y «apolítico».

El conjunto musical Los Huasos Quincheros fue justamente una de las bandas icónicas de este período y se presentó en distintos actos oficialistas. Con esto, la dictadura buscó fomentar las tradiciones chilenas y la identidad nacional, específicamente las de la zona centro-sur de Chile, en oposición a la cultura extranjerizante fomentada por el «cáncer marxista» (Durán, 2012, p. 13), de forma similar, pero más agresiva, a lo perseguido por *Ayúdeme usted, compadre*. No es menor, adicionalmente, que tanto Los Huasos Quincheros como el mismo Don Francisco actuaran en la película dirigida por Germán Becker (en el caso de Kreutzberger, si bien nunca se manifestó como pinochetista, su fama y éxito televisivo florecieron bajo el alero del régimen).

Pero Los Huasos Quincheros no fueron los únicos artistas que participaron en la película de Becker y después fueron activos colaboradores de la derecha pinochetista. Los Perlas, por ejemplo, siguieron activos durante la década del setenta. Es más, Óscar Olivares, alias El Perla chico, fue candidato a diputado en 1989 por el partido pinochetista Avanzada Nacional (Díaz Nieva, 2016, p. 101). Como curiosidad, para el año 2016, ante la pregunta de a qué personaje político admiraba, Olivares respondió que al expresidente derechista Jorge Alessandri, antecesor de Frei Montalva (Díaz Nieva, 2016, p. 142). Fresia Soto, por su parte, fue otra conocida cantante derechista, quien ya en 1970, incluso antes de que terminara el gobierno demócratacristiano, participó en el disco propagandístico *Camino nuevo*, que reunía canciones compuestas para apoyar la segunda candidatura presidencial de Jorge Alessandri (Bascuñán, 2018, pp. 108-109). El mismo Becker, para el plebiscito de 1988, donde se jugó la continuidad de la dictadura, participó en la campaña por el «Sí», a pesar de que su antiguo partido encabezaba la opción «No». Según declaró el dirigente deportivo en una entrevista, su apoyo a la continuidad del régimen se debía a que «todavía guardo gratitud por lo que las fuerzas armadas hicieron por nosotros al liberarnos del marxismo» (The Clinic, 2013, 5 de octubre).

Esto nos habla de que, si bien la película filmada por Becker tenía una clara inspiración demócratacristiana, los artistas participantes fueron convocados con una lógica meramente comercial, sin adherir necesariamente al gobierno de ese sector ni tener convicciones afines. Por otra parte, esto también se puede interpretar como parte de la vocación tercerista y, en cierta medida, «atrapalotodo» del Partido Demócrata Cristiano: su intento por atraer a simpatizantes de todo el espectro político le dificultaba, en muchos casos, mantener la lealtad de los adherentes o colaboradores a lo largo del tiempo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, apreciamos que fue durante el régimen militar que la televisión se convirtió en el medio de comunicación de masas por antonomasia en Chile y en la principal fuente de información y entretenimiento de los chilenos. Dentro de su propuesta programática e ideológica, hemos podido constatar una clara inspiración en la propuesta de Germán Becker. Esto no deja de ser irónico si consideramos que para fines de la década del setenta el partido más importante de la oposición a Pinochet —aunque oficialmente proscrito, como todos los partidos— era, justamente, la Democracia Cristiana (Cavallo y Sepúlveda, 1988, p. 147). Esta paradójica relación, en la que un sector cada vez más pequeño de la Democracia Cristiana apoyaba la dictadura mientras el grueso del partido buscaba ponerle fin, es necesario desentrañarla tanto histórica como ideológicamente.

Según explica el historiador Cristián Gazmuri, el programa de gobierno de Frei Montalva fue el más completo y complejo escrito hasta ese momento en la historia de Chile, y se justificaba en la existencia de una crisis integral en el país. No obstante, este diagnóstico fue un «arma de doble filo», según Gazmuri, pues también sirvió para fundamentar el proyecto refundacional de la dictadura (2000, p. 565).

Mario Góngora, por su parte, llama a la época iniciada en 1964 con el gobierno de Frei como la época de las «planificaciones globales» (1981, pp. 126-138). El país fue continuamente reformado, e incluso refundado, por tres proyectos políticos distintos y excluyentes entre sí: la Democracia Cristiana, la Unidad Popular y la dictadura de Pinochet. No es menor que el primero y el tercero hayan sido proyectos de cariz anticomunista, católico y nacionalista, lo que habría permitido trazar cierta línea de continuidad ideológica entre ambos gobiernos. Esto facilitó el desembarco de colaboradores democratacristianos en el nuevo régimen, lo que se vio expresado, entre otros aspectos, en su propuesta audiovisual y mediática.

Finalmente, podemos señalar que lo popular en un sentido tradicionalista y conservador, quizás afín al regeneracionismo español, fue presentado en un formato lúdico y ameno para el público masivo con la película de Germán Becker. Esto funcionó como un paraguas cohesionador de la identidad nacional, que seleccionaba y realizaba algunos aspectos característicos de los chilenos, al tiempo que omitía otras facetas, más bien incómodas y problemáticas, de la realidad nacional.

La pedagogía nacionalista perseguida por este producto audiovisual de 1968 cumplió con creces su objetivo, una política que trascendió incluso la época y el gobierno democratacristiano hasta tener

eco en la dictadura pinochetista, la cual resaltó el carácter militarista y escapista de la propuesta democratacristiana, a modo de desviar la atención de la problemática realidad nacional.

La rápida sintonía que se produjo entre la política cultural beckeriana y la pinochetista es una arista más de la documentada cooperación que existió entre la dictadura y ciertos sectores de la Democracia Cristiana (posteriormente expulsados del partido), lo cual nos invita a preguntarnos qué tan ideológicamente cercanos eran ambos regímenes; y aún más, cuánto de esto se dejó entrever por emisión, o por omisión, de los contenidos de la televisión chilena en ambas etapas de la historia del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bascuñán, W. (2018). *Autobiografía Willy Bascuñán. Tiempo y camino*. Hueders.
- Cavallo, A. y Sepúlveda Pacheco, Ó. (1988). *La historia oculta del régimen militar: Chile, 1973-1988*. Antártica.
- Díaz Nieva, J. (2016). *El nacionalismo bajo Pinochet 1973-1993*. Historia Chilena.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. LOM.
- Cortínez, V. y Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Cuarto Propio.
- Ferro, M. (1991). Perspectiva en torno a las relaciones historia-cine. *Film-Historia*, 1(1), 3-12.
- Gazmuri, C. (2000). *Eduardo Frei Montalva y su época*. Aguilar.
- Góngora, M. (1981). *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. La Ciudad.
- González, Y. (2021). *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Hueders.
- Jara Hinojosa, I. (2007). *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.
- Jennings, G. (2018). *La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

<https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2018/05/grace-jenning.pdf>

- Mackenna, B. (2003). *Quincheros. Andanzas de cuatro guitarras*. Edebé.
- Meneses Alves, R. (2016). *En Chile somos todos chilenos, no hay mapuches* [Tesis de grado en Sociología]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.
- Mouesca, J. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM.
- Orellana, C. (2011). *Diccionario del Cine Iberoamericano*. SGAE.
- Rojo, G. (2018). La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural. *América sin Nombre*, (23), 255-268.
- San Francisco, A. (dir.) (2018). *Historia de Chile 1960-2010. Tomo 3. Las revoluciones en marcha. El gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970. Primera parte*. CEUSS/Universidad San Sebastián.
- Silva, J. P. y Raurich, V. (2010). Emergente, dominante y residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el nuevo cine chileno (1958-1973). *AISTHESIS*, (47), 64-82
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En Camarero, G.; De las Heras, B. y De Cruz, V. (eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. (pp. 18-28). JC Clementine.
- Vergara, P. (1968, 4 de diciembre). Becker y Ruiz: Dos directores que no son compadres. *Revista Ercilla*, p. 6.

FUENTES

- Becker, G. (2000). *De Memoria*. Andújar. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-memoria--0/html/ff789014-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Becker, G. (1968). *Ayúdeme usted, compadre* [película]. Procine Ltda. <https://www.youtube.com/watch?v=Kc-vHNmdEm4>
- El Mercurio (1979, 12 de septiembre). Termina la reconstrucción nacional; comienza gobierno de modernización. *El Mercurio*, p. 1.
- Frei Montalva, E. (1937). *Chile desconocido*. Ercilla.
- Mosciatti, E. (2020, 4 de abril). Chile disociado 1968: «Tres tristes tigres» y «Ayúdeme usted compadre» en las antípodas del cine.

- Radio Bío Bío* [en línea]. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/04/04/chile-disociado-1968-tres-tristes-tigres-y-ayudeme-usted-compadre-en-las-antipodas-del-cine.shtml>
- Navia, P. (2003, 19 de abril). Hoy vamos bien, mañana mejor. *La Tercera* [en línea] <http://patricionavia.com/LaTercera/LT20030419.htm>
- Pinochet, A. (1983). *Política, politiquería y demagogia*. Renacimiento.
- The Clinic (2013, 5 de octubre). Los 100 rostros del Sí. *The Clinic* [en línea]. <https://www.theclinic.cl/2013/10/05/los-100-rostros-del-si/>
- Valle, R. (2008, 14 de septiembre). Ayúdeme usted, compadre: los cuarenta años de un fenómeno del cine chileno. *La Tercera* [en línea]. <https://www.latercera.com/noticia/ayudeme-usted-compadre-los-cuarenta-anos-de-un-fenomeno-del-cine-chileno/>
- Viscontt, H. (2005). *Hay un intento por manipular los recuerdos. Entrevista a Gabriel Salazar* [en línea]. Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0031.pdf

Miguel Cornejo

**TRANSMITIENDO MEMORIAS POLÍTICAS:
TELEVISIÓN Y MEMORIA EN *LA
DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA
FERNÁNDEZ**

La dimensión desconocida (2016) trata la problemática relación entre la memoria política de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet en Chile, la cultura de masas y las múltiples voces que aparecen a lo largo de sus páginas, incluida la de la autora, Nona Fernández. La escritora, guionista y actriz chilena, nacida y criada en Santiago de Chile, tiene en su haber notables novelas, como *Mapocho*, *Space invaders*, *Av. 10 de Julio Huamachuco*, entre otras, y las obras teatrales *El taller* y *Liceo de niñas*. De escritura punzante, Fernández utiliza en sus obras un constante diálogo con los hechos políticos del país y con su historia, mostrando las presencias y ausencias que destacan en la forma en que se han ordenado los acontecimientos pasados. En un sentido profundamente representativo, el programa de televisión *La dimensión desconocida*, que le da nombre al libro, juega un papel simbólico clave. Esta serie de ciencia ficción estadounidense, emitida por primera vez en 1959 y reeditada en 1985, trata sobre mundos paralelos conectados a través de portales, mundos paralelos que no se influyen mutuamente, aunque sí coexisten.

A pesar de que han transcurrido cuatro décadas entre los años ochenta y la actualidad, las salas de estar o *livings* de la mayoría de los hogares chilenos siguen contando con la presencia de una pantalla: el televisor, alcanzando cifras récord de audiencias en 2020 producto de las medidas de confinamiento (CNTV, 2021). Incluso, a pesar de la

continua expansión de internet (Subsecretaría de Telecomunicaciones, 2020, 4 de junio), el televisor no ha dejado de estar presente en un sitio destinado especialmente para que sea visto, aunque tal vez no se lo vea, por estar mirando otra pantalla, y resulte entonces solamente un ruido de fondo, a modo de acompañamiento, algo así como una presencia a medias por la que no fuera posible dejarse absorber completamente, pero a la que tampoco se puede apagar por completo.

En *La dimensión desconocida*, la televisión también tiene un lugar central entre los otros dispositivos de comunicación de masas, como revistas y diarios, conformando un ecosistema mediático integrado e históricamente relevante, puesto que en cuanto medio de comunicación incide como actor político en los acontecimientos de la época. Teniendo como centro la televisión, la hipótesis desarrollada en este escrito demuestra que Fernández utiliza este medio como herramienta narrativa, incorporándolo en la construcción de un relato político que entrecruza elementos autobiográficos, históricos y de ficción capaces de explicar y vincular múltiples perspectivas, ya sean hegemónicas, personales o colectivas, que sucedieron en los años de dictadura, poniendo en tensión la memoria histórica sobre la época y el relato oficial.

MEMORIA E INTERMEDIALIDAD: UN ESPACIO *IN-BETWEEN* ENTRE LA LITERATURA Y LA HISTORIA

Para explicar el uso que la autora le da a la televisión, el principal objetivo en este artículo es dar cuenta de la relación entre la televisión, la memoria y los relatos político-históricos, utilizando los conceptos teóricos de *in-between* e intermedialidad. A través de este ejercicio es posible comprender cómo un medio de comunicación, sus técnicas, su lenguaje y su inserción en el medio pueden ser entendidos desde una perspectiva literaria, construyéndose como una entrada alternativa a la narrativa que recuerda los tiempos vividos durante la dictadura.

La idea de intermedialidad explica cómo dos medios, uno antiguo y otro novedoso, se influyen mutuamente en múltiples niveles (Bongers, 2018, p. 106). Este concepto colaborará en la comprensión del ejercicio narrativo de Fernández, dejando en evidencia el indisoluble vínculo entre la televisión y las representaciones que la autora utiliza en la narración. En este sentido, la autora utiliza la televisión principalmente para mostrar la violencia política, la construcción de discursos hegemónicos acerca de la realidad nacional y las voces de cada sujeto. En suma, mediante este recurso la historia de la dictadura cívico-militar chilena es vista desde un ángulo más complejo que el relato hegemónico. En este caso, la intermedialidad ocurre entre la televisión y la literatura, donde la televisión representa (y a veces elude) la realidad que la literatura pretende mostrar y la literatura

utiliza formas o estrategias propias de la televisión para construir sus narraciones.

El concepto de *in-between* propuesto por Homi Bhabha supone la existencia de espacios intermedios entre las cuestiones políticas y las teóricas (2002, p. 42), poniendo en tensión sus fronteras. La propuesta del análisis realizado es que esta tensión entre lo político y lo teórico permite comprender la narrativa de *La dimensión desconocida*. Desde un espacio *in-between* entre los discursos oficiales y la memoria colectiva o individual, entre las instituciones mediadoras (televisión, prensa escrita) y las personas, Fernández muestra el complejo escenario chileno en dictadura y posterior a ella, representado en su propia autobiografía.

En este contexto de múltiples perspectivas y sujetos históricos, la conjetura se convierte en un recurso ampliamente utilizado por Fernández. La historia vinculada al relato hegemónico sobre los años de la dictadura, así como los silencios y vacíos que existen sobre los acontecimientos de la época, es completada con las conjeturas de la narradora. Constantes son sus apelaciones a la imaginación o al recuerdo para dar voz y relato a historias no contadas:

Los imagino sentados. Uno frente al otro mirándose a los ojos.
(Fernández, 2016, p. 79)

Imagino a don Alonso Gahona Chávez, trabajador de la Municipalidad de La Cisterna mirando el rostro de su hijo recién nacido.
(Fernández, 2016, p. 96)

Imagino el cuerpo del compañero Yuri hundiéndose en alguna parte de la costa chilena. Quizás cerca de las playas de Papudo. Quizá no. (Fernández, 2016, p. 110)

Para explicar este recurso, se utilizarán aquí los conceptos de memoria individual y colectiva de Elizabeth Jelin (2002), y de Antonia Torres Agüero (2019) las figuras de *terstis* y *superstes*. Los conceptos de ambas autoras permiten reafirmar la idea de que el trabajo de conjetura es también un trabajo de rescate de la memoria y de las narraciones históricas marginadas por el relato hegemónico construido sobre la dictadura cívico-militar.

CONJETURA, MEMORIA E HISTORIA: LA TELEVISIÓN COMO ESPACIO *IN-BETWEEN* DE LA EXPERIENCIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA DE LA VIOLENCIA EN DICTADURA

El contexto de la televisión en Chile durante la década de los ochenta es inseparable de los procesos políticos transformadores que el

proyecto dictatorial levantaba. De acuerdo con Eduardo Santa Cruz (2015), la televisión consiguió durante esta época un despliegue en el territorio que es incomparable con el de otros medios, por la magnitud de su avance y por la utilización que el régimen le daba:

Los años de la Dictadura militar constituyen para la televisión chilena los años de su masificación y consolidación como principal alternativa de entretenimiento, información y consumo cultural a nivel masivo y popular. La televisión lograba claramente el perfil propio de lo que se conoció como medio de comunicación de masas, institución centralizada social y territorialmente que imponía la predominancia de tendencias homogeneizadoras en lo cultural. (Santa Cruz, 2015, p. 183)

Esa centralización y penetración en el imaginario colectivo de las personas se encuentra representado en la narración, cuando la narradora ve a través de un aparato de televisión una entrevista realizada a Andrés Valenzuela, integrante de la Dirección de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), conocido también como «el hombre que torturaba», testimonio que apareció en la revista *Cauce* a mediados de la década de los ochenta causando un gran impacto mediático, puesto que nunca antes se había dicho públicamente en un medio de comunicación que en Chile se torturaba ni de la manera en que se hacía (González, 2011, 30 de septiembre). En palabras de la narradora:

Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta. Creo que en parte soy eso ahora que lo observo: Está tan cerca que podría hablarle al oído. (Fernández, 2016, p. 25)

Conectado de forma directa al testimonio de prensa emitido por la televisión, se encuentra el ejercicio mismo de memoria que propone la narradora: el recordar que ella y Valenzuela vivieron, desde dos puntos de vista diferentes, bajo el alero de las políticas sistemáticas de violencia emprendidas por la dictadura, convirtiendo a la televisión en ese espacio *in-between* de la vivencia política individual y colectiva. Así, en la televisión se muestran los enfrentamientos con supuestos terroristas y, al mismo tiempo, las grillas programáticas abundan en distracciones, tal como sucedió con la abundante cobertura del cometa Halley en 1986, tapando los crudos enfrentamientos entre las fuerzas opositoras y el régimen cívico-militar (Bastarrica,

2019, 2 de mayo). Ya sea en la vida de la narradora o en la de los personajes como M, su marido, o Mario, un niño que ve por televisión el ataque a su casa por efectivos encubiertos mientras emprende la huida de ella (Fernández, 2016, p. 156), la televisión muestra una realidad deformada y otra paralela.

El asunto de la perspectiva en la reconstrucción de la memoria política e histórica que se encuentra en el texto es explicado por Antonia Torres Agüero, recurriendo para ello al análisis de dos tipos de sujetos que operan dentro del relato: «el *terstis*, o tercero en un litigio entre dos que se enfrentan; y el *superstes*, que es quien ha vivido una realidad hasta el final (o sobrevivido a ella) y que está en condiciones de ofrecer un testimonio» (2019, p. 68). En *La dimensión desconocida* conviven víctimas directas de la represión dictatorial, aquellos que ejercieron dicha represión y quienes la vivieron indirectamente. El televisor, en cuanto dispositivo, se convierte en el mediador de la experiencia de los testigos de la dictadura, puesto que tiende a desdibujar las identidades para enfatizar el problema de la perspectiva de estos, formando un espacio *in-between* mediado por la práctica misma de ver televisión. De ahí que la escritura del texto presente con frecuencia el tópico del espectador o del testigo, pues este elemento pone en tensión los relatos colectivos e individuales que conviven dentro de las memorias individuales y colectivas de cada sujeto involucrado.

Un punto clave de esta articulación es *La dimensión desconocida*, serie de televisión vista por la narradora durante su infancia en los años setenta. A pesar de que no recuerda con detalle la trama de la serie en sí, ni es posible conocer qué edición fue la que vio, sí recuerda que al oír la voz del narrador se sentía envuelta por la realidad de la serie, desplazada de su momento presente (Fernández, 2016, p. 47). Su sensación al mirar *La dimensión desconocida* representa también la actitud del consumo de televisión en aquel momento: la televisión como un dispositivo capaz de abstraer, por momentos, a las personas de la realidad que viven, abriendo un espacio *in-between* entre la ficción presentada y el contexto propio.

Cuando la narradora se propone hacer ejercicios de memoria, es constante encontrar la apelación a la conjetura como recurso. Lo hace, por ejemplo, al relatar la historia de Alonso Gahona, imaginando la camioneta en la que sería secuestrado por los torturadores una tarde de septiembre de 1975 (Fernández, 2016, p. 101), y también lo hace, incluso contra su voluntad, al leer por primera vez la revista *Cauce* con el testimonio de Andrés Valenzuela sobre los cuartos llenos de ratas (Fernández, 2016, p. 18). La conjetura opera en este sentido como una estrategia política de rememoración reivindicativa de una narración perdida, en el primer ejemplo como memoria de una viven-

cia que debe ser reconstruida y en el segundo en cuanto imagen que resulta imposible ignorar.

El uso de la conjetura se encuentra enmarcado en dos tipos de memoria: la colectiva y la individual. Siguiendo la explicación de Elizabeth Jelin, «Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores» (2002, p. 3). A partir de lo anterior, es posible afirmar la relevancia adquirida por la mediación del proceso conjetural en la reconstrucción emprendida: la conjetura entrelaza ambos tipos de memoria, habilitando a través de este enlace el acceso a los relatos perdidos o velados por el silencio represivo. En este sentido, podría decirse que, junto a la televisión, representa uno de los accesos a esa dimensión desconocida que se vuelve atterradoramente familiar a lo largo del relato, al formar parte activa de los recuerdos de la narradora tanto en su infancia como en su madurez.

Otro ejemplo que entrelaza la memoria individual con la memoria colectiva es cuando describe el momento en que se encuentra con M viendo *Juegos de la mente*, vinculándolo a otro momento, en el que veían un programa sobre la dictadura y los montajes comunicacionales armados por los aparatos de inteligencia estatales (Fernández, 2016, p. 132). Se mencionan dos casos que fueron de especial repercusión en la televisión nacional: la llegada de la Cruz Roja al campo de prisioneros de Pisagua con la finalidad de corroborar su estado de salud y que no se hubiesen registrado violaciones a los derechos humanos, y las consecuencias que tuvo el asesinato del intendente de Santiago Carol Urzúa a manos de integrantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR),¹ que, mediante un operativo desplegado por la Central Nacional de Informaciones (CNI) que mató a cinco de ellos, fueron perseguidos y hallados en casas-refugio (Fernández, 2016, pp. 133-134).

Este ejercicio de narración contiene un componente especial, puesto que en las páginas siguientes la narradora da cuenta de los recuerdos que despierta en M el segundo montaje expuesto en el programa de televisión (Fernández, 2016, p. 134). El programa se convierte también en un dispositivo que activa los recuerdos colectivos y personales sobre los distintos acontecimientos transmitidos. Así como ella recuerda

1 El 30 de agosto de 1983, el intendente de Santiago Carol Urzúa salía de su casa ubicada en la comuna de Las Condes, en donde fue engañado por un auto que simulaba estar averiado, momento en el cual sujetos armados desde varios puntos disparan un total de 64 balazos contra él y su comitiva, resultando muertos (Museo de la Memoria, s. f.).

ciertos pasajes de forma más o menos fragmentada, M lo hace respecto a otros hechos que tuvieron lugar en la época, en este caso, una de las redadas en las casas del MIR. Se produce, entonces, el encuentro de dos individuos en la memoria colectiva mediada por la televisión, cuestión que se condice con lo planteado por Jelin sobre la construcción de la identidad y la memoria, quien afirma la importancia del encuentro de ciertos hitos que permiten la evocación de los recuerdos creados dentro de un mismo sistema cultural (Jelin, 2002, p. 7).

La rememoración conduce a la intermedialidad entre la televisión y el relato, pues lo que los personajes ven en la pantalla es la mediación de los hechos construida por la memoria colectiva. Este ejercicio también sucede en el caso de Mario, cuando ocurre el enfrentamiento en su casa y debe huir: «Un extra noticioso informó esa noche sobre un violento enfrentamiento. Mario pudo verlo en el televisor del vecino. Mientras oía las voces y los movimientos del otro lado del muro, vio las imágenes de su casa por la pantalla» (Fernández, 2016, p. 136). La importancia de la técnica televisiva de comunicación en una relación intermedial con la literatura tiene que ver con el poder de ambos dispositivos para fijar un discurso. En palabras de la narradora:

La cámara logra fijar, lo mismo que la escritura fija aquí y en los apuntes que tomó alguna vez el abogado, las palabras del hombre que torturaba. Fijar para que el mensaje no se borre, para que lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo descifre. (Fernández, 2016, p. 74)

Se produce un reconocimiento del individuo dentro de un relato mayor, en este caso, dentro de los montajes de la dictadura emitidos por televisión y los testimonios de esos tiempos, quedando ambos registrados en distintos formatos. La rememoración del pasado mediante los programas reafirma la idea de que la televisión constituye un espacio *in-between*, situado entre el recuerdo personal y la construcción de la memoria colectiva sobre la época. Desde este lugar, el recurso de la conjetura opera como una herramienta crucial en la reconstrucción de aquella evocación. Así, la intermedialidad dentro del relato es la forma que la narración utiliza para hacer evidentes dichos sitios *in-between*, que conectan una cruda realidad con sus enredadas representaciones, evocadas a través de la memoria y la conjetura.

Sobre la operación de la conjetura al interior del relato político construido por la narradora, se debe colocar el acento en las perspectivas desde las cuales se presenta la narración, intercalando la experiencia directa de los acontecimientos con un uso intensivo de la conjetura, para rememorar las experiencias indirectas que al avanzar

el relato se vuelven personales (Torres Agüero, 2019, p. 67). De esta manera, se produce un vaivén entre estas perspectivas para crear en el lector un efecto de continuidades múltiples y paralelas, a la vez que un sentimiento de familiaridad entre las dimensiones, tal como puede inferirse desde la crítica hecha por Roberto Aceituno a la novela:

lo pienso al pasar como un ayuda memoria. La memoria como resistencia, la memoria como escritura de lo que no se ha podido decir del todo. Pero será el lector o la lectora quien podrá reconocer, si está en sintonía con este trabajo mínimo y profundo a la vez, que se trata de una historia en común. (Aceituno, 2017, 24 de enero)

El relato que cuenta la experiencia de M ante la operación llevada a cabo por la CNI está marcado por el uso de la conjetura en la reelaboración de un recuerdo político de las transmisiones de aquella intervención de inteligencia. La narradora expone una situación particular que la perspectiva cotidiana de M nunca pudo percibir, cuestión que produce un extrañamiento en el lector:

M debe haber visto esa casa cuando era un niño y paseaba en patineta por su barrio. Una casa blanca, de un piso, construcción de ladrillos, con un pequeño antejardín y una reja en su entrada. Sin embargo, nunca reparó en ella. Sus ojos la vieron, pero su cerebro no la procesó. Sólo esa noche, ahí, frente a la pantalla de su viejo televisor ochentero, siguió la instrucción, como todos los que miraban la noticia, y se concentró en la casa, sólo en ella y en lo que la voz del periodista le decía. (Fernández, 2016, p. 135)

En el extracto que da cuenta sobre ese momento, parecería que la agencia de M queda mermada por el montaje televisivo (y político), al volver tensa su calidad de testigo directo del acontecimiento en el momento en que decide mirarlo por la televisión en vez de hacerlo por la ventana. La imposibilidad de M de ver algo tan evidente como una casa del barrio donde vivía y que esta solamente haya aparecido luego de ser señalada por la televisión constituye un fragmento del poder que la dictadura ejercía sobre el medio, que fue tomado en su totalidad por agentes militares que coordinaban su contenido (Santa Cruz, 2015, p. 184). Al poner de manifiesto esta escena, se coloca en evidencia el desvío simbólico de la mirada desde la ventana hacia la pantalla. La mediación de la televisión en la construcción de la realidad que posteriormente se vuelve memoria histórica, desde una dimensión política, está representada en el consumo de estas imágenes.

CONCLUSIONES: LA TELEVISIÓN Y LA DISPUTA DE LA MEMORIA HISTÓRICA SOBRE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR CHILENA

A decir de Torres Agüero, «lo desconocido se nos vuelve familiar. Como si algo de nosotros habitara en él, como si él habitara un poco de nosotros [...] zona gris de indeterminación moral (materializada aquí en la pantalla como metáfora de ese limbo)» (2019, p. 68), cuestión que resulta esencial para la comprensión del complejo lugar que la narradora atribuye a ciertos personajes, especialmente a aquellos que ven televisión. La figura del espectador se convierte en fundamental en la disolución de las fronteras entre los testigos y su entorno, junto al cambio de perspectiva que implica la observación directa o indirecta de un acontecimiento. En este sentido esencialmente político es que se construye el complejo lugar del espectador en *La dimensión desconocida*, pues su acceso a pensar el pasado y, por lo tanto, a reconstruir la memoria sobre la dictadura y la violencia dependerá de lo que haya visto o no.

La intermedialidad entre literatura y televisión funciona como un mecanismo de articulación de la memoria, como un operativo aplicado a lo largo de los relatos que la narradora expone de manera que, aunque no resulta evidente a primera vista, constituye un espacio de tránsito entre las dimensiones que la misma narración coloca como paralelas. Los sujetos, las identidades y las memorias sobre la dictadura se superponen, teniendo como medio y punto de encuentro a la televisión. El despliegue técnico de este medio, utilizado por la dictadura a modo de vehículo comunicador del discurso oficial, envolvió al conjunto del país en una unívoca interpretación de la realidad. El alcance territorial y el atractivo visual de la televisión la convirtieron en el móvil predilecto a través del cual se enunciarían los discursos, las imágenes y los relatos que justificaban la larga empresa que emprendió la dictadura por casi dos décadas en el país.

El peso de aquel relato, que se proyectó sin mayor dificultad luego del retorno a la democracia, lentamente comenzó a mostrar sus quiebres, las fisuras que hicieron posible una vuelta a los recuerdos, a la narración de los horrores, de los temores o de las expectativas sobre aquellos tiempos, que parecerían no haberse ido del todo en la voz de la narradora. Y es que en *La dimensión desconocida* el horror de la dictadura no aparece como superado, aparece en cuanto presencia atrapada en un espacio *in-between*, en una dimensión a la cual aún es posible acceder mediante nuevas maneras de recordar las narraciones políticas: la televisión, como medio de comunicación promotor de una memoria colectiva, activa los relatos de época ligados a la memoria personal de la dictadura, mientras que la conjetura muestra las

fronteras difusas entre lo visto y lo oculto, lo recordado y lo olvidado de forma consciente o inconsciente.

La memoria política que se levanta desde el lugar que ofrece la televisión resulta ser una memoria que disputa los discursos convencionales sobre los diecisiete años de dictadura en Chile, junto al posterior proceso de democratización. Es una narración que obtiene sus palabras de múltiples dimensiones; mediante la conjetura de escenarios posibles que completan los relatos silenciados, omitidos o incompletos, logra construir un discurso reivindicativo basado en la historia de la dictadura y marcado por las trayectorias de las disputas políticas por la memoria, la legitimidad de los procesos emprendidos como transición y el lugar que cada sujeto tiene dentro de aquella metanarrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aceituno, R. (2017, 24 de enero). La dimensión desconocida. *Palabra Pública* [en línea]. <https://palabrapublica.uchile.cl/2017/01/24/la-dimension-desconocida/>
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bongers, W. (2018). Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra). *Revista de Humanidades*, (37), 103-30.
- Jelin, E. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Santa Cruz, E. (2015). *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Editorial Universitaria.
- Torres Agüero, A. (2019). Memoria, literatura y derecho: la representación del testigo en la literatura sobre violaciones de derechos humanos en Chile. *Alpha*, 2(49), 57-75.

FUENTES

- Bastarrica, D. (2019, 2 de mayo). ¿Se acuerdan del cometa Halley?: Bueno está regando la Tierra con pequeños meteoros. *FayerWayer* [en línea]. <https://www.fayerwayer.com/2019/05/cometa-halley-meteoros/>
- Consejo Nacional de Televisión (CNTV) (2021). *Consumo televisivo alcanza cifra histórica en 2020: 6 horas y 22 minutos por persona al día* [en línea]. CNTV. <https://www.cntv.cl/2021/04/05/consumo-televisivo-alcanza-cifra-historica-en-2020-6-horas-y-22-minutos-por-persona-al-dia/>

- Fernández, N. (2016). *La dimensión desconocida*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- González, M. (2011, 30 de septiembre). Andrés Valenzuela: Confesiones de un agente de seguridad. *CIPER* [en línea]. <https://www.ciper-chile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (s. f.). *Carol Miguel Ángel Urzúa Yañez* [en línea]. <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=746>
- Subsecretaría de Telecomunicaciones (2020, 4 de junio). *Tráfico total de Internet fija y móvil crece 40% a marzo de 2020 impulsado por la pandemia de COVID-19* [en línea]. <https://www.subtel.gob.cl/trafico-total-de-internet-fija-y-movil-crece-40-a-marzo-de-2020-impulsado-por-la-pandemia-de-covid-19/>

Luis Horta Canales

LA HISTORIA OFICIAL EN LA PELÍCULA PARA TELEVISIÓN *CHILE... Y SU VERDAD*

INTRODUCCIÓN¹

Tras el golpe de Estado de 1973, los ideólogos de la dictadura chilena establecen un relato historiográfico en el que definen con claridad su autorrepresentación con distancia del gobierno de la Unidad Popular y el marxismo internacional. La construcción visual de este relato forma parte de las estrategias orientadas a elaborar una historia oficial, estrategias que, finalmente, en palabras de Katya Mandoki, obedecen a un «mecanismo de fascinación y encanto que no pueden ser sino estéticos» (2007, p. 11). La producción de imágenes pasa a ser un terreno disputado a los sectores de izquierda y, tal como señala Tomás Moulián, se realizará mediante dispositivos de instalación que operan con lógicas cognitivo-ideológicas:

un conjunto de sistemas enunciativos elaborados por equipos de sujetos-productores de discursos y movilizados por una red de aparatos destinados a la producción, distribución e internaliza-

1 Este artículo se enmarca en la investigación *Producción y política cinematográfica de la dictadura chilena: Dispositivos estéticos y mecanismos de representación*, tesis de grado del Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, guiada por la profesora Isabel Jara.

ción de sistemas de discursos, cuya condensación eran ciertas ideas-fuerzas. (1997, p. 194).

En este contexto, diversos autores han señalado que la televisión se convirtió en uno de los principales vehículos de divulgación y desvío de la atención de la contingencia empleados por la dictadura (Fuenzalida, 1983; Durán, 2012; Donoso, 2019). Sin embargo, nuestra investigación propone el estudio de un caso en que abiertamente se busca establecer una historia oficial de los acontecimientos que habrían desencadenado el golpe de Estado de 1973, abordando para ello el documental *Chile... y su verdad* (Aliro Rojas, 1977), transmitido por televisión a partir del año 1977 cada 11 de septiembre, en conmemoración del golpe de Estado. La película propone instalar en el espacio público una idea-fuerza sobre la Unidad Popular, organizando un relato con una serie de hitos que persiguen esta finalidad. Al ser periódicamente emitido por un medio masivo y popular como la televisión, genera un supuesto sentido de adhesión colectiva a una causa común, lo que Isabel Jara denomina como «un ejercicio necesario para la configuración y mantención en el poder de un constructo ideológico de alcance estatal» (2011, pp. 231-232). De acuerdo con este planteo, en este trabajo se abordan los segmentos sobre los que se articula el guion del documental para así comprender cuáles son los elementos discursivos que surgen en dicha administración del relato historiográfico e identificar los dispositivos estéticos empleados en vías de elaborar una representación de comunidad.

A los efectos de este análisis, hemos cotejado las dos versiones existentes de la película, que corresponden a las exhibidas por televisión en los años 1977 y 1980. La versión de 1977 es propiedad de la Cineteca de la Universidad de Chile, y procede de una donación realizada por la académica Verónica Cortínez de una copia en DVD proporcionada por Hermógenes Pérez de Arce. La versión de 1980 fue gestionada y también donada a la Cineteca de la Universidad de Chile por el investigador Cristián Matiz, quien ejecutó un trabajo de edición sumando las secuencias pertenecientes a la versión de 1977, reconstruyendo así una copia digital extendida de *Chile... y su verdad*. Ambas versiones pueden verse en el sitio web de la Cineteca (Rojas Beals, 1977).

LA REALIZACIÓN DE *CHILE... Y SU VERDAD*

El proyecto de filmar una película sobre la Unidad Popular realizada por partidarios del golpe de Estado fue anunciado tempranamente el día 10 de octubre de 1973, indicándose que «la producción no costará un centavo al erario. En reorganización Chilefilms, la empresa

cinematográfica estatal, *La verdad sobre Chile* será financiada por empresas privadas» (El Mercurio, 1973, 10 de octubre). La idea habría surgido de un grupo de civiles afines al régimen, principalmente de Hermógenes Pérez de Arce,² uno de los más influyentes periodistas de derecha del período. En 1969 cofundó el Instituto de Estudios Generales, núcleo que la historiadora Verónica Valdivia caracteriza como responsable del «primer debate más articulado en torno a un proyecto derechista, del cual el gremialismo era parte» y en el cual:

es evidente allí la presencia de más de una tendencia ideológica: nacionalistas hispanistas (Vial, Guzmán, Prat, Silva Vargas), como neoliberales (Baraona, Larraín Peña, Pérez de Arce —pero de distinta raíz que Baraona), gremialistas (Guzmán, Zegers, Tagle) y demócratacristianos (Saavedra, Villarino). En otras palabras, se trataba de un proyecto en gestación, pero tras del cual existía una decisión de articular una propuesta más global. (2008, p. 368)

Este instituto se caracterizará por la utilización de diversos medios de comunicación para la divulgación ideológica, denotando con ello una nueva postura respecto a cierta derecha tradicional. Por ejemplo, crean en los setenta la Editorial Portada y la revista que lleva el mismo nombre, ambas centradas en el análisis político contingente. Pérez de Arce funda también la revista *Qué Pasa* en 1971, y ocupa de manera profusa sus columnas de *El Mercurio* y Radio Agricultura para criticar permanentemente a la Unidad Popular, alcanzando tal reconocimiento de la opinión pública, que es electo diputado en 1973 por el Partido Nacional, cargo que solo alcanzaría a ejercer durante seis meses, debido al golpe de Estado. Tras este, se abocará a realizar tareas en lo que define como la «defensa de políticas del gobierno militar» (Pérez de Arce, 2009, p. 225), contexto en el cual surge la película que abordamos en este artículo, posiblemente con el objetivo de contrarrestar la campaña internacional de denuncias contra la dictadura que en ese momento tenía un fuerte impacto en la opinión pública.

Pérez de Arce, que no tenía experiencia en producción o realización audiovisual, se contactó con la empresa de producción cinematográfica Emelco, una de las más prestigiosas del cine publicitario y los noticieros documentales del período.³ La dirección la asumió el cineasta Aliro Rojas Beals, director de publicidad y del *Noticiero Emelco*, quien en esa

2 Pérez de Arce se refiere a su participación en esta película con algunas inexactitudes cronológicas (Colectivo Miope, 2016).

3 Uno de los dueños de la empresa Emelco fue el escritor y político Enrique Campos Menéndez, importante intelectual ligado a la dictadura chilena.

época se autoproclamaba «de derecha» (A. Rojas Beals, entrevista, 5 de diciembre de 2016). Para financiar la película se contó con diez empresas adictas al régimen, y que figuran en los créditos: Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones S.A., Empresa Pesquera Eperva S.A., Fábrica de Chocolates Costa S.A.C., Fiat Chile S.A., Fideos y Alimentos Carozzi S.A., Mademsa Manufacturera de Metales S.A., Maderas Prensadas Cholguán S.A., Sociedad Industrial Pizarreño S.A., Yarur S.A., Manufacturas Chilenas de Algodón y la Compañía Chilena de Electricidad. Esta información permite corroborar las fluidas relaciones políticas existentes entre la sociedad civil y los grupos golpistas, sobre todo en los primeros años de instalada la dictadura.

El guion fue elaborado por Pérez de Arce, quien tomó como fuente histórica una serie de crónicas redactadas por la periodista Teresa Donoso Loero para el periódico *El Mercurio*, las que fueron publicadas a partir del 20 de septiembre de 1973 y reunidas en el libro *Breve historia de la Unidad Popular*, publicado en mayo de 1974. Presentado por René Silva Espejo, director de *El Mercurio*, como «un noticiario del régimen marxista al cual puso término la revolución del 11 de septiembre de 1973» (Silva Espejo, 1974, p. 5), el texto fue estructurado como una cronología y recopilación de fuentes documentales que servirían para testimoniar objetivamente el caos social dado en la Unidad Popular. Estos mismos datos articulan la narración cinematográfica propuesta por Pérez de Arce, mientras que Rojas Beals se abocó a traducir ese relato al lenguaje audiovisual, para lo cual, principalmente, seleccionó y montó imágenes de archivo recogidas de diversas fuentes:

Yo ya contaba con mucho archivo [personal], pero como esto contó con la venia de la Junta de Gobierno, a mí me autorizaron para acceder a todos los archivos de Canal 13, de Canal 7, recoger todo el archivo que tenía Salvador Allende en Tomás Moro, que tenía en *El Cañaveral*, y además me pusieron a disposición a Carabineros, la Armada y el Ejército para que actuaran para reconstruir ciertas cosas. (A. Rojas Beals, entrevista, 2016)

Tal como señala Rojas Beals, se realizaron nuevas filmaciones, entre ellas la de la secuencia introductoria que reconstituye el día del golpe de Estado. Se trata de una puesta en escena en las calles aledañas al Palacio de La Moneda, registro que contó con la participación de los camarógrafos Raúl Orellana, José Salazar y el mismo director:⁴ Tam-

4 Rojas Beals recuerda el nombre de Raúl Orellana. Sin embargo, uno de los cama-

bién se realizaron registros en la casa de Allende y minoritariamente algunas entrevistas.

La edición de la película fue el proceso más demoroso y estuvo concluida en el año 1975. Sin embargo, tras una primera exhibición privada a sectores civiles y militares, habrían surgido reparos a esa versión. Fue a partir de entonces que la película inició un largo periplo de polémicas en las que, primeramente, intervinieron funcionarios del régimen para modificar el montaje original, sumar secuencias nuevas y suprimir de los créditos la autoría del director y guionista, adjudicando la realización a los estudios estatales Chilefilms. Pérez de Arce se enteró de esta supresión únicamente cuando la película fue estrenada por televisión abierta, el día 11 de septiembre de 1977, y encabezó una serie de reclamos públicos en su columna del diario *La Segunda*:

Chilefilms se limitó a prestar una moviola y su sala de exhibiciones durante algunos días, sin intervenir para nada ni en la concepción de la película ni en su financiamiento ni en su realización ni en su filmación. Pero ahora aparece como único realizador. (Pérez de Arce, 1977, 13 de septiembre)

Tal fue el revuelo, que Hugo Morales, vicepresidente de Chilefilms, explicó públicamente estas modificaciones, arguyendo causas técnicas:

El [sic] gerente del Instituto de Estudios Generales, Sra. Berta Correa, con la dedicación y entusiasmo que la caracterizan, obtuvo una Copia A y la presentó al Subsecretario General de Gobierno, coronel Hernán Brantes Martínez, quien comisionó al suscrito para terminarla antes del 11 de septiembre. [...] En tiempo record se recompaginó la película y se grabó el nuevo argumento con la colaboración desinteresada del excelente profesional don Fernando James. [...] Por la premura del tiempo, problemas de material que no existen en Chile ni en Argentina, y en razón a los cambios introducidos al comienzo del film, fue imposible colocar los títulos iniciales, resolviendo suprimirlos, dejando constancia que la película se basaba en un documental anterior. (Morales, 1977, 15 de septiembre)⁵

rógrafos de la empresa Emelco se llamaba Ramón Orellana. Ante la imposibilidad de corroborar esta información, consignamos ambos nombres.

5 La investigadora Alicia Vega indica que «Originalmente, siendo su productor Emelco, el documental no es exhibido por falta de acuerdo en la conveniencia de ese paso por lo cual Chilefilms suprime algunas escenas y así se obtiene la aprobación de Dinacos» (2006, p. 321).

A partir de estos antecedentes, se podría desprender que el régimen intentó capitalizar la película como una producción propia, atendiendo a la necesidad de disputar comunicacionalmente el relato histórico a la izquierda. La prensa adicta al régimen corroboraría esta intención:

«Sorprende, sin embargo, que este valioso testimonio de televisión (sic) haya tardado tanto en darse a conocer al público, pese a la urgencia de contrarrestar la campaña exterior favorable al régimen de Allende y la tendencia al olvido del público chileno, que es natural con el transcurso del tiempo» (*El Mercurio*, 15 septiembre 1977).

Por ello, *Chile... y su verdad* debe considerarse como uno de los primeros intentos concretos de elaborar una producción oficial de la dictadura, aunque también estos antecedentes constatan la ausencia de un plan de acción orgánico para ejecutarlo. Así, el inicial relato histórico que propone la película, unificado en un sector político definido, da paso a las múltiples visiones sobre la Unidad Popular; develando también que al interior de los sectores progolpistas se encontraban diversas corrientes ideológicas.

LA ESTRUCTURACIÓN DE LA HISTORIA

La estructura de *Chile... y su verdad* se articula de forma clásica, principalmente en torno a las claves simbólicas que intentan deslegitimar a la Unidad Popular, presentando a su gobierno como corrupto, violento y sin aprobación de la ciudadanía. El desarrollo de este relato se da mediante la organización de hitos que supuestamente establecen la corroboración documental y objetiva de esta tesis.

La presentación es una unidad que goza de cierta autonomía respecto al relato global. Dividida en dos secciones, instala primero un relato ficcionado que intenta imitar un estilo documental para narrar las acciones militares del 11 de septiembre. Por medio de una cuidada puesta en escena que incluye primeros planos de soldados en actitud desafiante, tomas del interior de un tanque y detalles de la caña de disparo, se alude a un violento estado de guerra. La representación del bando antagonista se realiza mediante fotografías fijas documentales, entre ellas la imagen de Antonio Aguirre Vásquez, mueblista perteneciente a la guardia presidencial durante el día del golpe, quien fuera detenido por fuerzas militares y desaparecido hasta la actualidad (Memoria Viva, 2021). Esta imagen, que fue publicada por primera vez en *El Mercurio* del 15 de septiembre de 1973, fue utilizada reiteradamente por la administración militar para reafirmar la tesis de un enfrentamiento armado equitativo entre fuerzas militares y grupos civiles, y, por tanto, adquiere un carácter aleccionador, al tratarse de una foto-

grafía documental de un detenido desaparecido inserta en una puesta en escena ficcionada. Un segundo segmento muestra las ruinas del palacio, ya destruido, dando paulatino paso al concepto de refundación mediante una música que contrasta con el ruido de bombas y disparos de la unidad anterior.⁶ La reconstrucción se da con un *crescendo* musical, resaltando una idea optimista que coloca a los trabajadores como metáfora del pueblo sobreponiéndose a la catástrofe.

Luego de esta presentación comienza el desarrollo del documental por medio de un *racconto* que sitúa la acción en el día de las elecciones de septiembre de 1970, estableciendo este punto como el inicio de los acontecimientos. Narrados cronológicamente, los hitos buscan demostrar cómo la Unidad Popular generó un clima social y político marcado por la violencia, cuerpo narrativo extraído de las crónicas de Donoso Loero (1974a) y que coincide en proponer el uso del archivo como testimonio verídico y objetivo. Esta unidad se compone de ocho segmentos que hemos dividido de la siguiente manera:

1. El concepto del lujo y la corrupción como contradicciones de un gobierno de izquierda. Esta secuencia busca deslegitimar la autoridad del gobierno exhibiendo las casas presidenciales de Tomás Moro, El Cañaveral y la Casa de Piedra, propiedad del periodista y propietario del periódico *Clarín*, Darío Saint Marie, rotulado en la película como «el magnate de la prensa sensacionalista y pornográfica» (Rojas Beals, 1977, 09:07).⁷
2. La criminalización del movimiento campesino. Se plantea que la reforma agraria emprendida por la Unidad Popular implicó una escalada de violencia, ilustrada en el caso de Antonietta Macchi, propietaria del fundo La Tregua en Panguipulli, quien el día 30 de noviembre de 1970 se habría suicidado cuando se produjo una toma de terrenos. La película, que confunde el nombre de la mujer con el de Antonieta Maachel, señala como causa del suicidio la violación

6 Si bien no aparece en los créditos el autor de la música incidental, se desprende que el compositor Antonio Zabaleta habría sido parte de esta creación, ya que figura en los agradecimientos.

7 La Casa de Piedra, como era conocida habitualmente, pertenecía a Darío Saint Marie, que, en septiembre de 1973, se encontraba en España. Tras el golpe de Estado, fue intervenida y apropiada por los militares, quienes la transformaron en la Escuela Nacional de Inteligencia por un breve período y posteriormente en centro de torturas de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Según las fechas, mientras se filmaba la película *Chile... y su verdad* habría sido simultáneamente utilizada como centro de torturas y desapariciones (Skoknic, 2007).

que sufre a manos de un grupo de «extremistas armados» (Rojas Beals, 1977, 10:40). Este fue un caso emblemático que la prensa de la época cubrió con versiones encontradas y la derecha empleó precisamente para promover una escalada de violencia en los sectores rurales.⁸

3. La violencia urbana. Expone lo que serían «grupos de choque contratados por el Ministerio de la Vivienda» (Rojas Beals, 1977, 13:57) con secuencias de manifestaciones callejeras, en las cuales es imposible identificar militancia y contexto, solo una masa de gente.
4. La amenaza comunista. Se presenta la ayuda que recibe la Unidad Popular de los países socialistas, planteando la tesis de que se buscaba convertir a Chile en una dependencia de la Unión Soviética, enumerando restricciones y arbitrariedades cometidas por el gobierno de izquierda e ilustrando con imágenes de libros de la editorial estatal Quimantú, fragmentos de noticieros soviéticos y del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), enfrentamientos de artes marciales, imágenes del Che Guevara, Fidel Castro y Salvador Allende disparando una ametralladora.
5. El proceso económico. La película propone que la Unidad Popular «gastó la totalidad de reservas de dólares» (Rojas Beals, 1977, 23:54) y las industrias fueron intervenidas arbitrariamente, poniendo en vinculación la crisis económica con imágenes de Fidel Castro en su visita a Chile en 1971.
6. El descontento de la población. Se presenta la Marcha de las Ollas Vacías, realizada por mujeres de derecha, y el paro de camioneros en octubre de 1972 (Donoso Loero, 1974b). A partir de este bloque comienza una curva narrativa conducente a exponer lo irreversible del proceso chileno y el golpe de Estado, junto a la existencia de un gran movimiento social que apoyaría este último, para luego insistir de manera redundante con largos pasajes de violencia callejera, claramente asociando protestas con desorden social.

8 La campaña puede encontrarse en el *Diario de Sesiones del Senado* de 1972, donde Mario Arnello, del Partido Nacional, utilizó este caso como una forma de desestabilizar la figura de seguridad nacional: «Hay una larga lista de 25 personas que han muerto por actos de violencia ocurridos durante la actual Administración [...]. Estas son las víctimas de la tolerancia, de la impunidad con que el ministro ha permitido que actúen grupos armados extremistas que se han colocado al margen de la ley, o del verdadero amparo que se les ha prestado» (Arnello, 1972, 26 de julio, p. 3).

7. El quiebre institucional. Plantea que la crisis es también de las instituciones, lo cual nuevamente es ilustrado con más escenas de violencia callejera y un titular emblemático del periódico *La Segunda*: «¡Renuncie! Hágalo por Chile», reiterado con movimientos de cámara que iteran la tesis de ingobernabilidad.
8. La jornada del 11 de septiembre. Elabora una épica de la liberación a partir del montaje de secuencias documentales con los movimientos militares, cerrando así un relato circular.

A modo de epílogo, la película intenta demostrar un supuesto retorno a la normalidad del país tras el golpe de Estado, con secuencias de trabajadores, campesinos e industriales que integran este «nuevo Chile en paz», acompañadas de la canción *Chile eres tú*, escrita por el poeta Braulio Arenas. La supuesta refundación de Chile se muestra en la sucesión de imágenes que aluden el progreso y la modernización tecnológica en un marco de moral y armonía. El fuego, como motivo visual simbólico, se reitera a lo largo de este bloque, y una última secuencia muestra a unos niños jugando, superpuestos a un gran plano general de la ciudad con la cordillera de fondo, donde se sobreimprime un texto que señala «el comienzo».⁹

LA HISTORIA OFICIAL

Los ocho bloques analizados permiten inferir que la representación histórica que propone la película se articula en torno a tres ejes. El primero emplea el archivo y los dispositivos documentales para denunciar cómo la Unidad Popular fue la exclusiva causante de la crisis social que atravesó el país. El segundo está dado por la construcción de un discurso antimarxista sobre la base de la violencia y la economía como principales elementos conducentes al golpe de Estado. Y el tercero establece una oposición de fuerzas antagónicas entre comunidad y gobierno con el objetivo de fundamentar la intervención militar en cuanto garante de la institucionalidad. Estos tres ejes derivan en un proceso de refundación que alude las estructuras basales de la sociedad, esto es, el campesinado y las comunidades urbanas, el primero instrumentalizado y las segundas sometidas. Esta sería, entonces, una idea central respecto a cómo el régimen elaboró una historia oficial, corroborando lo que Marc Ferro entiende por relación entre cine e

9 Rojas Beals señala que las imágenes del epílogo corresponden a un montaje realizado en los años ochenta y no forman parte de la película que originalmente realizó (A. Rojas Beals, entrevista, 5 de diciembre de 2016).

historia: «se ha tomado conciencia de que la imagen, manipulada o no, informaba más sobre las intenciones de quien la tomaba y la difundía, que de los propios acontecimientos históricos» (2000, p. 18).

Se evidencia, igualmente, el fundamento de una historia oficial construida jerárquicamente desde una verticalidad que enuncia el nuevo orden social del autoritarismo chileno. El gobierno de la Unidad Popular, mostrado reiteradamente mediante en asociación con la ilegitimidad y la corrupción, es elaborado como un arquetipo configurado a partir de lo que Jean-Marie Domenach define como propaganda política, dada mediante una «orquestación de un tema dado» que consiste «en su repetición por todos los órganos de propaganda en formas adaptadas a los diversos públicos» (1966, p. 60). En este caso, la historia oficial que propone esta película es coherente con un conglomerado propagandístico que aparece en publicaciones impresas tales como *El libro blanco* (Secretaría General de Gobierno, 1973), *Anatomía de un fracaso* (Filippi y Millas, 1973) o las obras antes señaladas de Teresa Donoso Loero.

El concepto de verdad histórica es elaborado a partir del recurso de archivo que, sin embargo, emplea el texto como vehículo condicionante de las imágenes, direccionando de manera uniforme la lectura de estas, cuya reiteración en determinados temas visuales terminan por anular este fin comprobatorio. Ejemplo de ello es que de los ocho bloques identificados seis abordan la violencia en sus diferentes formas —armamentismo, peleas callejeras, atentados—, lo cual significa que más de la mitad de la película reitera un discurso visual uniforme, aun cuando se le intenta dar una estructura ascendente y escalonada.

Otro elemento relevante del relato en cuanto conformador de una historia oficial está dado por su estructura circular, que inicia y concluye con el golpe de Estado. Sin embargo, el epílogo significa también una conciencia del proceso como parte de una idea modernizadora propia del neoliberalismo, estableciendo equivalencias entre capacidad de consumo y productividad con desarrollo social. Se trata de un tejido social donde el modelo capitalista genera conceptualmente la idea de nación autosuficiente, pero a cambio muestra una comunidad desprovista de rostros, operativa en términos de fuerza física y validada en su condición productora en un modelo industrial. La canción final resulta coherente con el discurso de unidad nacional que establece esta «nueva historia», a partir de juegos visuales de oposiciones que resultan relevantes para condicionar esta lectura unidireccional, tanto en la música como en el tono de un narrador sarcástico ante los supuestos lujos del poder administrado por la Unidad Popular.

Se puede considerar que *Chile... y su verdad* es, posiblemente, la principal obra audiovisual propagandística que produjo la dicta-

dura, en su alcance y en su contenido. Sin embargo, resulta en la actualidad difícil medir su eficacia, tanto por la ausencia de mediciones de teleaudiencia en el período como por la documentación del efecto que tuvieron los dispositivos de narración de la obra, lo cual sin duda abre la puerta a otra etapa de esta investigación. Secuencias como la puesta en escena del día del golpe, la denuncia de los lujos de la Unidad Popular, la reiteración de imágenes y el montaje de estas contribuyen más bien a generar cierto efecto de distanciamiento, a lo que se debe sumar la reiteración iconográfica en lo que podría comprenderse incluso como un texto ilustrado. Aun con los elementos descritos, resulta una pieza audiovisual importante en cuanto fuente y documento histórico, permitiendo abordar la subjetividad ideológica de la administración civil y militar golpista en una de las obras más explícitas en la perspectiva de agitación y establecimiento de un relato histórico hegemónico, lo cual, en palabras de Katya Mandoki, intentar construir una «forma de adhesión emocional [...] para mantener la cohesión» (2007, p. 26). También corrobora lo que Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva han denominado como producción artística y cultural oficialista, dando cabida a un «perfil estético de la dictadura» (2012, p. 7), lo que, por otra parte, Isabel Jara señala como la «configuración y mantención en el poder de un constructo ideológico de alcance estatal» (2011, p. 232). Sin embargo, continúa pendiente profundizar en estos aspectos, ya sea en el cine documental chileno o mediante una relectura de las premisas que permiten conservar el patrimonio audiovisual chileno, ya que, en estricto rigor, los negativos y copias originales de esta obra, así como muchos registros producidos por y para la dictadura, se encuentran actualmente desaparecidos.

Las expresiones culturales producidas por la dictadura, tales como libros, revistas, actos públicos, exposiciones de arte y el fomento de la televisión y la industria nacional de música, son ricas fuentes documentales para estudiar las diversas corrientes de pensamiento que hegemonizaron verticalmente la comunidad chilena del período y derivaron en estrategias para la educación de la población, la intervención del espacio público, la orientación de la sensibilidad y el control social. En palabras de Yanko González, «Se trataba de derrotar no sólo militarmente a la Unidad Popular, sino también subyugarla política, valórica e ideológicamente» (2015, p. 92), para lo cual la televisión, a diferencia del cine, fue una herramienta capaz de satisfacer con eficacia la demanda de masividad que buscaba la dictadura chilena al establecer estos imaginarios, lo cual incide directamente en que *Chile... y su verdad* se exhibiera en este medio, instalándose en el imaginario colectivo como emblema de una cultura oficial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Domenach, J. (1966). *La propaganda política*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Uah Ediciones.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. LOM.
- Errázuriz, L. y Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho libros.
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Filippi, E. y Millas, H. (1973). *Anatomía de un fracaso. La experiencia socialista chilena*. Zig Zag.
- Fuenzalida, V. (1983). *Transformaciones en la estructura de la TV chilena*. Ceneca.
- González, Y. (2015). El «Golpe Generacional» y la Secretaría Nacional de la Juventud: Purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980). *Atenea*, (512), 87-111.
- Jara, I. (2011). Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial. *Aisthesis*, (50), 230-252.
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional, Prosaica III*. Conaculta Fonca.
- Moulián, T. (1997). *Chile, anatomía de un mito*. LOM.
- Plá, S. (2010). Por una nueva historia oficial. *Secuencia*, (77), 168-171.
- Valdivia, V. (2008). *Nacionales y gremialistas. El «parto» de la nueva derecha política chilena, 1964-1973*. LOM.
- Vega, A. (2006). *Itinerario del cine documental chileno*. Universidad Alberto Hurtado.

FUENTES

- Arnello, M. (1972, 26 de julio). Intervención. Sesión Especial n.º 42. Diario de Sesiones del Senado.
- Colectivo Miope (2016). Entrevista a Hermógenes Pérez de Arce, guionista de «Chile...y su verdad». *Cinechile* [en línea], 1 febre-

ro. <https://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-hermogenes-perez-de-arce-guionista-de-chile-y-su-verdad/>

Donoso Loero, T. (1974a). *Breve historia de la Unidad Popular*. El Mercurio.

Donoso Loero, T. (1974b). *La epopeya de las ollas vacías*. Editora Nacional Gabriela Mistral.

Memoria Viva (2021). *Aguirre Vásquez Antonio* [en línea]. <http://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-A/aguirre-va.htm>

Morales, H. (1977, 15 de septiembre). «Chile... y su verdad»... y su verdad. *La Segunda*, s. p.

Pérez de Arce, H. (2009). *Autobiografía desautorizada*. Colecciones Qué Pasa.

Pérez de Arce, H. (1977, 13 de septiembre). Top Secret. «Chile... y su verdad»... y su verdad. *La Segunda*, s. p.

Rojas Beals, A. (dir.) (1977). *Chile... y su verdad* [película]. Emelco y Chilefilms. <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2640>

Secretaría General de Gobierno (1973). *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile. 11 de septiembre de 1973*. Lord Cochrane.

Silva Espejo, R. (1974). Prólogo. En Donoso Loero, T., *Breve historia de la Unidad Popular*. (pp. 5-28). El Mercurio.

Skoknic, F. (2007). *Casa de Piedra: el secreto lugar de juerga y tortura de la DINA*. CIPER. <http://ciperchile.cl/2007/11/02/casa-de-piedra/>

Joaquín Sticotti

LA «GRAN PRODUCTORA NACIONAL» DEL GOBIERNO MILITAR: PROGRAMACIÓN, *RATING* Y SEGURIDAD NACIONAL EN LA EXPERIENCIA DE ARGENTINA 78 TELEVISORA (1976-1979)

INTRODUCCIÓN

En una serie de notas publicadas por el diario *Clarín* entre el 11 y el 29 de octubre de 1975 aparecen dos testimonios que expresan la capacidad de la televisión para contener, a la vez, un proyecto comercial y uno militar. Por un lado, el dramaturgo Carlos Somigliana afirmaba que en la televisión estatal la venta de jabón seguía siendo más importante que los mensajes ideológicos (*Clarín*, 1975, 13 de octubre, p. 20); por otro, el gerente de operaciones de Canal 7, Osvaldo Cabral Ruiz, relataba la emoción de un jefe militar en Paso de los Libres (provincia de Corrientes) por la llegada de la televisión en castellano a esa ciudad fronteriza por primera vez (*Clarín*, 1975, 18 de octubre, p. 2).¹ La televisión podía vender jabones y asegurar las fronteras. La llamada seguridad nacional y el entretenimiento orientado a un fin comercial parecían complementarse.

Basándonos en el trabajo de Mihelj y Huxtable (2018), entendemos que es posible reflexionar sobre el sistema mediático y la cultura televisiva de un país tomando el caso de la televisión como el medio más importante para la construcción de la agenda política y el entrete-

1 Anteriormente, en esta ciudad solo se veía televisión en portugués proveniente de las transmisiones de la vecina ciudad brasilera de Uruguayana.

nimiento.² Asimismo, sostenemos —junto a los autores— la necesidad de conformar un marco comparativo regional para pensar la historia de los medios de comunicación en el último cuarto del siglo XX. En este último sentido, el presente trabajo propone un análisis de un caso argentino que puede aportar herramientas para indagar experiencias similares en la región, particularmente durante el período de dictaduras que vivió el Cono Sur de nuestro continente.

El caso particular que analizamos, la productora Argentina 78 Televisora (en adelante, A78TV), no fue abordado en su especificidad por la bibliografía sobre historia de la televisión en ese período (Mastrini, 2005; Becerra, 2015; Mindez, 2001) y resulta central para comprender el funcionamiento de la televisión argentina durante la última dictadura militar. Para ello, partimos del supuesto de que las nociones de modelo televisivo que distinguen entre televisión comercial y servicio público (McQuail, 2010), basadas fundamentalmente en las televisiones de Estados Unidos e Inglaterra, no son útiles para el ámbito latinoamericano. En lugar de estos modelos, en América Latina se dieron en la práctica distintas experiencias que obedecieron a las dinámicas nacionales (Portales, 1987). De este modo, si dejamos atrás el paradigma limitado a las categorías de servicio público o televisión comercial podremos encontrar numerosas dimensiones comparativas para pensar las televisiones de los países del Cono Sur y del resto de Latinoamérica. Los orígenes de algunas de estas dimensiones los encontramos en los avances producidos en la investigación sobre otras regiones más allá de Europa occidental y Estados Unidos. En este aspecto, se destacan las investigaciones sobre Europa oriental (Imre, 2016; Imre *et al.*, 2013; Marinos, 2016; Mihelj y Huxtable, 2018) y sobre algunos países de Asia y África (Hallin y Mancini, 2012). Nuestro enfoque se inspira en estos estudios.

El trabajo se estructura en tres apartados de análisis empírico y una conclusión, donde dejaremos planteadas algunas afirmaciones. En el primer apartado analizamos los antecedentes históricos que conducen a la particular modalidad de estatización de los canales de Capital Federal entre 1973 y 1974. Estos antecedentes serán fundamentales para comprender el papel de los distintos actores sociales

2 Los autores analizan los sistemas mediáticos de los gobiernos autoritarios de la Unión Soviética, Alemania Oriental, Yugoslavia, Polonia y Rumania durante la Guerra Fría. Introducen el concepto de *cultura televisiva* para reflexionar sobre elementos que están fuera del análisis institucional y estructural del sistema mediático. La cultura televisiva incluye la organización de las grillas de programación, los patrones de visualización, la proporción de géneros y las características de las ficciones (Mihelj y Huxtable, 2018).

históricamente involucrados en la televisión. En el segundo apartado abordamos la creación de la productora A78TV en el marco del gobierno militar. Nos concentramos en sus funciones en el contexto de su surgimiento, pero también en las proyectadas a mediano plazo. En el tercer apartado nos dedicamos a lo que definimos como la dinámica de gestión de la productora. Para eso tomamos como fuente las actas de reuniones, que pudimos relevar extensamente. En las reuniones, encontramos la transformación de las funciones de la productora entre 1976 y 1979. En la conclusión planteamos una pregunta que se desprende de nuestro análisis y resulta productiva para seguir pensando la particularidad de las experiencias de televisión y dictaduras en el Cono Sur.

ANTECEDENTES DE LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA: ENTRE EL *RATING* Y LA SEGURIDAD NACIONAL

En Argentina, la televisión se inició en 1951, en el marco del segundo gobierno de Juan Domingo Perón. El primer canal en transmitir imágenes en movimiento fue el Canal 7 de Buenos Aires. Las primeras transmisiones fueron los discursos de Juan Domingo Perón y Eva Duarte de Perón durante un acto por el Día de la Lealtad Peronista el 17 de octubre. La inversión inicial para el desarrollo del medio fue estatal en asociación con un empresario local: Jaime Yankelevich. La tecnología para la instalación de la primera señal de televisión fue adquirida por Yankelevich en Estados Unidos, país que ya contaba con transmisiones televisivas desde hacía diez años. En este primer esquema, la coordinación de la instalación es llevada adelante por un empresario radicado en el país, la tecnología es estadounidense y el contenido, local, con preeminencia de la política gubernamental.

Mientras el Canal 7 permaneció bajo gestión estatal, en 1958 se licitaron a privados las licencias para los canales 9, 11 y 13 de la ciudad de Buenos Aires. El Canal 9 inició sus transmisiones el 9 de julio de 1960, el Canal 13 el 1 de octubre del mismo año y el Canal 11 el 21 de julio de 1961. La licitación de los canales fue un proceso arbitrado por el gobierno autoritario de Pedro Eugenio Aramburu, cuyo objetivo era asegurar la ausencia de figuras ligadas al peronismo proscripto en los futuros canales privados (Muraro, 1974; Mastrini, 2005). Si bien la legislación vigente impedía la presencia de capitales extranjeros en los canales, no los excluía de participar en las productoras de contenidos. Así es cómo, a principios de los sesenta, las tres *networks* estadounidenses desembarcan en el mercado argentino: la CBS en Proartel (Canal 13), la ABC en Teleinterior (Canal 11) y la NBC en Telecenter (Canal 9). Se puede observar en este período cómo el negocio, iniciado por el Estado y un empresario local, se consolidó a través de intere-

ses comerciales de capitales extranjeros asociados con empresarios nacionales.³ En esta misma época, la televisión comenzó a construir un lenguaje propio a través de imágenes específicamente televisivas asociadas en muchos aspectos a modas y consumos extranjeros como el *whisky* o los cigarrillos (Varela, 2005). Este tipo de imágenes que asocian lo moderno a lo extranjero tiene su sustento económico en la expansión imperialista de Estados Unidos en América Latina mediante la integración de las industrias publicitaria, televisiva y de bienes de consumo, que encuentran en la televisión el medio más propicio para su despliegue (Sinclair, 2000).

Los canales de televisión se convirtieron rápidamente no solo en empresas rentables, dado su fin comercial, sino también en plataformas ideales para el desarrollo de numerosos negocios (desde la producción de programas a la venta de aparatos receptores, pasando por las agencias internacionales de noticias). Esta plataforma de negocios se estructuraba en torno a un sistema de competencia que también comenzó a consolidarse en esta década: los canales y las productoras de contenidos asociadas construyeron identidades vinculadas a las características de su programación, la estética de sus programas y algunos miembros del *star system* televisivo asociado a cada uno de ellos. Desde el comienzo, los tres canales privados desarrollaron improntas diferentes: Canal 9 retomó figuras y formatos del cine y la radio, Canal 13 apostó a un lenguaje moderno tomado de la televisión norteamericana y Canal 11 buscó presentarse como «el canal de la familia» (Varela, 2005; Ulanovsky *et al.*, 2006). Este sistema de competencia entre los canales de Capital Federal —replicado en el interior por medio de los canales asociados a las productoras de programación porteñas (Muraro, 1974)— constituye la base de un funcionamiento comercial asentado en la venta de espacios para publicidad.

En paralelo tuvo lugar un proceso relacionado con la creciente importancia otorgada por el poder militar a los medios de comunicación como una arena fundamental de la llamada acción psicológica.⁴ Este proceso se podía observar particularmente en la radio y la televisión. Los medios que funcionaban bajo la lógica del *broad-*

3 Este mismo período es el del surgimiento de los «zares» y «reyes» de la televisión, como se apodó en ocasiones a los empresarios Alejandro Romay, Héctor Ricardo García y Goar Mestre.

4 La acción psicológica, tal como la define Julia Risler, es una respuesta de las Fuerzas Armadas, en el marco de las guerras modernas, a la idea de que el «enemigo» se encontraba mezclado entre la población. Se trataba de una forma de ejercer el poder «debilitando la moral» a través del «miedo y la amenaza». A su vez, consistía en inculcar «nuevos comportamientos, actitudes y valores» (2018, p. 29). Es sobre todo en esto último donde la televisión tendrá un rol central.

casting (emisión centralizada para múltiples receptores) adquirieron una creciente importancia para la concepción de las Fuerzas Armadas durante la segunda mitad del siglo XX. En el caso de la televisión, el Estado es el encargado de administrar las licencias y, por lo tanto, asume —como mínimo— un papel regulador en la dinámica del medio. Durante el período 1955-1973 el Estado constantemente excede ese rol regulador: juega un papel importante en las decisiones sobre quiénes adquieren las licencias, pero también en la gestión, parcial o total, de canales de televisión y estaciones de radio.⁵ En otro trabajo analizamos específicamente este período y el modo en que el avance estatal sobre la radioteledifusión se acentúa durante el gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía (1966-1970). En ese contexto, el reglamento RC-5-2 del Ejército, promulgado en 1968, define la televisión como el medio más eficaz para la acción psicológica. A su vez, el control de la radiodifusión a través de los organismos denominados alternativamente Comisión Nacional de Radio y Televisión (CONART), Ente de Radio y Televisión (ERT) y Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) sería ocupado por un uniformado desde 1968, sin importar el carácter civil o militar del Poder Ejecutivo (para profundizar en este tema, ver Ramírez Llorens y Sticotti, en prensa).

A principios de los setenta, la preocupación militar por la televisión como medio para la acción psicológica no hizo más que acrecentarse a raíz de los procesos de radicalización política y la construcción de un enemigo interno, basados en la llamada doctrina de seguridad nacional (Franco, 2012). Este momento coincidió con la caducidad de las licencias de los tres canales de Capital Federal otorgadas en 1958. Entre octubre de 1973 y julio de 1974 se definió el futuro de los canales 9, 11 y 13, cuya gestión y productoras de programación terminarían en manos del Estado como consecuencia de la Ley n.º 20.966, promulgada en 1975. Resuelta la estatización, continuó —sin embargo— la discusión sobre el funcionamiento del modelo televisivo estatal. Los distintos actores sociales involucrados (militares, empresarios, funcionarios estatales) buscaban rellenar el proyecto de la televisión estatal con sus intereses. La serie de notas de *Clarín* en 1975 —mencionada al comienzo de este trabajo— nos ofrece un panorama de este debate y de la complementariedad posible entre los proyectos militar y comercial.

En estos años que van de 1973 a 1976 surge también, en declaraciones de funcionarios ligados al peronismo que estaba en el poder,

5 Entre 1955 y 1973 Argentina vivió un período de alternancia de gobiernos civiles y militares, con una democracia sumamente condicionada por la proscripción del partido político mayoritario: el peronismo.

la iniciativa de una «gran productora nacional» en términos muy similares a lo que se pondrá en práctica luego del golpe militar. Si observamos las declaraciones de estos funcionarios y las contrastamos con el esquema de funcionamiento de la productora a partir de 1976 encontramos profundas continuidades: en 1973, el diputado Carlos Gallo afirma la necesidad de crear un único ente administrativo y programador para todos los canales del Estado en una entrevista para la revista *Siete Días*.⁶ En 1975, en *Clarín*, el gerente artístico de Canal 13, Osvaldo Papaleo, da cuenta del gasto excesivo que implica la producción estatal de programas de formato similar para que compitan entre sí.⁷ A continuación, veremos cómo finalmente será el gobierno *de facto* de la Junta Militar el que llevará adelante, con un signo ideológico profundamente distinto, este proyecto.

LA «GRAN PRODUCTORA NACIONAL» DEL GOBIERNO MILITAR

Cuando la Junta Militar toma el poder el 24 de marzo de 1976 se propone un conjunto de ambiciosos objetivos de reforma política e institucional para abrir un nuevo ciclo histórico que institucionalice el papel de las Fuerzas Armadas en la vida política (Canelo, 2016). Durante los primeros dos años en el poder, la dictadura vivió su tiempo de mayor estabilidad acompañada de ciertas formas de consenso civil.⁸ A su vez, se trató de los años más duros en cuanto al accionar represivo en nombre de la «seguridad nacional», a través de una metodología creada por el régimen y basada en la desaparición forzada de miles de militantes, torturados y asesinados en cientos de centros clandestinos de detención en todo el país (CONADEP, 2011). En este marco de necesidad del gobierno militar de controlar los medios principales

6 En sus palabras: «La otra solución, que es la que comparto, sería crear un ente nacional autárquico, del tipo de Entel o Gas del Estado, donde el capital privado aporte todo lo bueno que pueda aportar. Se trataría básicamente de crear una especie de consejo de administración (lo que en términos vulgares yo llamo una sola tesorería), un solo explotador, un solo ente programador» (*Siete Días*, 1973, 26 de noviembre-2 de diciembre, p. 93).

7 En sus palabras: «En este momento todos hacemos lo mismo gastando el doble. Cada canal tiene su servicio de noticias (que generalmente se emite a la misma hora que el canal competidor), cada canal sus camiones de exteriores, su administración, etcétera. Esto es una locura. Cuanto más se podría lograr unificando el área de todos para dar un producto elaborado al telespectador» (*Clarín*, 1975, 11 de octubre, p. 2).

8 Para profundizar en el consenso en torno al retorno de las figuras de autoridad en contextos micro y macro se puede ver O'Donnell (1984). Otra visión sobre el consenso se encuentra en los conceptos de seguridad y temor desarrollados por Novaro y Palermo (2013).

de la llamada acción psicológica se inscribe la política televisiva que comienza con la designación de interventores militares en los canales 9, 11 y 13.⁹ A su vez, unos pocos meses después, se crea la productora A78TV. El caso de la productora es importante para entender la política televisiva del gobierno militar porque, desde nuestra perspectiva, articula dos cuestiones fundamentales que exceden al control de los canales de televisión a través interventores: la primera es la renovación de la infraestructura de cara a las transmisiones de la Copa Mundial de Fútbol a realizarse en Argentina en 1978 y la segunda es la producción local de programación. Este campeonato era el evento cultural más importante en el corto plazo por sus implicancias estratégicas: se trataba de la competición más importante del deporte más popular de la Argentina, lo que convertía al evento en una experiencia de entretenimiento sumamente masiva. A su vez, se trataba de un evento que, por su trascendencia internacional, ofrecía una oportunidad de proyectar una imagen positiva del país a nivel geopolítico en un contexto donde la dictadura ya venía recibiendo fuertes denuncias por las violaciones a los derechos humanos cometidas (Bauso, 2018). La producción local de programación era un objetivo en el mediano plazo ya que constituía un modo eficaz de incidir en lo que se veía cotidianamente en la televisión. Los contenidos producidos a nivel local constituían no solamente la mayor parte de la programación televisiva, sino también, históricamente, la mayoría de los programas más populares. Controlar la producción de programación era el modo más eficaz de incidir en los mensajes de la televisión. En síntesis, si bien la intervención tenía el fin inmediato de controlar uno de los medios de comunicación más importantes para la llamada seguridad nacional, inmediatamente se puede vislumbrar el objetivo de más largo alcance de producir una transformación en el sistema mediático y la cultura televisiva, fundamentalmente a través de la producción de programación, tal como se analizará a continuación.

A78TV fue una sociedad anónima creada por el Estado argentino en agosto de 1976, fundada en simultáneo con el Ente Autárquico Argentina 78 (EAA78), organismo dedicado a la organización de la Copa Mundial de Fútbol celebrada en Argentina en 1978. La productora A78TV se creó como una sociedad del Estado bajo la jurisdicción de

9 Los primeros interventores serán el capitán de navío Camilio Astesiano Agote en Canal 13, el teniente coronel Adolfo Pietronave en Canal 11 y el teniente coronel Roberto Jesús González en Canal 9 (Nielsen, 2006). Según Nielsen, se trataba en todos los casos de militares de muy bajo rango. Veremos cómo, en el caso de las decisiones en torno a la productora A78TV, las intervenciones involucran rangos mucho más importantes dentro de las Fuerzas Armadas.

la Ley n.º 20.705, sancionada en julio de 1974 por el gobierno constitucional anterior.¹⁰ Contaba con participación accionaria mayoritaria de la Secretaría de Información y Prensa (SIP) de la Nación. Su directorio estaba integrado por un representante de cada una de las fuerzas que formaban parte de la Junta Militar; uno por la propia SIP y otro por la Secretaría de Comunicaciones. En el contexto de una dictadura que había interrumpido el funcionamiento del Congreso y de la mayoría de los mecanismos institucionales de los tres poderes del Estado, la legitimidad del proyecto de A78TV buscaba sustentarse en una ley sancionada antes del golpe militar y en una idea que circulaba previamente. La presencia de la SIP como accionista mayoritaria de la productora nos permite pensar que el manejo de A78TV pertenecía al ala más «politicista» (Canelo, 2008) del Ejército, ya que estaba integrada a las secretarías que dependían directamente de la presidencia creada por la Junta Militar, ocupada en aquel período por Jorge Rafael Videla.

El presidente de A78TV era el coronel retirado Eduardo J. Barbieri. En una nota otorgada al diario *La Opinión*, en el marco de un suplemento dedicado a A78TV, el coronel busca defender el carácter eficaz de la productora asociando sus virtudes al dinamismo del mundo empresarial.¹¹ Allí afirma que la productora fue concebida para «rescatar las virtudes de las empresas privadas», a la vez que para «dinamiza[r] eficazmente los recursos del Estado» (*La Opinión*, 1978, 16 de febrero[a], p. 2). Precizando mejor el segundo punto, el coronel afirma que: «Una de las modalidades operativas fundamentales de esta empresa es su expeditivo régimen de contratación de obras que no está sujeto, obviamente, al sistema imperante en los entes estatales».¹² El elogio al mundo empresarial viene acompañado con cierto juicio de valor respecto a la lentitud de ejecución de otros entes estatales. En este punto, la empresa A78TV se presenta como una novedad al interior del Estado, como un espacio apto para llevar adelante una

10 El artículo 1 de la ley afirmaba: «Son sociedades del Estado aquellas que, con exclusión de toda participación de capitales privados, constituyan el Estado Nacional, los Estados provinciales, los municipios, los organismos estatales legalmente autorizados al efecto o las sociedades que se constituyan en orden a lo establecido por la presente ley, para desarrollar actividades de carácter industrial y comercial o explotar servicios públicos» (Argentina-Poder Legislativo, 1974, 26 de agosto, p. 2). Aquí encontramos otro punto de continuidad con los debates de los años que van de 1973 a 1976. Para profundizar en esos debates se puede ver Sticotti, 2020.

11 El 15 de abril de 1977 el director de *La Opinión*, Jacobo Timerman, es secuestrado y su diario es intervenido. El diario se seguiría publicando hasta 1981 con una línea editorial asociada a los intereses de la Junta Militar.

12 El régimen de contratación de obras elogiado por su carácter expeditivo traería numerosas denuncias de corrupción en los años venideros (Mindez, 2001).

transformación en el ámbito televisivo. Esa transformación se da en el marco de la necesidad del gobierno militar de actuar con celeridad para llegar a modernizar la televisión de cara a la Copa Mundial de Fútbol.

Imagen 1. Imagen publicitaria de A78TV



Fuente: *La Opinión*, 16 de febrero de 1978, p. 23.

Más adelante, en la misma nota, Barbieri analiza el objetivo de la empresa más allá de la Copa Mundial de Fútbol de 1978, haciendo hincapié en el rol que podría tener como productora de programación.¹³ Además de destacar el predominio privado en la radiodifusión, Barbieri da cuenta de la pretensión estatal de incidir en el mercado local de programación produciendo programas. Como afirma más adelante: «Al tiempo con nuestra compañía los canales argentinos dispondrán de una fuente de suministros que les permitirá una opción

13 «Para el nuevo sistema de radiodifusión que se instituirá en el país con predominio privado la actividad intensiva de Argentina 78 Televisora representará la satisfacción de —según mis cálculos— un 20% de la demanda de programas» (*La Opinión*, 1978, 16 de febrero, p. 2).

que actualmente no existe frente a la mala producción extranjera» (La Opinión, 1978, 16 de febrero, p. 2). En este punto se plasma el segundo objetivo, más a mediano plazo, de la productora: constituirse en una referencia en la producción nacional de programación. Controlar la producción de programas resulta históricamente un modo de controlar el negocio de la televisión. La experiencia con las *networks* estadounidenses en los años sesenta resulta un ejemplo de esta dinámica. A su vez, el interés por controlar la producción de programas estriba, en el contexto del gobierno militar, en la voluntad de regular la producción de mensajes ideológicos en un contexto donde las Fuerzas Armadas consideraban en riesgo la seguridad nacional.

Una nota sin firma cierra el suplemento y explicita algunos de los argumentos que se vienen planteando. Se titula «La gran productora nacional» y parte de la idea de que la productora de reciente creación no debe quedar circunscripta a las tareas asociadas a la transmisión de la Copa Mundial de Fútbol. Admite, a continuación, que la suerte de los «cuatro canales de la Capital Federal y principales del país (7, 9, 11 y 13)» se encuentra en un *impasse* por la combinación de su escasa infraestructura para la producción de programas y la propia indeterminación respecto de su futuro funcionamiento, atado a la nueva ley de radiodifusión en discusión en aquel momento. En este contexto, la productora A78TV puede cubrir este «gran vacío» que dejan aquellos canales en cuanto a aspectos «artísticos y culturales» fundamentalmente. En este punto la nota se permite imaginar posibles producciones que podría encarar A78TV, como abordar la vida de personajes históricos o «episodios de la vida nacional que merecen ser destacados». Para cerrar, nuevamente se enfatiza el futuro de la productora asociado a la orientación de la televisión argentina luego del campeonato mundial.¹⁴ En la lógica de los militares, la dinámica de esta «orientación» se daría controlando el sentido de los mensajes que podrían circular en el medio. Pero el significado de esta orientación no queda expresado más allá de las amplias referencias a personajes históricos y a algunos episodios de la vida nacional.

14 «Sus estudios y cuatro camiones de exteriores quedarán en condiciones de transmitir después del Mundial 78, cuando la productora nacional deba afrontar su compromiso más difícil: orientar a la televisión argentina» (La Opinión, 1978, 16 de febrero[b], p. 24).

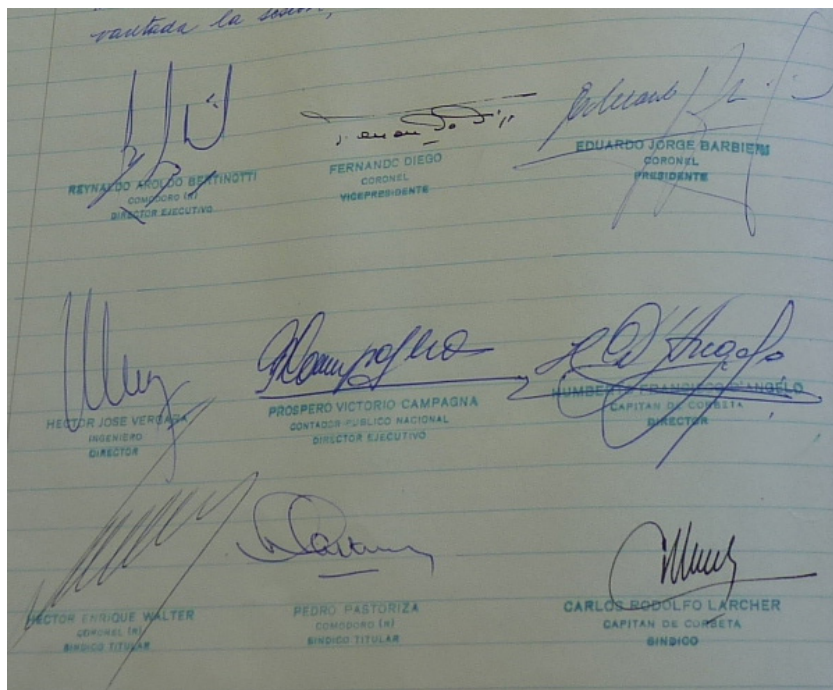
Imagen 2. Logo de A78TV



Fuente: *La Nación*, 16 de octubre de 1977, p. 16.

LA DINÁMICA DE GESTIÓN DE A78TV ENTRE 1976 Y 1979

En el presente apartado nos interesa centrarnos en la dinámica de gestión de la empresa, con el objeto de ir más allá de las intenciones y los proyectos que se proponía A78TV. ¿A qué se dedicaba concretamente?, ¿qué tareas llevaba adelante?, ¿cómo se transforma su dinámica de trabajo luego de la finalización de la Copa Mundial de Fútbol? Para responder estas preguntas contamos con las actas de reuniones del directorio (en adelante, actas) de la empresa. A partir de estos documentos, buscaremos reconstruir algunos elementos de la dinámica de funcionamiento de la productora y algunas transformaciones ocurridas entre 1976 y 1979.

Imagen 3. Firmas y sellos del directorio en la primera reunión de A78TV

Fuente: Actas A78TV, Acta 1, p. 6.

La primera reunión de A78TV tuvo lugar el 22 de agosto de 1976 en el domicilio legal de la empresa, situado en la calle Bartolomé Mitre 2087, Ciudad de Buenos Aires. Estaban presentes el mencionado presidente, coronel Eduardo Jorge Barbieri, y los miembros del directorio: el vicepresidente, coronel Fernando de Diego; el comodoro (r) Reynaldo Bertinotti; el capitán de corbeta Humberto Francisco D'Angelo; el contador público nacional Próspero Victorio Campaña; el ingeniero Héctor José Vergara; y los síndicos capitán de corbeta auditor Carlos Rodolfo Larcher, comodoro (r) contador Pedro Pastoriza y coronel (r) contador Héctor Enrique Walter (Imagen 3). Como se puede observar, de nueve miembros del directorio siete eran militares y solamente dos civiles. Más allá de los nombres, que irán cambiando, esta proporción se mantendrá durante el período que analizamos. Otro elemento que se aprecia es cómo la empresa respetaba la lógica tripartita mediante la cual la Junta Militar se repartía las diferentes dependencias del Estado (había miembros del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea). No

obstante, se otorgaba preeminencia al Ejército por sobre las otras dos fuerzas (en este caso, reservándose la presidencia y la vicepresidencia de la entidad), de la misma forma que ocurría en los mandos más altos del poder. En esta primera reunión se pauta el domicilio legal de la sociedad, se encarga la apertura de cuentas bancarias y se nombra un comité ejecutivo entre los miembros del directorio.

Durante las primeras reuniones, se designan los representantes legales de la empresa ante distintas direcciones nacionales, obras sociales y empresas aseguradoras. Más adelante, en la sexta reunión del directorio, comienzan a aparecer las tareas concretas que la productora se propone llevar adelante: el contrato con el estudio de arquitectura encargado de la obra del edificio para la productora y el futuro ATC, en las calles Figueroa Alcorta y Tagle; el convenio con Ferrocarriles Argentinos para la sesión del terreno donde se instalaría el edificio y el plan de equipamiento técnico.¹⁵ A partir de esto podemos advertir la prioridad otorgada al equipamiento técnico necesario para la producción de programación y la importancia prestada a la celeridad del proceso para que todo estuviese listo antes de la Copa Mundial de Fútbol de 1978.

La importancia de la transmisión de este campeonato es un ejemplo del papel que Anderson y Chakars (2015) le asignan a la televisión en el período a nivel mundial. Según su perspectiva, la televisión es el medio de comunicación principal a través del cual los países promueven una idea de nación sustentada en la modernización tecnológica. En el caso de los militares argentinos se sumaba la necesidad de legitimar la imagen del gobierno en el exterior, dadas las crecientes denuncias por violaciones a los derechos humanos. En estas primeras reuniones y en las decisiones que se toman podemos observar cómo la productora enfoca sus acciones al objetivo primordial de las transmisiones de la Copa Mundial de Fútbol, evento en el que se asocia la necesidad de la última tecnología disponible con el nacionalismo en un marco de competencia. Este nacionalismo asociado a la modernización tecnológica de las transmisiones televisivas es estratégico para los militares, tanto hacia adentro como hacia afuera del país.¹⁶

15 En relación con el plan de equipamiento, las actas establecen que «el equipamiento del centro de producción y camiones de exteriores significa, aproximadamente, el 80% del presupuesto» (Acta 6, p. 30). Se planifica tener firmados todos los contratos para el equipamiento técnico entre enero y febrero de 1977.

16 Los resultados de esta modernización tecnológica fueron dispares para las transmisiones de los partidos en Argentina y hacia el exterior en un aspecto fundamental: mientras que hacia el exterior se logró transmitir a color, las transmisiones en el país fueron mayoritariamente en blanco y negro.

Las siguientes reuniones, de periodicidad semanal, avanzan en la misma dirección. Las prioridades fundamentales que allí se discuten son dos: la construcción del edificio en Figueroa Alcorta y Tagle y el plan de equipamiento técnico. En varias reuniones se presentan informes de los avances del proyecto arquitectónico (más adelante, de la obra en construcción a cargo de Dycsa S.A.) e información sobre empresas preseleccionadas para distintas dimensiones técnicas del plan de equipamiento. En noviembre de 1976 las actas anuncian una invitación a A78TV de la República Federal Alemana. En función de ella, se emite el decreto presidencial n.º 2585/76, citado en la reunión, en el que la Presidencia de la Nación acepta la invitación y designa al presidente Barbieri para viajar al país europeo. Más adelante, luego del viaje de Barbieri, se le compraría una parte importante del equipamiento a la República Federal Alemana, incluidos los cuatro camiones de exteriores mencionados (Imagen 4). La intervención de la presidencia *de facto* de Jorge Rafael Videla nos da la pauta de la importancia que tiene el papel de la productora para la plana mayor del gobierno autoritario.

Imagen 4. Camiones de exteriores de ATC en una publicidad de 1981



Fuente: Captura de pantalla de pieza publicitaria de ATC, 1981.

En el acta del 8 de agosto de 1977 figura una síntesis, a cargo de la Secretaría de Planeamiento, de las tareas a las que está abocada la empresa. Resulta útil destacar cuáles seguían siendo las prioridades establecidas: las obras de infraestructura y los planes de equipamiento de cara a la Copa Mundial de Fútbol. En este segundo punto, se hace hincapié en las fechas pautadas para el correcto desarrollo del evento deportivo. Está claro que la empresa tiene mayor presión política por este asunto, dada la importancia estratégica del campeonato para la dictadura. Se puede detectar cómo las decisiones del directorio se tornan más ejecutivas y rápidas a medida que se acerca la fecha del evento. A diferencia de las primeras reuniones, donde tienen lugar varias licitaciones y concursos, en estos meses se registran muchas decisiones tomadas por el directorio. Se presentan como contrataciones directas o resoluciones *ad referendum* (a ser aprobadas por la máxima autoridad competente), pero no se expone en las actas su proceso de discusión. En síntesis, la cercanía del campeonato aumenta la celeridad de las decisiones y genera mayor desprolijidad en el marco de la supuesta institucionalidad ejemplar buscada por la empresa. Un ejemplo de esto es la elaboración del logo de A78TV. Se contrata a dos diseñadores a través de un concurso público, pero sus propuestas no convencen al directorio. En octubre de 1977 el directorio rescinde el contrato de ambos profesionales y, sin mediar concurso o licitación, contrata a Carlos Gallardo en un acuerdo por un millón de pesos, sin mencionar el costo del contrato rescindido (Acta 27, p. 110). Este tipo de situaciones va a generar que, luego de finalizado el torneo, la productora se encuentre con un escenario financiero complejo por la cantidad de deudas acumuladas.

Antes del comienzo del campeonato mundial, el 14 de abril de 1978, ocurre un hecho que nos permite detectar un cambio importante en relación con las intenciones iniciales de la productora. Con el edificio de Figueroa Alcorta y Tagle ya terminado, Barbieri anuncia la integración de Canal 7 a A78TV. Esto resulta relevante por varios motivos: en principio, el argumento es el mayor aprovechamiento de las instalaciones del moderno edificio recientemente finalizado, pero Canal 7 —además de ser el canal históricamente estatal— no es cualquier emisora en el contexto del gobierno militar. Se trata del canal que depende más directamente de la Presidencia de la Nación, ocupada por Videla. En la división realizada por la Junta Militar, el Canal 13 queda para la Marina, el 11 para la Fuerza Aérea, el 9 para el Ejército y el 7 para la Presidencia que, según el propio esquema de poder militar, correspondía a un miembro del Ejército. Esta maniobra sería crucial en el posterior fortalecimiento de Canal 7 (que pasará a llamarse ATC en 1979) como una estación comercial en condiciones de competir

por el *rating*, ya que heredaría toda la infraestructura y la tecnología desarrollada para la Copa Mundial de Fútbol. A su vez, esto implica una transformación del horizonte de A78TV como la «gran productora nacional», al circunscribir su papel a la producción de programación para uno solo de los canales de Capital Federal.

Durante la Copa Mundial, entre el 1 y el 25 de junio de 1978, hay una sola reunión de A78TV con decisiones administrativas ligadas a detalles de la dinámica cotidiana de la empresa. La siguiente reunión, la primera con el torneo ya finalizado, es el 27 junio y el presidente Barbieri la inicia presentado su renuncia. No se explicitan los motivos, pero se decide elevarla a consideración del Poder Ejecutivo Nacional *de facto* y se le otorga licencia al presidente hasta su tratamiento.¹⁷ En la reunión siguiente, el 4 de julio, el directorio, presidido por el coronel (r) Ernesto Legleyze, acepta la renuncia de Barbieri. Durante esta reunión se vuelve a discutir la integración de A78TV con Canal 7. Aunque los motivos de la renuncia de Barbieri no quedan explícitos, queda claro que su rol, hasta la organización de la Copa Mundial, había resultado virtuoso tanto para él como para las autoridades. Sin embargo, en la nueva etapa que se abría luego del evento deportivo, podemos conjeturar que aparecieron diferencias en cuanto a cuál debía ser el rol de la productora (sobre todo en torno a su integración con el Canal 7), dado que el mismo Barbieri se había mostrado desde el comienzo como partidario de un proyecto más amplio, que incluyera al resto de los canales. El 12 de julio, en la reunión siguiente, se traslada la sede legal de la empresa al edificio de Figueroa Alcorta y Tagle, donde comenzaría a funcionar integrada con Canal 7. La integración sería del canal a la productora y no a la inversa. Esto implica que el activo y el pasivo de Canal 7 pasarían a formar parte de A78TV. Ambas empresas integradas comienzan, entonces, a funcionar en el flamante edificio.

Poco a poco, la dinámica de la empresa, reflejada en las actas, empieza a asemejarse más a un canal de televisión con su productora de programación asociada, donde deben tomarse decisiones artísticas, comerciales y técnicas constantemente. Los proyectos iniciales de «orientar a la televisión argentina» toman una forma distinta. Ya

17 En la reunión, el coronel Barbieri se retira para que su renuncia sea tratada. Las actas afirman que los miembros del directorio elevan la renuncia al Poder Ejecutivo *de facto* y explicitan que «si bien su eventual aceptación no altera el funcionamiento de este órgano ni del comité ejecutivo es de lamentar el alejamiento del Cnel (r) Eduardo Jorge Barbieri dadas sus relevantes condiciones demostradas durante toda su gestión en la conducción de esta empresa, cuyo objetivo primario ha sido cumplimentado conforme al mandato conferido» (Acta 49, p. 196).

no se trata de la idea inicial de una «gran productora nacional» encargada de proveer de programación a todos los canales estatales, sino más bien de un canal estatal con fines comerciales que —con toda la infraestructura heredada de la organización de la Copa Mundial de Fútbol— buscará convertirse en referencia. Esto se plasma en las siguientes reuniones, cuando se anuncian cambios en las modalidades de contratación y se discute un nuevo organigrama.¹⁸ A su vez, se da cuenta de un conflicto con las empresas constructoras que realizaron la obra del edificio. Esto último será una constante en las reuniones del directorio durante 1979: muchas de las decisiones tomadas antes de la Copa Mundial generan conflictos judiciales que el canal y la productora, unificados, deben afrontar. A nivel financiero, deben lidiar con las deudas contraídas para la renovación de la infraestructura, sumadas a las deudas del viejo Canal 7.

A partir del verano de 1979, hay una transformación importante que nos da la pauta, finalmente, de qué tipo de referencia buscará construir el Canal 7, ahora junto a A78TV como productora asociada. El 16 de febrero de 1979, el presidente Legleyze anuncia en la reunión del directorio que se tomará su licencia anual entre los días 19 y 23 de ese mismo mes. La moción se aprueba por unanimidad. El acta siguiente es del 6 de marzo y Legleyze ya no ocupa la presidencia. Su puesto es asumido por el coronel Enrique Santos Paradelo. La primera decisión crucial, tomada por unanimidad en esta misma reunión, es la contratación de Carlos Montero como subgerente general de programación y producción. Montero venía de Canal 13 y era responsable, entre otros, del exitoso programa periodístico *Mónica presenta*, que había alcanzado picos muy altos de audiencia en los años anteriores. La apuesta de contratar a Montero implicó la voluntad de A78TV —que pronto pasaría a llamarse, unida con el viejo Canal 7, ATC— de salir a competir con fuerza con los demás canales capitalinos por la audiencia. La eficacia de esta estrategia, que busca combinar el desarrollo de la infraestructura técnica con la contratación de figuras consagradas del mundo de la producción televisiva y del *star system* local, sería comprobada a fines de ese mismo año, cuando ATC superaría por primera vez en la historia el *rating* del resto de los canales capitalinos. Sin dudas, la infraestructura heredada de la organización de la Copa Mundial de Fútbol fue decisiva en este éxito. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta la capacidad de Montero de convocar a figuras importantes

18 Respecto al organigrama, se plantea la necesidad de una gerencia general y cuatro subgerencias dedicadas a: producción, comercialización, técnica y administración y finanzas.

del espectáculo (el ejemplo más resonante es *Almorzando con Mirtha Legrand*) y crear exitosos formatos de programas (*60 Minutos*, *Los hijos de López*, *Andrea Celeste*).¹⁹ Esta apuesta llega en un momento histórico particular: el evento deportivo organizado por la dictadura en el que la televisión tenía un papel estratégico ya había pasado y la televisión debía retomar un ritmo más cotidiano. Sin embargo, el tipo de producción de programación elegida no se parecía en nada a las expectativas iniciales de abordar la vida de personajes históricos o episodios de la vida nacional: se concentraba fundamentalmente en la lucha por el *rating*, sin abandonar el control militar de los canales.

Nos encontramos, entonces, con una particular experiencia de gestión militar con gran éxito en el plano comercial, que, si bien se había intentado en la dictadura anterior, no había alcanzado esta envergadura.²⁰ En esta experiencia es importante el rol de la infraestructura desarrollada, así como también la capacidad de Carlos Montero y su equipo de trabajo para lograr una combinación muy competitiva en cuanto al diseño de la programación. Pero llama la atención por las profundas continuidades que muestra con la cultura televisiva de la televisión comercial anterior a la estatización de los canales: no solo persiste el objetivo de alcanzar mayores índices de *rating*, sino que las figuras principales para conseguirlo también son las mismas (desde el propio Carlos Montero hasta conductoras con una larga trayectoria en el medio como Mirtha Legrand, pasando por autores de teleteatros como Hugo Moser y Abel Santa Cruz). En este punto, el objetivo inicial de la productora decanta en una apuesta que se limita a un solo canal (ATC), convirtiéndolo en referencia para la competencia por las audiencias. Pasado el momento en el que la televisión podía tener un rol más estratégico para la política de los militares, llegaba el momento de concretar los objetivos de mediano plazo que se había propuesto la productora. La meta de «orientar a la televisión argentina» se terminó expresando con un esquema que mantiene la conducción militar pero recurre a las fórmulas probadas de la televisión comercial sin producir grandes cambios en la cultura televisiva.

19 La programación de ATC en 1979 combinaba la presencia de un programa con probado éxito comercial (*Almorzando con Mirtha Legrand*) con la particularidad de contar con dos teleteatros muy exitosos que estaban al aire en simultáneo (*Los hijos de López* y *Andrea Celeste*). Por último, contó con un noticiero que adoptó una estética moderna y una presencia amplia de la política internacional (*60 Minutos*). Para dar cuenta con mayor profundidad de estas transformaciones en la programación, se puede ver Sticotti (2017).

20 Para un análisis del Canal 7 durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), ver Ramírez Llorens (2019).

CONCLUSIONES

Para concluir, elaboramos dos afirmaciones basadas en el análisis precedente, que se desprenden de la historia de la productora A78TV pero sirven —a la vez— como referencia para reflexionar sobre experiencias similares en Argentina y en el resto del Cono Sur, sobre todo durante el período de las últimas dictaduras.

La primera es la disparidad entre las intenciones proyectadas y los resultados concretos de la gestión de la productora. En este sentido, resulta central para nuestro análisis el contraste entre las proyecciones iniciales de la productora en 1976, tal como aparece en los medios gráficos, y el devenir de su gestión, plasmado en las actas de reuniones ocurridas entre 1976 y 1979. La productora comienza con una ambición refundacional en varios aspectos: se propuso desarrollar la infraestructura para las transmisiones de la Copa Mundial de Fútbol, pero también orientar a la televisión argentina —a través de la producción de programación— una vez finalizado el campeonato. A la vez, se planteó convertirse en proveedora de contenidos de los principales canales y también como empresa estatal modelo que incorpora las virtudes del ámbito privado. La organización del campeonato resultó exitosa, pero la orientación de la programación televisiva terminó conduciendo a la contratación de figuras históricas de la televisión comercial como Carlos Montero. La inercia histórica del funcionamiento de la televisión basado en la competencia llevó a concentrar el papel de la productora en un solo canal, ATC, sin poder concretar el rol de proveer de contenidos a todos los canales. El excesivo gasto que implicó la modernización tecnológica para el objetivo político de transmitir la Copa Mundial tampoco le permitió erigirse como ejemplo de empresa estatal modélica. En síntesis, la lógica refundacional que se propuso la productora chocó, en la dinámica de gestión, con características del sistema mediático y la cultura televisiva que venían de los años anteriores. Sin desarmar el sistema de competencia entre los canales y la programación orientada a la venta de espacios publicitarios, resultaba muy difícil cambiar la orientación de la televisión argentina.

La segunda cuestión que nos interesa conceptualizar tiene que ver con retomar la hipotética complementariedad entre la competencia por el *rating* y la seguridad nacional. Si bien la importancia del medio para la seguridad nacional y la presencia de uniformados en distintos puestos decisivos es previa, el involucramiento de los militares en la televisión se profundiza a partir del golpe de Estado de 1976. No solamente se asigna a uniformados como interventores de los canales, sino también en la productora A78TV. A su vez, las decisiones respecto a las transmisiones televisivas de la Copa Mundial de Fútbol de 1978

se toman, en algunos casos, desde los escalafones más jerárquicos de las Fuerzas Armadas. Este involucramiento obedeció a la importancia estratégica que tenía para los militares la transmisión televisiva del evento (para la Argentina y para el resto del mundo). En relación con el objetivo de mediano plazo de A78TV de incidir en la producción local de programación, los militares continúan involucrados en la gestión ya habiendo finalizado el campeonato. Pero el peso relativo de otros actores sociales, como los directores de programación y el *star system* televisivo, aumenta significativamente. Las expectativas de un cambio en la cultura televisiva se diluyen en fórmulas ya probadas de la televisión comercial. Los militares parecen renunciar a un proyecto refundacional para la televisión. Pero, al mismo tiempo, no renuncian al control del medio, poniendo a prueba nuevamente la complementariedad entre *rating* y seguridad nacional.

Para finalizar, nos preguntamos: ¿logra A78TV cumplir los objetivos que se propone como empresa? Si se piensa en términos de refundar la televisión argentina modificando rasgos del sistema mediático y la cultura televisiva, la respuesta es no. En cambio, si se piensa en términos de cumplir con objetivos estratégicos para el gobierno militar encontrando una complementariedad con el funcionamiento comercial basado en la competencia por el *rating* que había caracterizado a la televisión argentina desde sus comienzos, la respuesta es sí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, S. y Chakars, M. (eds.) (2015). *Modernization, nation building and television history*. Routledge.
- Bauso, M. (2018). *78 Historia oral del mundial*. Sudamericana.
- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y en América Latina*. Paidós.
- Blaustein, E. y Zubietta, M. (1998). *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el proceso*. Colihue.
- Canelo, P. (2016). *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Edhasa.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo.
- Crenzel, E. (2008) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI.

- Feld, C. y Franco, M. (dirs.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión». 1973-1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Hallin, D. y Mancini, P. (2012). *Comparing media systems beyond the western world*. Cambridge University Press.
- Imre, A. (2016). *TV Socialism*. Duke University Press.
- Imre, A.; Havens, T. y Lustyik, K. (2013). *Popular television in Eastern Europe during and since socialism*. Routledge.
- Marinos, M. (2016). New media, new habits: socialist television and the struggle for 'harmonious consumption' in 1960s Bulgaria. *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, (15), 37-55.
- Mastrini, G. (ed.) (2005). *Mucho ruido, pocas leyes: Economía y políticas de comunicación en la Argentina, 1920-2004*. La Crujía.
- McQuail, D. (2010). *La regulación de los medios en Department of Media y Communication*, University of Leicester.
- Mihelj, S. y Huxtable, S. (2018). *From media systems to media cultures: Understanding socialist television*. Cambridge University Press.
- Mindez, L. (2001). *Canal siete: medio siglo perdido*. Ciccus.
- Muraro, H. (1974). *Neocapitalismo y comunicación de masas*. Eudeba.
- Muraro, H. (1973). La manija II. Los dueños de la televisión argentina. *Crisis*, (3), 52-59.
- Nielsen, J. (2006). *La magia de la televisión argentina 1971/1980. Cierta historia documentada*. El Jilguero.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2013). *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de Estado a la transición democrática*. Paidós.
- O'Donnell, G. (1997). Democracia en Argentina: micro y macro. En O'Donnell, G., *Contrapuntos: Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización* (pp. 133-146). Paidós.

- Portales, D. (1987). *La dificultad de innovar. Un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*. Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales.
- Ramírez Llorens, F. (2019). El canal 7 de Buenos Aires durante la presidencia de Onganía: moralización de la pantalla y lucha por el rating. En Ramírez Llorens, F. y Masin, D. (coords.). *Entre dictaduras y democracias: cultura y comunicación en las disputas por la hegemonía*. XIII Jornadas de Sociología, UBA, 29 de agosto.
- Ramírez Llorens, F. y Sticotti, J. (en prensa). Un largo camino al Estado: militares, políticos, empresarios y sindicatos en la estatización de la televisión argentina (1968-1974). *Quinto Sol*.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones*. Tinta Limón.
- Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Gedisa.
- Sticotti, J. (2020). La televisión nacional, comienzo contingente de una experiencia perdurable: el proceso de estatización de los canales de Buenos Aires (1973-1974). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.79661>
- Sticotti, J. (2017). De Canal 7 a ATC: dictadura, renovación tecnológica y apuesta por la televisión comercial (1978-1979). *Revista Brasileira de História da Mídia*, 6(1), 162-176. <https://ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6064>
- Ulanovsky, C.; Itkin, S. y Sirvén, P. (2006). *Estamos en el aire una historia de la televisión en la Argentina*. Emecé.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Edhasa.

FUENTES

- Argentina 78 Televisora (A78TV) (1976, agosto-1979, diciembre). Actas de reuniones. Archivo General de la Nación-Argentina.
- Argentina-Poder Legislativo (1974, 26 de agosto). Ley n.º 20.705. Sociedades del Estado. *Boletín Oficial*. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-20705-76185/texto>
- Argentina-Poder Legislativo (1975, 1 de julio). Ley n.º 209.66. Expropiación. Declaración de utilidad pública. *Boletín Oficial*. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-20966-303286>

- Clarín (1975, 18 de octubre). ¿Qué hacemos con la televisión? (VI) Osvaldo Cabral Ruiz: «Destinarla al pueblo, es decir a todo el país». *Clarín*, p. 2.
- Clarín (1975, 13 de octubre). ¿Qué hacemos con la televisión? (III) Somigliana: «Argentinizar además de estatizar». *Clarín*, p. 20.
- Clarín (1975, 11 de octubre). ¿Qué hacemos con la televisión? (I) Papaleo: «La TV privada no le sirve a un país que busca una cultura propia». *Clarín*, pp. 2-3.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (2011). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba.
- Ejército Argentino (1968, 8 de noviembre). Reglamento RC-5-2. Operaciones psicológicas (reservado).
- La Nación (1977, 16 de octubre). TV color, la vedette del Mundial '78. *La Nación*, p. 16.
- La Opinión (1978, 16 de febrero[a]). Definiciones sobre pasado, presente y futuro de A78TV. *La Opinión*, p. 2.
- La Opinión (1978, 16 de febrero[b]). La gran productora nacional. *La Opinión*, p. 24.
- Siete Días (1973, 26 de noviembre-2 de diciembre). Qué hacer (y cómo) con la televisión argentina. *Siete Días*, pp. 90-94.

Malena La Rocca

MÁS ALLÁ DEL «APAGÓN CULTURAL»: USOS EXPERIMENTALES DE LA CULTURA DE MASAS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

CULTURA JUVENIL Y TELEVISIÓN: «LA CAJA BOBA» Y SUS EPÍGONOS

A pocos días del golpe de Estado de 1976, los canales de televisión —estatizados desde 1974— fueron intervenidos por las Fuerzas Armadas. Sin embargo, no hubo cambios sustanciales en la programación, ni en sus figuras, ni en sus criterios comerciales y de censura. Continuó la persecución y la represión a los trabajadores de la cultura, se engrosaron las «listas negras» de artistas y creadores que tenían prohibido aparecer en la pantalla chica y aumentaron los despidos de personal técnico y administrativo por «razones de seguridad nacional». En definitiva, se sistematizaron en el medio audiovisual los lineamientos de la «restauración de la autoridad» de cuño católico-conservador que, al menos desde 1974, había contribuido a la construcción del «enemigo interno» (Franco, 2012; Manzano, 2017). Luego de identificarlos claramente como «comunicadores-clave», la dictadura vigilaba a aquellos artistas y personalidades públicas que tenían capacidad de llegada e interpelación a distintos segmentos de la población (Risler, 2018).

No obstante, la intervención militar en la cultura masiva no se redujo a hacer una «depuración» ideológica. Los medios de comunicación fueron usinas de propaganda y fomentaron negocios que

alimentaron la concentración multimediática (Mangone, 1996).¹ El formato del negocio televisivo seguía siendo el entretenimiento pasatista de bajo presupuesto, ya se tratara de un *show* infantil, un musical o un *magazine*. Estos programas inculcaban —de maneras más directas o sutiles— valores católicos, liberal-conservadores y patrióticos; eran defensores de la familia y de la sociedad de consumo. También se sirvieron de las series «enlatadas» estadounidenses y de las telenovelas mexicanas y venezolanas (Varela, 2001). Los referentes televisivos (y sus valores) seguían formando parte de los rituales familiares y domésticos y, si participaban de obras del teatro o cine comercial, también constituían el esparcimiento del fin de semana. Por su parte, la vida extramediática se desplegaba en las páginas de revistas o en los *magazines* radiales. En definitiva, las «celebridades plebeyas» estaban integradas a la vida cotidiana de los sectores medios y populares.²

En tiempos de «restauración de la autoridad», era preciso controlar esa juvenilización de la cultura de masas moderna, ocurrida durante los sesenta, con la consiguiente autonomización de estilos musicales, formas de ocio y sociabilidad —fenómeno también reflejado en la programación televisiva—. La modernización posible tenía su sello autoritario y ya no podía estar asociada al cambio social (y menos a la juventud). La innovación estaba vinculada a restituir el «orden natural» y al disciplinamiento de la sociedad de consumo. En *Videoshow* se vislumbra este uso de la innovación tecnológica en la televisión: un programa con cámaras portátiles y periodistas corresponsales que visitaban distintos lugares del mundo y «videoclipzaba» la imagen televisiva «quedate aquí, no te vayas de allí y verás millones de cosas, la historia real, el héroe casual [...]» (Mangone, 1996, p. 43).

Un comunicador-clave de esta modernidad conservadora fue Ramón «Palito» Ortega. El artista popular tucumano utilizó el capital simbólico acumulado desde principios de los sesenta a partir de su rol de cantante mediático «nuevaolero» de orígenes provincianos

1 De las campañas de «concientización» en los medios de masas participaron no solo entidades oficiales y militares, sino también diferentes ligas de familias católicas y varias asociaciones profesionales. Las más conocidas fueron las orientadas a la «lucha contra la subversión» en los primeros tiempos de la dictadura, la «campaña antiargentina» durante la Copa Mundial de Fútbol de 1978 y la guerra de Malvinas (Risler, 2018).

2 Las figuras televisivas, los conductores de programas infantiles y los galanes de las telenovelas garantizaban éxitos en el teatro comercial, en particular el de revistas (Aisenberg y Sanz, 2001), y también en el Teatro Nacional Cervantes (Rodríguez y Lusnich, 2001), así como de las películas infantiles y familiares (Ekerman, 2014) y los *magazines* radiales repletos de personajes mediáticos (Mangone, 1996).

y humildes consagrándose como estrella de televisión y cine. Durante la dictadura fue director de cine con su productora Chango, beneficiaria de los escasos subsidios oficiales (Gociol e Invernizzi, 2005). En su filmografía reverencia a las autoridades que, ante el cambio social, siguen preservando el orden; se ríe «sanamente» de las peripecias de las Fuerzas Armadas en el cumplimiento del deber, del costumbrismo familiar que abraza a sus hijos «rebeldes» (por no seguir el designio profesional de sus padres) y de los abusos de poder y el oportunismo de la industria mediática que lo engendró (ver Zumbo, 2019).

En 1978 Canal 7 reacondicionó sus instalaciones y equipamientos para transmitir en color la Copa Mundial de Fútbol. Posteriormente, con la intención de seguir liderando el *rating*, actualizó su imagen y su grilla de programación (Sticotti, 2017). A pesar de disputar con otras emisoras primeras figuras, nuevos formatos de tele-teatros y de noticieros, la mayor competencia entre los canales no estimuló una apertura del medio. Tampoco generó cambios sustanciales en los vínculos con la cultura masiva, que siguió hegemonizada por la televisión.

Sin embargo, se empezaban a percibir algunas interferencias en torno a la imagen omnímoda del poder militar. En 1979, en un festival artístico municipal, Cucaño debutó con un televisor que emitía el tele-teatro de la tarde. El Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) organizaba fiestas en las cuales animaba a los participantes a presentar números musicales, *sketches* y acrobacias. Durante un recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, las señoritas del ballet trotaban con *minishorts* y tiraban papelitos para «romper la piñata del mundial». La tapa de *La grasa de las capitales*, álbum de Serú Girán, reproducía el formato de la revista *Gente*: el nombre del disco imitaba su logo y los integrantes de la banda estaban caracterizados como personajes mediáticos, acompañados por titulares sensacionalistas.

En todas estas prácticas juveniles la cultura masiva era objeto de burla, en tanto referente de imaginarios, estéticas y mensajes con amplia pregnancia social. Esta lectura oposicional ¿era generacional o solo trasladaba los estereotipos ideológicos para denostar a «la caja boba» y sus epígonos? ¿Qué vínculos pueden trazarse entre la producción de contenidos televisivos, las formas de consumo y los usos de sus referentes en otras prácticas culturales? Probablemente muchos jóvenes no fueran consumidores de la televisión de aquel momento — al menos este medio no formaba parte de su ritual cotidiano —, pero sí lo habían sido en su niñez. Para responder estas preguntas desde un enfoque performático (Latour, 2008), adopto la noción *comunidades interpretativas* propuesta por Mirta Varela (1999), la cual contempla

las transformaciones textuales de sentido en función de los cambios producidos en la pantalla chica.

La última dictadura militar fue considerada como «apagón» o «genocidio» cultural debido al secuestro, tortura y desaparición sistemática de personas, la censura y la autocensura y el exilio de referentes de la vida artística e intelectual del país. Además, este paréntesis de «oscuridad» se encuentra entre dos momentos: la modernización artístico-cultural de la «larga década del sesenta»³ y la breve primavera democrática de los ochenta.⁴

Desde la recuperación democrática, las producciones culturales realizadas durante la dictadura han sido mayoritariamente analizadas a partir de la dicotomía hegemonía/resistencia. El abordaje del primer bloque estuvo condicionado por las restricciones signadas debido al control militar de los medios de comunicación, la censura y un amplio consenso civil de un «entorno oficial» conformado, además, por instituciones culturales, científicas y educativas intervenidas por los militares (Muraro, 1985). Para el segundo bloque se contemplaron los «esfuerzos de resistencia y protesta» llevados adelante por heterogéneas prácticas culturales: la sociabilidad del *rock* (Vila, 1985), el ciclo Teatro Abierto (Giella, 1992), el rol de las revistas culturales (Warley, 1993), los usos metafóricos del lenguaje en la narrativa (Masiello, 1987).

Durante la última década, esta aproximación dicotómica ha sido matizada. Así, se han abordado distintas tácticas que compartían rasgos y características de ambos bloques, tales como el empleo de la sátira política en la revista *Humor* (Burkart, 2017), las prácticas contrainformativas de los fotorreporteros (Gamarnik, 2011), la trama cultural alternativa impulsada por las revistas subterráneas (Margiolakis, 2016), los usos de la ciudad por la cultura rockera (Sánchez Trolliet, 2016) y la fiesta y la «estrategia de la alegría» en la escena musical y performática (Lucena, 2012).

Desde esta última perspectiva analítica, este artículo indaga en los vínculos entre experimentación artística y acción política. Para ello, abordo las experiencias del TIT y de Cucaño, dos colectivos ar-

3 Esta noción fue tomada de Frederic Jameson (1997/1984), quien considera que, en el plano cultural, la década del sesenta no se acota a los acontecimientos sucedidos entre 1960 y 1969, sino que sus condiciones de emergencia se amplían hasta mediados la década del cincuenta y extiende sus alcances hasta la crisis del petróleo de 1973.

4 Esta periodización toma la efervescencia política posterior a la guerra de Malvinas, en 1982, hasta la promulgación de la Ley n.º 23.492 de Punto Final, a fines de 1986, que estableció el fin de la apertura de causas judiciales a los militares.

tísticos surgidos durante la última dictadura militar. En la coyuntura cultural abierta a partir del golpe de Estado, ¿qué condiciones de posibilidad tenían tanto el experimentalismo —renovación de los lenguajes artísticos— como la experimentación, cuya creación de nuevos conceptos de vida implican una transformación social (Longoni, 2014)? Aquí considero que el dispositivo represivo y disciplinador que brutalmente se consolidó durante el régimen militar provocó un colapso social y profundas resignificaciones culturales que no pueden ser explicadas mediante abordajes dicotómicos que supongan cortes abruptos entre autoritarismo/democracia, hegemonía/resistencia, comercial/alternativo, tradicional/innovador, nacional/internacional. En cambio, entiendo las prácticas artísticas y culturales como escenarios de disputas entre sujetos, grupos y tradiciones, en los cuales se implementaron diferentes tácticas y poéticas, recursos artísticos y políticos, cuyos alcances muchas veces desbordaron las intenciones de sus protagonistas.

Para reconstruir y problematizar estos vínculos, me focalizo en los usos desviados de la cultura televisiva, comprendida en un sentido amplio como reservorio de imágenes, figuras, modos de enunciación y de consumo. Defino usos desviados como aquellos que no alimentan la «plusvalía semántica», es decir, la producción social de significado que sostiene las relaciones de dominación (Jensen, 1990, p. 102). En primer lugar, indago sobre los referentes e imaginarios de la cultura de masas en Cucaño y el TIT en sus montajes teatrales y acciones callejeras, y rastreo algunos puntos en común y diferencias con los usos en otras prácticas culturales contemporáneas. En segundo lugar, me pregunto en qué medida estas críticas permiten reflexionar sobre la televisión en dictadura. Por último, invito a reflexionar sobre si su especificidad podría rastrearse a partir de la comparación diacrónica, por un lado, con los *happenings* ligados al Instituto Di Tella y, por otro, con las *performances* vinculadas a la escena *under* de los ochenta.

ENTRE PANTALLAS Y ESCENARIOS ROTOS

El TIT surgió en 1977 por iniciativa del actor santafesino Juan Carlos Uviedo. A este grupo acudieron militantes juveniles y simpatizantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), que se habían quedado sin sus espacios de militancia. Uviedo no se regía por los parámetros tradicionales de iniciación a la actuación y al teatro, como la creación de un personaje y la actuación realista. Los ejercicios y montajes que proponía tenían como objetivo transgredir las convenciones artísticas y sociales de tal manera que sus acciones fueran publicadas en las páginas policiales de los diarios y no en las culturales. Uviedo

llevó esa premisa a su propia vida antes y durante la última dictadura; en 1978 fue detenido en el hotel en el que vivía por tenencia de marihuana, fue encarcelado en Santa Fe y, un año después, se radicó en San Pablo.

El taller siguió sin su maestro. Se dividió en grupos para investigar distintas vías de experimentación teatral: el absurdo, la biomecánica y el teatro de la crueldad artaudiana. La transgresión de las normas sociales y artísticas estaba en la misma dinámica de los montajes de creación colectiva, los cuales tenían un director o maestro de ceremonias que iba marcando el ritmo y el desenlace de la acción, desconocida por el resto de los participantes, actores y público. Cercano al TIT, en 1978 surgió el Taller de Investigaciones Musicales (TIM) y en 1980, el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el Grupo de la Mujer. Alrededor de sus montajes, hechos musicales, películas en super-8, publicaciones y festivales circularon cientos de artistas jóvenes.

Por su parte, Cucaño se formó en Rosario en 1979 como una banda de música contemporánea ligada a la figura de Carlos Lucchese, artista experimental de la escena del *jazz* improvisación. Luego de las primeras presentaciones en festivales y ciclos musicales y provocativas apariciones en centros culturales de la ciudad, el grupo cambió. Se fueron sumando amigos, simpatizantes y militantes juveniles trotskistas, y de la formación inicial solo quedó Guillermo Giampietro. Se vincularon con el TIT y, al igual que el grupo porteño, se orientaron a realizar montajes teatrales. Cucaño también tuvo grupos de música experimental, de historietas y de la mujer. Como diferencia, la comunidad artística rosarina era más pequeña que la porteña y sus integrantes eran algunos años más jóvenes que los del TIT.

La formación de estos colectivos puede relacionarse con una línea programática del PST, el Frente de Artistas e Intelectuales que buscaba aglutinar sectores «desencantados por la bancarrota del populismo y la guerrilla» (Manduca, 2018, p. 440). El partido había sido ilegalizado —como muchas otras agrupaciones de izquierda— después del golpe de Estado y tenía a sus principales cuadros dirigentes exiliados; aunque en la práctica funcionaba en clandestinidad desde 1975 (Osuna, 2015).⁵ Ante la suspensión de la actividad política, el frente del PST aparecía como vía para canalizar la actividad artística de los jóvenes y participar de sus gremios de tradición comunista. El PST propiciaba

5 En junio de 1976, la Comisión de Asesoramiento Legislativo del régimen militar, por medio de las leyes n.º 21.322 y n.º 21.325, disolvió e ilegalizó los partidos de izquierda, con la excepción del Partido Comunista. Estas leyes incluyeron a las agrupaciones estudiantiles, gremiales y campesinas, también a aquellas vinculadas al Partido Comunista (Casola, 2015).

«la absoluta libertad de formas, de escuelas y movimientos», siempre y cuando estuvieran «al servicio de la clase obrera». Desde su perspectiva, el frente de artistas funcionaría como «sector puente» entre el movimiento obrero y la pequeña burguesía, logrando de esta manera ganar influencia sobre los parámetros políticos burgueses que predominaban en la producción cultural (Manduca, 2018, p. 442).

El TIT y Cucaño adoptaron de manera *sui generis* los lineamientos del PST. A ambos grupos, la tradición trotskista les aportó lecturas afines, investigación rigurosa y táctica política. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar. Tal vez lo más interesante no sea mostrar de qué modo el arte ilustra la política, sino más bien dar cuenta de cómo una táctica partidaria podría abrazar, legitimar o condicionar este tipo de experiencias. Y, en función de ello, pensar las maneras en las cuales estos grupos artísticos se reapropiaron del imaginario de la cultura televisiva y lo utilizaron en sus montajes.

Por ejemplo, el TIT apeló al humor musical en su montaje *Sombreros y más sombreros* (1979) —también denominado *Vaudeville champagne*—. Se trataba de una pieza que alternaba números cómicos y coreografías de música clásica o de canciones populares. Según recuerda Marta Cocco, integrante del TIT:

En realidad no teníamos ningún tipo de formación para hacer un espectáculo de *variété*, pero lo presentábamos como una parodia del teatro comercial y nuestra propia inexperiencia despertaba la generosidad del público, que aplaudía, se reía y participaba como podía. (Cocco, 2017, p. 77)

En este punto, me interesa detenerme en la parodia, no en cuanto recurso textual que a partir de la desacralización de un género permite crear otros nuevos, sino como síntoma de época, como extrañamiento que, en términos de Alan Pauls (1980), provendría de una saturación estilístico-social. En este caso, lo que se desacralizaba era el teatro de revista, las compañías integradas por figuras televisivas e incluso por algunos capocómicos, actores y guionistas marginados de la pantalla chica.⁶ Estas puestas eran elaboradas según criterios eminentemen-

6 Entre los más famosos, se encuentra Tato Bores, cuyo programa fue suspendido en la televisión desde la muerte de Perón hasta 1978; durante ese ínterin, realizó dos espectáculos teatrales unipersonales. Por su parte, Alberto Olmedo, quien en mayo de 1976 había sido apartado de la televisión (él, su programa, los productores y el gerente de programación) por simular su muerte minutos antes del comienzo del

te comerciales, repetían fórmulas exitosas y, en algunos casos, continuaban los elencos de las telenovelas en clave cómica. La presencia de exuberantes *vedettes* y bailarinas que realizaban coreografías con poca ropa condensaban, desde el punto de vista moral, las escenas más «transgresoras» del régimen. Se trataba, fundamentalmente, de una picaresca sexual, centrada en las desventuras conyugales, repleta de gags visuales que, con la risa, mostraban el cuerpo femenino. En estas producciones —al igual que en el cine para adultos—, la mujer y el placer eran tratados como objetos de consumo (Salas, 2006, 1 de octubre). La picaresca se adaptaba a distintos públicos y formatos: en su versión sentimental, de aventuras o de comedia de enredos, hegemoneizaba la televisión y el cine familiar; mientras que su versión erótica estaba dirigida a (hombres) adultos. Probablemente, la saturación que la parodia pretendía mostrar se debiera a la omnipresencia de un género que condensaba un discurso costumbrista multiimplantado mediáticamente.

Otro uso desviado de la cultura masiva se advierte en el programa de mano del montaje *Arucol* (1980) —anagrama de *locura*—. En una página del díptico, el colectivo se refería burlonamente a su espectáculo imitando un obituario repleto de referencias estilísticas de la crítica de la prensa masiva. En la página contigua, la muerte aparecía asociada a la fotografía de la enfermera pidiendo amablemente silencio, solo que, en este caso, la enfermera tenía dentro de la cabeza una ventana abierta con restos humanos. Aquí se posicionaban sobre todo contra los críticos de la cultura, quienes en su rol de especialistas-jueces eran lapidarios con las obras que no respondían a sus propios referentes, intereses estéticos o a los del medio en el cual trabajaban, pero también contra la censura. La imagen de la enfermera podría leerse como una burla al «silencio es salud» —frase emblemática de la dictadura por su extensiva presencia en los medios—. ⁷

En 1979 Cucaño debutó con un televisor que emitía la telenovela de la tarde, en el festival juvenil Multiarte organizado por la municipalidad de Rosario. A continuación, la banda desarmonizaba el sonido de sus instrumentos e incomodaba a los espectadores. Esta acción podría leerse como una provocación hacia los organizadores del evento y su público. Y también como un manifiesto contra la cultura televisiva, específicamente contra los melodramas adoptados como metonimia de la «caja boba».

programa *El chupete*, continuó su labor en la compañía de teatro de revistas y en el cine para adultos. Regresó a la televisión en 1980.

7 Esta frase continuaba una campaña contra los ruidos molestos en la ciudad impulsada por el Ministerio de Bienestar Social en la Navidad de 1974.

Pocas semanas después, durante un recital de Cucaño distintos personajes subían y bajaban del escenario o corrían entre el público, propiciando el caos. En estas prácticas se podrían leer reminiscencias de los *happenings* de los sesenta, cuya estética del *shock* y la integración de los espectadores en el espectáculo habían traspasado el ámbito de las artes visuales para ser utilizadas en distintas prácticas escénico-musicales. Estas nociones, por ejemplo, habían sido adoptadas en los «lozanazos», fiestas platenses que se organizaban desde 1977 y fueron el semillero de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (ver La Rocca, 2018a). Se encuentran también en las funciones de *Plauto* (1977), de Roberto Villanueva, y en los recitales del Ring Club, organizados por Daniel Melingo algunos años después, que además utilizaron salas teatrales de los sesenta.⁸

En estas experiencias predominaba la noción de fiesta alternativa a las militares oficiales, al *show* televisivo, a los festejos mundialistas proclamados como «la fiesta de todos» e incluso a las modernas discotecas que eran promocionadas en películas y revistas de espectáculos.⁹ Eran de las pocas formas de sociabilidad juvenil «seguras», a diferencia de los recitales de *rock* sometidos a las *razzias* policiales (Luciani, 2017). También se contraponían a la dicotomía entre el *rock* rebelde, que tenía un mensaje «para escuchar», y el *rock* comercial, «para bailar» y divertirse (Pujol, 2005). En estas prácticas, la música, el baile, la transgresión, el erotismo, la risa y la autogestión estaban al servicio de sentir el cuerpo y recuperar el estado de ánimo festivo más que el contemplativo. Ahora bien, ¿estas fiestas alternativas interferían de alguna manera en la cultura masiva o estaban destinadas a confirmar las relaciones sociales y darles continuidad? ¿O, más bien, las puestas en escena posibilitaban transgresiones y catarsis impracticables en otros espacios?

La parodia de la cultura masiva era un recurso común en diversas prácticas escénicas. El objeto de la burla podía ser el teatro serio, el documental o un género clásico rioplatense, como el sainete tragicó-

8 Roberto Villanueva fue director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella hasta su cierre en 1970; luego realizó una experiencia de vida comunitaria y durante la dictadura dirigió *Plauto* y otros espectáculos presentados en el Teatro Payró. Los recitales del Ring Club se realizaron en el Auditorio Kraft y en el IFT, espacios vinculados a la escena de los sesenta, y fueron la precuela de bandas fundantes de la escena del *pop-rock* de los ochenta: Los Abuelos de la Nada, Los Twists, Las Bay Biscuits, Virus y Suéter, entre otras.

9 La película emblemática fue el musical *Fiebre de sábado por la noche* (1977) y entre las vernáculos se encuentra *Vivir con alegría* (1979), dirigida por Palito Ortega. La tapa de *Expreso Imaginario* con el tomatazo a John Travolta representa el rechazo de la cultura rockera a la música disco.

mico. En estas parodias predominaba el trabajo con el cuerpo más que con la palabra, el aspecto lúdico más que la dimensión ilusionista de la actuación (Fernández Frade y Rodríguez, 2001). La risa, el uso de la metáfora, la metonimia y el simbolismo eran maneras de desacralizar la estética canónica del teatro: la realista. También desacralizaban su técnica de actuación, centrada en el método Stanislavski-Strasberg, que hegemonizaba las formas profesionales de representación en el cine y en las telenovelas. En términos generales, se podría interpretar el uso de la parodia como una crítica a la fosilización del teatro independiente que obturaba la posibilidad de renovar sus prácticas y lenguajes. Otras de sus estrategias paródicas giraban en torno al empleo de recursos oblicuos para introducir guiños críticos: los juegos textuales, el rebajamiento semántico de la palabra, el uso de la gestualidad y los objetos. En este sentido, Kive Staiff, director del Teatro Municipal General San Martín durante todo el período (y hasta 1989), fue un activo colaborador en la introducción de nuevos discursos estéticos y teatrales. En las «temporadas internacionales» dio especial relevancia a espectáculos de mimo, *clown* y danza en los que se privilegiaba el trabajo corporal del intérprete (Mogliani, 2001). Paradójicamente, mientras este tipo de obras era presentado en un teatro oficial, a pocos metros de esta sala eran censuradas *Kakuy* (1978) y *Apocalipsis... según otros* (1980), dos obras de la Compañía Argentina de Mimo que desde 1966 dirigía Ángel Elizondo.

El uso de la parodia de la cultura no se restringe a los tiempos de la dictadura, ni siquiera a las prácticas escénicas. Por ejemplo, la revista *Humor* (1978-1998) utilizó la sátira como crítica al poder; se centró en los avatares económicos de los planes de Martínez de Hoz y en la condensada cultura de masas (Burkart, 2017). Por su parte, revistas culturales juveniles ligadas al rock, como *Expreso Imaginario* (1976-1983) o la subterránea *Propuesta para la Juventud* (1977-1980), del PST, se oponían a la «chatura» cultural televisiva y sintetizaban cierto imaginario crítico juvenil sobre la cultura producida por el mundo adulto, comercial y foráneo, en contraposición a lo alternativo o subterráneo que estas difundían.

A partir de esta pequeña cartografía sobre los usos de la parodia en las producciones simbólicas, es posible inferir que la cultura, así como una amplia gama de sus símbolos y referentes oficiosos, conformaba un terreno sobre el cual estaba permitido mofarse. Pero cabe pensar si esta horadación constante de los referentes masivos era trasladable a las comunidades interpretativas. ¿Hubo un apagón juvenil de televisores? Los integrantes del TIT y de Cucaño definieron los años dictatoriales como grises y asfixiantes («no se podía hacer nada, no había nada para hacer» [C. Ghioldi y P. Espinosa, entrevista,

9 de agosto de 2011; M. Cocco, comunicación personal, 10 de febrero de 2014]), lo que contrasta con su actividad en los grupos como «refugios» de libertad creativa. Por criterios de seguridad y económicos, no frecuentaban bares, espacios en los cuales la televisión podía estar encendida. Más allá de que no fueran consumidores de televisión en aquellos años, eran parte de la generación que había crecido mirando programas infantiles. Giampietro, fundador de Cucaño, recuerda que tanto él como sus compañeros pocos años antes habían pasado tardes de su no tan lejana infancia siguiendo los gags cómicos de los *Tres chiflados* o las aventuras de *Batman* adaptado para la televisión (G. Giampietro, comunicación personal, 2011). En definitiva, en una época de escenarios rotos o cerrados, la televisión era un objetivo paródico posible y común para estos grupos; al criticarla, formaban parte de una comunidad interpretativa para distinguirse como jóvenes segregados de la «cultura oficial».

MUTATIS MUTANDIS

En 1981, el TIT, Cucaño, el TIC, el TIM, junto al colectivo paulista *Viajeu sem Passaporte*, fundaron el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) en San Pablo y se distanciaron de los lineamientos políticos del PST (La Rocca, 2012; Red Conceptualismos del Sur, 2012). El MSI se originó después del festival Antiproarte II, organizado en la universidad de San Pablo por un grupo del TIT que un año antes se había instalado en esa ciudad.¹⁰ Como cierre del evento, llevaron adelante una intervención colectiva a la que denominaron *La peste*. En esta oportunidad, los argentinos simulaban una intoxicación, un domingo, en una de las plazas más concurridas de la ciudad. La acción generó tal conmoción que intervinieron ambulancias, la prensa y la policía militar, quienes, al comprobar que se trataba de una farsa, ordenaron la expulsión del contingente argentino de Brasil (Red de Conceptualismos del Sur, 2012, p. 171).

El MSI suscribió un acuerdo programático a partir del cual llevaba sus prácticas artísticas a la calle «para luchar a botellazos contra el realismo socialista y los palitoortegas» (Cucaño, citado en Arias *et al.*, 2003). Llamaron a sus acciones «intervenciones urbanas» y las

10 Algunos miembros del TIT se desvincularon del PST y en 1980 viajaron a San Pablo, donde se había exiliado Uviedo. Allí fundaron otro taller; realizaron varias presentaciones y se contactaron con colectivos artísticos, feministas y activistas homosexuales. Este grupo vivía en comunidad, profesaba el amor libre y había creado un sistema de robos en supermercados para subsistir con escasos recursos (Longoni, 2012).

orientaron a alterar la «normalidad» cotidiana de sus ciudades y a conformar un amplio movimiento cultural.

Por ejemplo, en una plaza concurrida de Buenos Aires, como la de Flores, o en un parque de Rosario, un domingo por la tarde, hacían circular el rumor de que un famoso actor internacional estaba filmando una película y visitaba la ciudad. Estacionaba un automóvil, bajaba un hombre con gafas, rodeado por seguridad, se acercaban una cámara, un hombre de traje para hacerle un reportaje, la gente que estaba presente empezaba a rodearlo y algunos se aminoraban a pedirle un autógrafo. En ese momento el actor, los guardaespaldas y los periodistas empezaban a arrastrarse como amebas por la plaza ante la mirada atónita de los espectadores.

En noviembre de 1981 Cucaño elaboró una dinámica similar para un recital de Mauricio «Moris» Birabent en el estadio Newell's Old Boys de Rosario. La Ceremonia del Hombre Pato —así denominaron la intervención— tenía planificada una acción propagandística y agitativa a través del volanteo de consignas y la entrega de distintivos, y culminaba con la llegada al escenario en andas de un hombre con cabeza de pato. Pero esto último no sucedió: el público no dio cabida a los volantes ni a la consigna (y, al parecer, los distintivos de hombre pato ni siquiera fueron entregados).

Moris, quien había sido uno de los pioneros del *rock* argentino rebelde, a partir de su residencia en España se había transformado en uno de los referentes latinoamericanos de la música pop en castellano.¹¹ La referencia al pato parece aludir a la famosa canción del rockero «Pato trabaja en una carnicería» (1970), en la que se reprocha la doble moral pequeñoburguesa. Otra alusión podría ser al Pato Corbata Cuá, integrante de la pandilla de Margarito Tereré. Este personaje mediático de la cultura infantil de principios de la década del setenta tenía discos, programa infantil y obras de teatro, e incluso dio lugar al programa *Patolandia* (1976-1983), emitido por Canal 13, y también tuvo su película oficiosa, *Patolandia nuclear* (1978).

Desde esta lectura, la «toma» del escenario podría encarnar una crítica al viraje al pop y al tono de las letras del disco de Birabent *Mundo moderno* (1980), como «Don dinero» o «Te espero en la discoteca», que manifiestan actitudes evasivas y conformistas ante la sociedad de consumo. Llamativamente, el público, que había permanecido indife-

11 Moris se exilió en Madrid en 1975, al igual que muchos otros artistas y músicos, luego de una serie de amenazas de muerte firmadas por la triple A (la Alianza Anticomunista Argentina) y el incendio de una sala en la que iba a tocar. Cabe destacar que, en las entrevistas que mantenía con la prensa local durante sus viajes al país, no se refería a su situación como la de un exiliado.

rente a la provocación de Cucaño, «destrozó sillas al finalizar el recital, la euforia colectiva parecía incontenible» (Arias *et al.*, 2003). Esta sensación de desacople con su propia generación fue el detonante por el cual calificaron la acción de «glorioso fracaso» y empezaron a cuestionar la estrategia del movimiento.

De cualquier modo, en Rosario, Cucaño empezaba a ser reconocido por sus acciones callejeras. A fines de 1981 fueron invitados a una muestra de teatro juvenil independiente. Se presentaron con la ópera bufa *La insurrección de las liendres*, en la cual parodiaban los grandes acontecimientos de la Revolución rusa, como la toma del Palacio de Invierno, y las expresiones artísticas como el realismo socialista y el arte comprometido, que, según ellos, personificaban los otros grupos que participaban del evento. Para lograrlo, según un cuaderno de ensayo, realizaron un ejercicio teatral que consistía en imitar la actuación melodramática de *Rosa... de lejos* (1980). La exitosa primera telenovela a color de ATC, *remake* de *Simplemente María* (1967), comenzaba con una voz *en off* que relataba: «las heroínas están en nuestra tierra... esta pretende ser la diminuta epopeya de una joven humilde de provincia que en un momento marchó hacia la ciudad, para conquistarse un lugar». La parodia de la Revolución rusa terminó provocando destrozos en la sala de teatro; nuevamente, la euforia colectiva terminaba actuando por sí misma y generando detractores. En este segundo momento, el uso de referentes televisivos ya era menor. La parodia estaba orientada a los artistas que, desde su perspectiva, se habían adaptado, transaban con las políticas culturales de la dictadura o se posicionaban como progresistas, incluyendo al PST.

En Buenos Aires, uno de los blancos elegidos para las intervenciones fueron las Jornadas del Color y la Forma. Se trataba de un evento anual masivo organizado por Mirtha Dermisache en diferentes edificios municipales en el cual el público tenía libre acceso a los materiales y a distintas técnicas, siempre y cuando estos no fueran utilizados para mensajes «políticos» (ver Cañada, 2018). Los integrantes del TIT intentaron infiltrarse en el evento, pero al no permitirles la entrada realizaron una escultura en papel higiénico y juegos con pinturas en la plaza aledaña a las jornadas (La Rocca, 2018b).

El TIT tampoco fue invitado al II Encuentro de las Artes, un festival independiente que organizaban artistas cercanos al PST y al Partido Comunista, aunque sí había participado en la primera edición. Durante el intervalo de una función irrumpieron en la sala, abrieron las puertas de par en par y marcharon como en una procesión religiosa. Cuando las luces del teatro se encendieron, desplegaron banderas y pancartas que transformaron la procesión en una movilización política. En minutos, una lluvia de papeles cubrió el teatro al compás del

bolero de Ravel (Cocco, 2017, p. 87). Esta última escena sugiere que estos grupos, durante la dictadura, se fueron autonomizando del PST hasta, incluso, llegar a confrontar con sus políticas. De algún modo, las prácticas realizadas por jóvenes que apostaban a la experimentación en el arte muestran una trama de contradicciones entre políticas culturales y tradiciones artísticas que debieron negociar con ciertos postulados de la dictadura, sin una confrontación evidente, pero tampoco desde una postura meramente contemplativa o condescendiente para con la «caja boba» y sus epígonos.

LA EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA Y LA CULTURA DE MASAS EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

Este trabajo fue contrastando los usos de la cultura de masas (y sus referencias a la televisiva) a partir de las acciones artísticas del TIT y de Cucaño. Ha demostrado que la crítica a la televisión y sus tentáculos ideológicos era común a muchas otras prácticas teatrales e incluso vinculadas a la renovada escena del *rock*. En este sentido, planteo que la cultura, y en particular la masiva, era un blanco posible de la burla y la parodia, siempre sobre los márgenes de lo permitido y de sus usos desviados, y de cómo un sector del progresismo utilizó la cultura oficial como modo de crítica, que, de alguna manera, también suscribía a la crítica al modelo económico y, en menor medida, a la lucha contra la subversión.

También han sido observadas distintas tácticas e implicancias de estas críticas: generar un estado de ánimo receptivo a la transformación o dispuesto a la acción, dentro y fuera de las salas teatrales, e incluso, desde 1980, el uso de otros espacios que carecían de las comodidades de la sala a la italiana, como garajes y galpones. En cuanto a las diferencias que estos usos presentan con los *happenings* ligados al Instituto Di Tella y con las *performances* vinculadas a la escena *under* de los ochenta, cabe aclarar que los primeros percibían a la televisión como ambientación más que como medio de información o difusión, y mostraban las limitaciones de acceso y cómo se producían imágenes globales (Varela, 2005). *Happening para un jabalí difunto*, de 1966, fue un «antihappening» en el cual se trataba de mostrar «un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información» (Jacoby, 2011/1967, p. 71). La ficción y la realidad se contaminaban y podían producir nuevas realidades; algo similar sucedía cuando la varita mágica de la fama tocaba la suerte de algún plebeyo para cambiarle la vida.

Sin embargo, a medida que finalizaba la década, diferentes artistas e intelectuales —agrupados entre sí o con agrupaciones partidarias— se abocaron a desviar los recursos simbólicos hacia el hacia el

campo político-social. Hacia 1968, la Confederación General del Trabajo (CGT) de los Argentinos convocó a intelectuales y artistas para colaborar con ese sector y organizó una campaña de denuncia sobre el cierre de los ingenios azucareros en Tucumán. De esta experiencia archiconocida, denominada *Tucumán arde*, participaron artistas de vanguardia de Buenos Aires y de Rosario (ver Longoni y Mestman, 2008). Parece que el vínculo entre vanguardia artística y política se repetía una década después.

En cambio, las prácticas artísticas aquí analizadas, si bien tomaron varias de las premisas de la vanguardia de los sesenta, en la noción de intervención urbana realizaban una contrainformación performática, en la cual sus propios cuerpos eran los principales soportes de las acciones. Probablemente, en estas intervenciones ya no estaba presente la idea de «tomar el poder» ni la de acceder a la televisión como «ventana del mundo», sino más bien la intención de reocupar la calle y utilizar sus propios rituales y sus interacciones con la cultura televisiva para alterar e interdictar, aunque fuera de manera efímera, su sistema de dominación. Quizás esta fuese su «humilde epopeya».

En relación con el aspecto performático, las prácticas del MSI estarían más cerca de la escena *under* de los ochenta y la parodia constituiría una forma de cuestionar la «solemnidad militar» y «la chatura cultural» desde la carnavalización, desde «la risa del pueblo», en términos de Bajtin (1994/1965). En este sentido, es posible plantear que las prácticas analizadas en este artículo buscaban articular esos «sectores puente» más allá de la clase media progresista, con referencias —intelectualizadas y hechas pop— a la cultura de masas que ellos mismos integraban y padecían.

Aquí no he tratado de hacer una genealogía exhaustiva, sino de tomar dos momentos historiográficamente luminosos para pensar una amplia gama de claroscuros. Como señalan Gociol e Invernizzi (2002), la dictadura no solo buscó aniquilar la subversión, sino también erradicar sus valores y símbolos. Si bien la represión a los productores culturales venía de tiempo atrás, durante la dictadura se produjeron reacomodamientos y disputas por los lugares «vacantes» y las estéticas hegemónicas. En ese sentido, según Beatriz Trastoy (2001), Teatro Abierto se manifestó como un evento público que mostró la vitalidad del teatro argentino en todas sus expresiones. Luego del incendio de la sala del Picadero en la cual se presentaba, se generó una amplia solidaridad nacional e internacional que repercutió en una respuesta masiva del público y en la inmediata canonización del evento. Sin embargo, en esta «fiesta de todos» los amigos de la cultura argentina quedaron marginadas las estéticas emergentes y solo tuvieron lugar aquellas que, desde los sesenta, hegemonizaban el quehacer teatral.

Por otra parte, siguiendo a Fernando García (2017), el *under* de los ochenta desplazó a la contracultura ya asimilada, para reformularla a partir de otra escritura, otro uso del lenguaje, otra dramaturgia y hasta otra disposición física de los artistas y del público. Este se desarrolló en espacios alternativos, pero también fue permeando el teatro oficial —comercial—, el cine y la televisión, diseminando también sus contradicciones. Probablemente haya canalizado estéticamente aquella «euforia colectiva» que desbordó las experiencias de Cucaño y configuró «el glorioso fracaso», caracterización a partir de la cual los integrantes argentinos del MSI, con la legalización de los partidos políticos en 1982, disolvieron los grupos artísticos para abocarse a la militancia partidaria en el Movimiento al Socialismo (MAS).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aisenberg, A. y Sanz, M. (2001). Compañías y teatros. En Pellettieri, O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* (pp. 229-235). Galerna.
- Arias, A. M.; Correa, R.; Rodríguez, A. y Tomé, F. (2003). Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario. *Señales en la Hoguera. Revista de Retrospectiva Teatral*, (5 y 6).
- Bajtín, M. (1994/1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a HUM®. Risa cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila.
- Cañada, L. (2018). *Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado* [Tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano]. Universidad Nacional de San Martín.
- Casola, N. (2015). *El PC argentino y la dictadura argentina*. Imago Mundi.
- Cocco, M. (2017). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. La isla en la luna.
- Ekerman, M. (2014). *Luz, cámara, control: la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983* [Tesis de maestría en Historia contemporánea] Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Feral, J. (2001). ¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género. *Cuadernos de Teatro*, (14), 9-19.

- Fernández Frade, D. y Rodríguez, M. (2001). Puestas que parodian los modelos realistas. En Pellettieri, O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 190-197). Galerna.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Gamarnik, C. (2011). La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976. En Fernández Pérez, S. y Gamarnik, C., *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-80). Ediciones CDMF.
- García, F. (2017). *Crimen y vanguardia: El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Paidós.
- Giella, M. Á. (1992). *Teatro Abierto 1981: teatro argentino bajo vigilancia*. Corregidor.
- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2005). *Cine y dictadura*. Capital Intelectual.
- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2002). *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- Jacoby, R. (2011/1967). Contra el happening. En Longoni, A. y Jacoby, R., *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos* (pp. 71-77). La Central.
- Jameson, F. (1997/1984). *Periodizar los 60*. Alción.
- Jensen, K. (1990). Plusvalía semántica: bosquejos de una teoría pragmática de recepción de los medios. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (10), 85-105.
- La Rocca, M. (2018a). «Rompiendo la piñata del mundial». Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (12), 253-271.
- La Rocca, M. (2018b). *Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina*. Karpa.
- La Rocca, M. (2012). Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. *Separata*, (17), 21-33.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.

- Longoni, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. *Boca de Sapo*, (12), 46-51.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008). Del Di Tella a «Tucumán arde»: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Eudeba.
- Lucena, D. (2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados*, (18), 35-46.
- Luciani, L. (2017). *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983*. Universidad Nacional de La Plata.
- Manduca, R. (2018). «Stanislavski es Stalin»: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (12), 435-454.
- Mangone, C. (1996). Dictadura, cultura y medios. 1982-1983: Dime cómo fue la transición y te diré cómo fue la dictadura. *Causas y azares*, (4), 39-46.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Margiolakis, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en posdictadura* [Tesis doctoral]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Masiello, F. (1987). La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. En Balderston, D.; William Foster, D.; Halperin Donghi, T.; Masiello, F.; Morello Forsch, M. y Sarlo, B., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 11-29). Alianza.
- Mogliani, L. (2001). Campo teatral y serie social. En Pellettieri, O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V (1976-1998)* (pp. 81-93). Galerna.
- Muraro, H. (1985). Prólogo. En Ford, A.; Romano, E. y Rivera, J., *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 10-15). Legasa.
- Osuna, M. F. (2015). *De la «Revolución socialista» a la «Revolución democrática»: las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. Universidad Nacional de La Plata.

- Pauls, A. (1980). Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas Críticas*, (1), 7-14. <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura*. Booket.
- Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Tinta Limón.
- Rodríguez, M. y Lusnich, A. L. (2001). La recepción del Teatro de Arte. En Pellettieri, O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* (pp. 208-224). Galerna.
- Salas, H. (2006, 1 de octubre). Operación Ja Ja. *Página 12*, Suplemento Radar [en línea]. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3289-2006-10-01.html>
- Sánchez Trolliet, A. (2016). *Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- Sticotti, J. (2017). De Canal Siete a ATC: dictadura, renovación tecnológica y apuesta por la televisión comercial (1978-1979). *Revista Brasileira de História da Mídia*, 6(1), 162-176. <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6064/3556>
- Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En Pellettieri, O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* (pp. 104-111). Galerna.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Edhasa.
- Varela, M. (2001). Silencio, mordaza y «optimismo». *Todo es Historia*, (404), 50-67.
- Varela, M. (1999). Las audiencias en los textos. Comunidades interpretativas, forma y cambio. En Grimson, A. y Varela, M., *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre la televisión* (pp. 137-157). Eudeba.
- Vila, P. (1985). Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En Jelin, E., *Los movimientos sociales 1* (pp. 83-156). Centro Editor de América Latina.

- Warley, J. (1993). Las revistas culturales de dos décadas (1970-1990). *Cuadernos Hispanoamericanos*, (517-519), 195-208.
- Zumbo, M. (2019). «Yo tengo fe que todo cambiará»: Narrativas del horror. Cine y dictadura: el discurso de Palito Ortega. *Avatares. Comunicación/Cultura* [en línea], (17) <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4915>

FUENTES

- Argentina-Poder Legislativo (1986, 29 de diciembre). Ley n.º 23.492. Ley de Punto Final. Fuerzas Armadas - Extinción de acciones penales a Fuerzas Armadas. *Boletín Oficial*, p. 1. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7100417/19861229?busqueda=1>
- Argentina-Poder Legislativo (1976, 9 de junio[a]). Ley n.º 21.322. Ley de Defensa Nacional. Actividades subversivas. *Boletín Oficial*, p. 2. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7069754/19760609?busqueda=1>
- Argentina-Poder Legislativo (1976, 9 de junio[b]). Ley n.º 21.325. Ley de Defensa Nacional. Actividades subversivas. *Boletín Oficial*, p. 2.

Antonio Pereira

EXPECTATIVAS, INTERVENCIÓN, CONTRADICCIONES Y ¿CENSURA? EN LA «PRIMAVERA» DEMOCRÁTICA: UNA MIRADA AL CANAL ESTATAL EN LOS COMIENZOS DE LA NUEVA DEMOCRACIA EN URUGUAY

INTRODUCCIÓN

El 1 de marzo de 1985 la asunción del presidente Julio María Sanguinetti, electo en noviembre del año anterior, marcaba el retorno a la democracia uruguaya tras once años de dictadura cívico-militar. En ese nuevo escenario, la televisión estatal —el Canal 5, instalado en 1963— fue objeto de debates y controversias. Este artículo se concentra en el estudio de los cambios y permanencias ocurridos en la televisión pública en ese contexto de transición.

El retorno a la democracia ambientó una gran expectativa cargada de optimismo sobre lo que se podía y debía hacer. En este sentido, era esperable que los medios de comunicación públicos adhirieran a estos «vientos de cambio» y renovación. Esto permitía pensar, al igual que en otros momentos, en la posibilidad que se desarrollaran nuevas políticas culturales para el canal del Estado y abría el camino para recuperar la libertad de expresión que el proceso anterior había limitado. La realidad del primer año con un gobierno democrático marcó los límites entre expectativa y realidad. El Canal 5 no solo no logró desprenderse de las prácticas comunicacionales anteriores, sino que además siguió limitando la posibilidad de debatir temas como el pasado reciente en su pantalla.

Para abordar este proceso se hace foco en dos casos. El primero es la renuncia del director del canal, Carlos Maggi, tras sus primeros

cuarenta días de gestión. El segundo se produce pocos meses después, cuando el columnista Fernando Andacht es cuestionado —en vivo— en uno de los programas, al decidir abordar el tema de los niños desaparecidos durante la dictadura cívico-militar.

El primer caso permite abordar la relación entre el canal público y los canales privados, que ejercieron fuertes presiones para impedir que se desarrollara un proyecto de comunicación que modernizara los contenidos y renovara el canal público. El segundo ayuda a ver cómo, en plena vigencia democrática, había temas sobre los que no se podía hablar en la pantalla uruguaya.

Estos ejemplos permiten aproximarse a diferentes métodos de presión e intervención sobre los contenidos e incluso, a juicio y según la consideración de sus protagonistas, de diferentes formas de censura en plena euforia democrática.

Si bien buena parte del recorrido histórico del Uruguay posdictadura ha sido abordada desde la academia, el rol y las condiciones en las cuales el canal del Estado transitó dicho período continúa siendo una incógnita; este trabajo se propone colaborar en comenzar a develarla.

UNA NUEVA DEMOCRACIA: ¿UN NUEVO CANAL PÚBLICO?

La apertura democrática en Uruguay, al igual que en otros países de la región, se produjo en un clima de optimismo y euforia de una proporción importante de la población. Esto se debía, entre otros elementos, a la duración de la última dictadura —once años— y a la dificultad que implicó la negociación para lograr una salida. Si bien ese proceso de negociación con el gobierno militar no conformó a todos los actores políticos del momento, predominó la necesidad de aunar esfuerzos para el retorno a la democracia, por encima de las diferencias de tácticas y estrategias entre los partidos políticos.

En este nuevo escenario político, con una democracia restaurada, un elemento que despertaba expectativas era cuál iba a ser la política llevada adelante con los medios de comunicación públicos, en especial qué iba a suceder con el canal de televisión del Estado: Canal 5. Las posturas en torno a qué hacer con el canal estatal fueron diversas y en general se encontraron determinadas por las presiones y los intereses públicos y privados, tanto desde el sector empresarial como desde la clase política.

En este sentido, las opciones que se presentaban podrían resumirse en dos: mantener la estructura que se heredaba del período dictatorial, una estructura envejecida, con serias dificultades técnicas, escasos contenidos nacionales y un sistema de producción deficiente en el que se priorizaba el arrendamiento de los espacios de emisión a operadores privados a precios que dejaban escasa o nula ganancia

para la institución; o elaborar un nuevo proyecto de canal estatal, que, entre otros elementos, pudiera superar las carencias mencionadas.

El 1 de marzo de 1985 asumió el primer gobierno de transición, y pareció estar en sintonía con la segunda alternativa, es decir, con promover una renovación del canal estatal. El nombramiento de las nuevas autoridades del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE) era una buena señal en este sentido. Tanto el doctor Héctor Hugo Barbagelata como Luis Battistoni y el doctor Carlos Maggi eran figuras con experiencia en el ámbito cultural nacional. El caso de Maggi, por ejemplo, tenía una larga trayectoria como dramaturgo, ensayista, narrador y comunicador, que lo convertía en un referente del ámbito cultural uruguayo.

Fue el propio Carlos Maggi quien, en diferentes ocasiones, explicó por qué asumió el compromiso de la dirección del canal estatal: «era amigo personal del presidente [Sanguinetti] y no podía dejar de participar en el lugar que él considerara que me necesitaba» (C. Maggi, entrevista personal, noviembre de 2014). A su vez, partía de la convicción de que el contexto era propicio para llevar adelante iniciativas renovadoras:

Era un momento muy especial, se volvía después de años de dictadura al Estado de derecho, se podía hacer un plan para templar y unir a la gente, había un espíritu muy levantado, todo el mundo pensaba: Ahora hacemos lo que queremos, esto es una maravilla. (Maggi, 2012, 13 de agosto)

Su propuesta fue calificada por propios y ajenos como renovadora, en especial porque apostaba a la consolidación de una nueva estructura con fuerte base informativa y de producción de contenidos por parte del canal. Sin embargo, desde un primer momento el proyecto estuvo bajo la lupa de los actores privados (canales 4, 10 y 12), que vieron en esta nueva etapa una amenaza al funcionamiento del sistema de medios en Uruguay. Para evitar la implementación de la propuesta llevaron adelante varias acciones, estrategia que permitió echar por tierra la nueva programación del canal estatal.

En este sentido, el periodista Rubén Castillo,¹ que había sido una figura asociada a la lucha contra la dictadura y era uno de los princi-

1 Rubén Castillo (1922-2002) fue escritor, director de teatro, crítico teatral y, fundamentalmente, comunicador de radio y televisión uruguayo. En 1953 se inició como locutor en Radio Sarandí de Montevideo. En esa emisora, en diciembre de 1960, comenzó la conducción de *Discodromo*, programa radial innovador que se realizaba sin libretos y en el cual los oyentes votaban por teléfono o carta diversos temas

pales asesores del doctor Maggi, planteó que en las medidas tomadas se revelaba la negativa a un proyecto que se oponía a los intereses de los operadores privados, ya que buscaba: «Hacer del 5 un canal profesional, interesante, plural, cultural, nacional y entretenido, que pudiera competir, por primera vez con los canales privados» (Aquí, 1985, 16 de abril, p. 22). Este proyecto terminó abruptamente con la renuncia del doctor Carlos Maggi y sus colaboradores apenas cuarenta días después de ser nombrados en sus cargos. De esta manera quedaba de manifiesto que en la nueva democracia no había lugar para la competencia mediática entre el Estado y los empresarios privados.

EL «PROYECTO MAGGI» Y EL INFORMATIVO DE LA DISCORDIA

Si bien tanto los diferentes protagonistas de la época como el propio exdirector hablaban de un proyecto de canal, cuando se lo analiza detenidamente este no se muestra demasiado definido. En realidad, lo que se presentó fueron algunas líneas de trabajo marcadas por la impronta de Maggi, quien en varios casos tomó medidas que resultaron tan firmes como criticadas. Por ejemplo, entre sus primeras decisiones estuvo la suspensión de la señal para lograr las mejoras técnicas necesarias para posibilitar una emisión de calidad (Aquí, 1985, 16 de abril, p. 22) Ese hecho generó tanta expectativa como incertidumbre sobre el futuro del canal del Estado, que aumentaban a medida que la nueva puesta al aire se demoraba.

La propuesta del nuevo canal estatal planteaba dos ejes de trabajo: revisar los programas que estaban al aire en ese momento y evaluar su continuidad, y, a su vez, un reto mucho más desafiante: delinear un nuevo perfil y cuáles serían los contenidos que se emitirían en el nuevo formato. Sobre este último punto la renovación proyectaba un nuevo informativo central que tendría varias innovaciones para la época y se erigía como el buque insignia —unido a una revista cultural en el horario de la tarde— del nuevo modelo de gestión.

Para llevar adelante este nuevo informativo, llamado *5 Acción*, se había avanzado en las conversaciones para que la dirección y conduc-

musicales. El éxito del programa hizo que en 1962 comenzara también a difundirse en televisión, aunque con un formato distinto, a través de Canal 12. A partir de 1973, el programa dejó de transmitirse por televisión y pasó a ser emitido diariamente en las tardes de Radio Sarandí. El 9 de julio de ese mismo año, utilizando un poema de García Lorca, Castillo convocó a sus oyentes y a la población en general a participar en una manifestación en repudio a la dictadura militar que se había instaurado en el país desde el 27 de junio. Integró el Partido Socialista del Uruguay y el Frente Amplio.

ción estuvieran a cargo del periodista Néber Araujo,² quien tendría bajo supervisión a quince personas para la producción y emisión de los contenidos. El proyecto presentaba un informativo que tendría una hora y media de duración, en el horario central, de 19:30 a 21:00 horas, con la participación de diferentes especialistas en cada rubro.³ Todos estos elementos se mostraban como renovadores en la lógica de producción de la época. Vale señalar que en ese momento los informativos de los canales privados se encontraban en un proceso de cambio, en especial el de Canal 10, desde mediados de 1984.⁴

A este nuevo informativo se le sumaban una síntesis de jornada al cierre de la emisión, de media hora de duración, y un programa de revista en el horario de la tarde, de tres horas. De esta manera se llegaba a cinco horas de programación en vivo. La grilla diaria se completaba con la emisión de una película, serie o documental, y con programas de producción local, inicialmente realizados por productores privados o en coproducción con el canal. En resumen, la nueva propuesta apostaba a unas nueve horas diarias de emisión, con una importante participación de producción nacional y una fuerte impronta informativa.

Como se hace evidente, este nuevo formato implicaba una revisión de los contenidos que ya se emitían. El modelo de negocios del canal del Estado era deficitario, se arrendaban los espacios a productoras privadas que llevaban adelante programas de escasa factura técnica y contenidos cuestionables (C. Maggi, entrevista personal, noviembre de 2014). Esto llevó a que se tomara la decisión de no renovar los contratos con estas empresas, planteándoles la posibilidad de presentar nuevos proyectos, con estándares de calidad más altos, lo que provocó, al decir del propio Maggi, conflictos de todo tipo. En su caso, incluso, generó un «problema familiar», ya que se vio en la obligación de despedir a su propio sobrino, el periodista deportivo Jorge «Toto» Da Silveira (C. Maggi, entrevista personal, noviembre de 2014). Pero la renovación de los programas no solo necesitaba un cambio asociado con la calidad y la pertinencia de los contenidos, sino también

2 Néber Araújo es un periodista de extensa trayectoria en radio y televisión. Comenzó en Radio Carve y luego trabajó durante años en Radio Sarandí. En televisión tuvo participación en diferentes programas periodísticos y se convirtió en el presentador central del informativo *Telemundo 12* (emitido por el Canal 12) durante dieciocho años, hasta su retiro en 2002.

3 Se mencionaban los nombres de periodistas jóvenes y que ya contaban con cierto prestigio, como Ligia Almitrán y Emiliano Cotelo.

4 El pasaje de informativos de media a una hora de duración, la renovación de sus conductores, el cambio de formato e incluso de estética. Por más información al respecto recomendamos ver Álvarez (1988).

la intención de darle una nueva imagen «democrática» a la pantalla del Canal 5. Para que esto sucediera era necesario remover a todos aquellos que habían estado en pantalla durante el proceso dictatorial:

Yo llegué al canal y saqué a todos los que habían estado en cámara. Este canal, si sigue, no puede mostrar a ninguno de los que estuvo durante la dictadura, había algunos que me gustaban mucho; [...] estaba este petiso que es encantador, Sánchez Padilla. Sánchez Padilla es un empresario impresionante. Tenía un archivo de todos los partidos de fútbol uruguayos, grabados con cuatro cámaras, hecho por él. No se podía ir de ninguna manera, pero su cara en cámara no. Terminamos muy amigos. Pero se fue al Canal 4. (Voces, 2015, 15 de mayo)

De esta manera, el desafío quedaba planteado: un Canal 5 renovado, con una nueva grilla de programación atractiva, competitiva y de alta calidad técnica y una nueva imagen institucional que permitiría desligar, al menos frente a cámara, al canal estatal del pasado dictatorial. Precisamente, estas modificaciones introducidas por el doctor Maggi fueron las que desencadenaron las discrepancias con la ministra de Educación y Cultura, Adela Reta, y el propio presidente de la República. Esto provocó que, a los cuarenta días de iniciada su gestión, el flamante director del canal estatal se viera obligado a presentar su renuncia.

CRÓNICA DE UNA SALIDA ANUNCIADA

De acuerdo con lo que expresaron públicamente las autoridades, la mayor discrepancia —y la única según el relato oficial— era la imposibilidad de llevar adelante un informativo en el canal público, a menos que este fuera lo suficientemente imparcial. Este fue el gran argumento brindado por el gobierno una vez que se oficializó la renuncia del doctor Carlos Maggi.

La prensa recogió los argumentos de la ministra Adela Reta de la siguiente manera:

La intención es que el canal oficial cuente con un noticiario informativo, objetivo y especialmente aséptico [...]. señaló que Maggi tomó a su cargo la problemática del canal y el único problema planteado fue con respecto al noticiario. Consignó que en una primera etapa el noticiario se encaró para poner al día con la realidad cultural, con la realidad de América Latina. En último momento el Dr. Maggi le dio un contenido más amplio y entendió que el noticiero tenía que abarcar toda la problemática nacional, incluso aquella de carácter político. Y ahí es donde se produjo

una sustancial discrepancia. El Poder Ejecutivo le señaló que era necesario en estos momentos, no convenía de manera alguna que el canal tuviera resonancias políticas. No queríamos ni queremos no pretenderemos jamás que el canal sea un elemento de transmisión de una política de gobierno, es decir un instrumento al servicio de una determinada orientación política. Ni queremos que tampoco que el canal pueda ser explotado por sectores en desmedro de otros sectores de la opinión pública. (El Diario, 1985, 23 de abril, p. 9).

Quedaba claro, entonces, al menos para las autoridades, que la salida del nuevo director se debía únicamente a las discrepancias en torno a las condiciones que debía tener el informativo de la televisión pública. Incluso la nota se cierra con: «el Dr. Maggi entendió la posición, pero renuncia a la vicepresidencia del SODRE por haberse comprometido con otra orientación del noticiero» (El Diario, 1985, 23 de abril, p. 9).

Sobre el tema, Carlos Maggi sostenía: «Yo renuncié porque tengo diferencias sustanciales con el presidente de la República respecto al modelo de canal que debe desarrollarse» (C. Maggi, entrevista personal, noviembre de 2014), en tanto la ministra era precisa al plantear que en el gobierno: «solo queríamos que no se acusara a Canal 5 de influir en la gente» (El Diario, 1985, 23 de abril, p. 9).

Si miramos un poco más de cerca este episodio, es posible plantear que parece excesivo tirar por la borda un proyecto de canal público por la imposibilidad de acordar sobre el formato y las condiciones del informativo. En la medida en que el proyecto de un nuevo Canal 5 comenzó a desarrollarse, este pasó a ser objeto de preocupación de los actores privados (canales 4, 10 y 12), quienes vieron en esta nueva etapa del canal estatal una amenaza al funcionamiento del sistema de medios en Uruguay, principalmente debido a que las condiciones de competencia por la audiencia y por la pauta publicitaria se verían alteradas. Hasta ese momento, los operadores de las señales televisivas uruguayas no se habían visto afectados por los cambios políticos en la vida del país.

En tanto los gobiernos democráticos les habían permitido a los canales privados nacer y desarrollarse sin un marco regulatorio que les generara obligaciones o restricciones, la dictadura cívico-militar les había otorgado la posibilidad legal de consolidar el sistema de medios imperante en el país.⁵ Sin embargo, el retorno a la democracia

5 Durante el periodo dictatorial se promulgó la Ley de Radiodifusión (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1977, 28 de junio) y su reglamentación a través del Decreto n.º 734/978 (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1978, 15 de enero). En ella no solo no existía ningún ele-

volvía a poner en debate la función del canal del Estado en el entramado televisivo nacional. Canal 5 siempre había ocupado un papel secundario, con la función de emitir aquellos programas que, por contenido o calidad, carecían de la audiencia suficiente para ser parte de la grilla de los canales privados. Mientras no ocupara un rol preponderante en la competencia por los televidentes y la publicidad, los operadores privados no verían afectados sus intereses.

El nuevo escenario que proponía el doctor Maggi apuntaba a cambiar las reglas del juego y, sin lugar a dudas, esto provocó malestar en los dueños de los canales. A lo largo de las notas de prensa, varios de los implicados señalaban que este malestar fue canalizado a través del prosecretario de la presidencia, Walter Nessi, quien remitió un memorándum⁶ al presidente Julio María Sanguinetti donde se valoraban las dificultades que presentaba la nueva gestión del Canal 5.⁷ Este documento incluía un estado de situación del canal desde la llegada de las nuevas autoridades, una evaluación (negativa) del proceso y una serie de posibles consecuencias si se seguía adelante con el nuevo modelo de gestión. En esencia, se cuestionaban cuatro elementos: la inconveniencia de la suspensión de las emisiones, el riesgo de que los programas de calidad y audiencia se «mudaran» de canal, el alto costo que significaba el nuevo proyecto para el Estado y la dudosa filiación política de varias de las figuras nombradas como asesores del proyecto (Opinar, 1985, 25 de abril, pp. 4-5).

Este último punto es, tal vez, el más llamativo, no solo porque contradecía el espíritu de libertad y tolerancia que la recuperación democrática traía consigo, sino también porque esta acusación alcanzaba incluso a figuras como la de Néber Araujo, asociada a los sectores moderados (y conservadores) del espectro político, y quien, consultado sobre lo ocurrido, manifestó que «afortunadamente las persecuciones políticas, no son más que algunos toques nostálgicos, de cosas felizmente superadas en el país» (El Día, 1985, 27 de abril, p. 4).⁸

mento que amenazara el modelo de negocios de los canales privados, sino que, por el contrario, consolidaba el sistema de medios preexistente en el país, prohibiendo el surgimiento de nuevos monopolios audiovisuales.

6 Hay versiones diferentes en torno a quién elaboró el documento, pero todos coinciden en que fue a pedido de Walter Nessi y en que fue él quien se lo facilitó al presidente (Opinar, 1985, 25 de abril, pp. 4-5). 4. Sin embargo, el prosecretario envió un desmentido público a algunos medios, deslindando todo tipo de responsabilidad en la redacción del documento (Búsqueda, 1985, 18 al 24 de abril, p. 32).

7 Vale señalar que este memorándum mereció una respuesta por parte de las autoridades del SODRE, que, si bien tuvo menos prensa, abordó algunos de los tópicos cuestionados.

8 Esta información se reproduce en todos los medios que recogen la noticia; inclu-

Por último, hay que señalar que el proyecto Maggi, si bien implicaba un cambio significativo para los estándares de la televisión pública, planteaba un formato probado y que se llevaba adelante en diferentes televisoras públicas del mundo. De esta manera, lo que se proponía —a pesar de la visión de sus competidores— no era necesariamente una modificación estructural del sistema de medios en Uruguay. Aun así, este proyecto no pudo ser llevado adelante y terminó de forma tan abrupta como inesperada.

UNA «APERTURA» NO TAN ABIERTA

El fin de la propuesta de Carlos Maggi, el escaso debate posterior a su renuncia⁹ y el nombramiento en su lugar de una figura alineada al Poder Ejecutivo como Magdalena Gerona parecen indicar que existía, ya fuera por omisión o convicción, voluntad de desactivar un posible conflicto con los canales privados. Sin desmedro de lo anterior, el canal del Estado comenzó nuevamente sus transmisiones, y de esta forma inauguró su estructura en la nueva democracia.

La programación no sufrió cambios sustanciales, el espacio informativo se cubrió con el noticiero *Sucesos* (coproducción privada), que duró poco más de un año, para dar paso a un nuevo informativo que se llamó *Tres millones* y también era un espacio arrendado por una productora privada. En este caso, es interesante señalar que el director del noticiero era el periodista Rodolfo Fattoruso, quien, mientras tenía a su cargo llevar adelante un «informativo aséptico», también desempeñaba funciones como asesor del presidente Julio María Sanguinetti y era editorialista del diario colorado *La Mañana*.

En el horario de la tarde se comenzó a emitir un programa de revista llamado *Apertura*, con la conducción de la doctora María Eloísa Galarregui y la coconducción de María Teresa Villanueva, que tenía como objetivo poner en discusión temas de actualidad. El programa estaba concebido con un formato clásico de entrevistas e informes de variados temas. La escenografía era despojada y simulaba un *living*

so, tanto el semanario *Jaque* como *Aquí* entrevistaron al periodista haciendo énfasis en esta situación.

9 Si bien parecían ser un secreto a voces las presiones ejercidas por los canales, salvo excepciones, no se hizo demasiada referencia a ello, aunque vale mencionar en especial a los semanarios *Jaque* y *Aquí*. El semanario *Jaque* fue tal vez el que tuvo un rol de mayor destaque, entre otros aspectos porque estaba dirigido por el senador colorado Manuel Flores Silva y porque en él también escribía e hizo muchos de sus descargos el propio Maggi. El sugestivo título «*SODRE: una renuncia, una derrota*», parecía resumir el estado de ánimo en torno a la posibilidad de un cambio en el sistema de medios y a una nueva batalla perdida frente a los canales privados (*Jaque*, 1985, 19 al 26 de abril, tapa y pp. 10-11).

con un espacio para entrevistas y, en ocasiones, pequeñas representaciones teatrales. El programa se presentaba y era percibido como uno de los proyectos innovadores del canal estatal, incluso algunos cronistas de espectáculos iban más allá y planteaban: «Indudablemente *Apertura* se ha constituido —por méritos propios— en el mejor programa no sólo del Canal 5 sino de toda la TV nacional» (Michelena, 1986, 30 de agosto). Se emitía de lunes a viernes, y ese último día de la semana contaba con una ronda de columnistas¹⁰ para desarrollar diferentes temas, entre ellos el en ese momento licenciado en Letras y especialista en semiótica Fernando Andacht.¹¹ Será precisamente él quien reciba, por parte de la conductora, varios cuestionamientos durante una emisión del programa.

Si bien en 1985 la sola presencia de un columnista con un espacio para hablar sobre semiótica en la televisión uruguaya era un signo alentador en cuanto a los temas de los que se ocupaba la televisión pública, también es claro que esta «apertura» tenía sus límites y Andacht los encontró cuando decidió abordar el tema de los desaparecidos en el canal estatal durante la apertura democrática.

Uruguay, al igual que otros países de la región, ha mantenido una tensión constante entre los actores políticos y el tema de las violaciones de los derechos humanos durante la última dictadura. La cuestión, lejos de estar saldada, sigue siendo parte del debate. Tanto el juzgamiento de quienes participaron en estos delitos como el conocer el paradero final de los detenidos desaparecidos son algunas de las grandes cuentas pendientes que el país no ha resuelto tras casi cuarenta años de apertura democrática.¹²

10 Entre otros, lo integraban periodistas como Diego Fischer en política nacional, Jaime Clara en temas de cultura y el doctor Rodolfo Tálce en temas de ecología.

11 Fernando Andacht (1954) es doctor en Filosofía por la Universidad de Bergen, Bergen, Noruega. Se desempeñó como profesor titular del Departamento de Comunicación de la Universidad de Ottawa, Canadá, y como profesor invitado del Programa de Posgrado en Comunicación y Lenguajes de la Universidade Tuiuti de Paraná, Curitiba, Brasil. Investiga la representación de la realidad en los medios audiovisuales. Ha publicado varios libros y más de cien artículos y capítulos en su especialidad, la semiótica de la comunicación, de la sociedad y de la cultura. En la actualidad se desempeña como director del Instituto de Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

12 La Ley n.º 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, conocida popularmente como Ley de Caducidad, es una norma dictada en 1986, a través de la cual se estableció la caducidad del «ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto» (Uruguay-Poder Legislativo, 1986, 31 de

RECUPERAR LA IDENTIDAD

Los viernes, en el inicio del programa, Fernando Andacht tenía su columna «Signos de vida», que duraba unos veinte minutos. En esa ocasión, el tema era la identidad y fue presentado por la conductora con mucha expectativa: «[...] *si tenían pensado salir, desistan, hoy tenemos un programa increíble*, Fernando me dijo: “hoy matamos”». Y dio pie a la columna diciendo: «*vamos a la identidad porque no es cuestión de perderla*» (*Apertura*, 1985, agosto).¹³

La columna básicamente trataba sobre la pérdida de identidad por parte de los niños apropiados durante la dictadura. Para ello Andacht recurrió a dos elementos: uno estaba conformado por el relato de la recuperación de uno de estos niños desaparecidos, Amaral García —que recientemente había sido recuperado por su familia—, y la historia de Mariana Zaffaroni, otra de las niñas secuestradas, que en ese momento estaba en proceso de asumir su identidad; el segundo elemento eran cuatro fotografías de estos niños ubicadas en un atril.

El análisis de Andacht planteaba inicialmente la reflexión sobre en qué forma nuestro nombre define nuestra identidad: «Hoy quiero ver cómo el nombre es el enclave simbólico más importante para que uno sepa quién es». Y explicaba cómo esto se vio alterado durante el período dictatorial: «Cuándo íbamos a pensar que un niño iba a desaparecer, cuándo íbamos a pensar que un niño era un peligro político que hasta merecía ser borrado en su identidad» (*Apertura*, 1985, agosto). El planteo fue profundizando en esta idea hasta que, en un momento, fue interrumpido por la conductora, quien planteó que, si bien la situación de estos niños era condenable, el nombre no resultaba tan importante pensando en la identidad. A partir de ese punto, comenzó a desarrollar una argumentación jurídica tomando como ejemplo el cambio de nombre en un proceso de adopción. Es interesante comentar que en las columnas anteriores la conductora nunca había interrumpido al columnista ni cuestionado sus contenidos. Pero en esta oportunidad el debate fue ganando intensidad, mientras la conductora planteaba: «*El nombre no hace tanto las cosas. [...] a veces la simbología es algo que llena algo sin mucha sustancia*» (*Apertura*, 1985, agosto). El columnista reafirmó entonces su idea de que el tema en discusión era en qué forma el cambio de los nombres en estos casos era un elemento clave en el mecanismo de apropiación de los niños desaparecidos y cómo la sociedad en su conjunto debía pensar

diciembre).

13 No es posible identificar la fecha exacta del programa, ya que ninguno de los entrevistados la recuerda con precisión y no está incluida en los documentos revisados.

los caminos a seguir para restituirles su identidad. Si bien el debate se cerró en buenos términos, incluso con el planteo de la importancia de poder debatir sobre todos los temas, esa sería la última participación de Andacht en el programa. El propio columnista lo recuerda treinta años más tarde en los siguientes términos:

En 1985 fui a un programa que se llamaba *Apertura* y fui con mucha ilusión [...]. un día hablé de la identidad [...] empecé a hablar de los desaparecidos, que era un fenómeno nuevo. Y llegaron las conductoras del programa a decirme en vivo que todo lo que estaba diciendo no tenía el menor sentido. Tenía dos opciones: acatar, callarme, y pedir perdón, o defenderlo, y lo defendí y no fui más. (Andacht, citado en De Tomas, 2015, 29 de julio)

Este episodio pone de manifiesto el hecho de que, aun en plena apertura democrática, las posibilidades de hablar de ciertos tópicos en el canal estatal, al menos en la línea interpretativa que proponía Andacht, estaban restringidas.

¿CENSURA EN DEMOCRACIA?

La idea de definir qué es la censura es tan atractiva como compleja. Los variados estudios sobre el tema hacen que se convierta en todo un desafío poder dar una definición única y permanente.¹⁴ Es un término que encierra una variedad de significados y realidades, por lo que es necesario tener presentes tanto «la diversidad de los fenómenos observados, como la época, las tradiciones nacionales, los aparatos estatales, los sistemas mediáticos, los modos de escolarización, los valores dominantes, en definitiva, las culturas» (Martin, 2006, p. 4).¹⁵ De esta manera, discutir la idea de censura en los medios en Uruguay reviste cierta complejidad y no escapa a las tensiones que implica definir qué puede ser considerado censura en un momento determinado. Pensar en ella como una categoría laxa puede ser útil para evitar los inconvenientes sobre los que advierte Robert Darnton: «*Si definimos la censura en forma demasiado rígida, entonces podría entenderse como un fenómeno autónomo que funciona de la misma forma en todas partes sin importar el contexto*» (Darnton, 2008, p. 229). De esta manera, pensar en qué forma se llevaron adelante los mecanismos de censura

14 Los trabajos de investigación sobre censura son muy variados, ya que es un tema abordado por historiadores, antropólogos, analistas literarios, entre otros. Además, incluyen obras monumentales como los cuatro volúmenes de Jones (2002).

15 Traducción propia.

en la apertura democrática implica mirar con atención ciertas prácticas que se generalizaron durante la última dictadura cívico-militar.

En Uruguay, las formas de control de la información y la censura fueron prácticas que se desarrollaron en el marco de normativas generales vinculadas a los límites de la libertad de expresión, que, en la mayoría de los casos, apelaban a las buenas costumbres y la honorabilidad de los implicados. Sin embargo, durante el período dictatorial esto sufrió un cambio, debido a la promulgación de la mencionada Ley de Radiodifusión (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1977, 28 de junio) y su decreto reglamentario (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1978, 15 de enero). Estas normas detallaron los motivos que podían llevar a la suspensión o cancelación de emisiones televisivas, así como al recorte de programas y contenidos. Por ejemplo, en su artículo 4, la Ley de Radiodifusión expresa: «*Cuando las emisiones, sin configurar delito o falta, pudieron perturbar la tranquilidad pública, menoscabar la moral y las buenas costumbres, comprometer la seguridad o el interés públicos, o afectar la imagen y el prestigio de la República*» (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1977, 28 de junio). Es decir, los prestadores de servicios de comunicación podían ser sancionados, incluso cuando no se configurara «*delito*». A su vez, esta reglamentación, en consonancia con otras legislaciones de censura, presentaba —además del carácter represivo— un tono moralizador y paternalista en torno a lo que era aceptable presentar en la pantalla, ya que eso no debía afectar:

[...] la autenticidad del estilo de vida nacional, en aspectos sustanciales como el nivel cultural medio, las tradiciones que conforman la personalidad del pueblo, la sana convivencia, la pureza del idioma y los sentimientos de la comunidad, que han de protegerse de la mediocridad o tono inferiorizante y de la violencia y el erotismo morbosos [...]. (Uruguay-Poder Ejecutivo, 1978, 15 de enero, artículo 28)

Por último, hay que señalar que los canales de televisión estaban obligados a presentar su programación semanal con siete días de anticipación ante la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP)¹⁶ y las emisiones debían ajustarse estrictamente a las grillas presentadas. Se debía comunicar toda modificación con 24 horas de antelación, salvo casos de fuerza mayor que fueran debidamente justificados

16 En 1975 el gobierno dictatorial creó la DINARP, cuyo principal objetivo era promocionar en la opinión pública los lineamientos del «proceso revolucionario». Tenía dos grandes áreas de acción: producir información que luego se transmitía en los medios de comunicación y censurar toda línea que se considerase opositora al régimen.

(Uruguay-Poder Ejecutivo, 1978, 15 de enero, Decreto n.º 734/978, artículo 34). A pesar de este marco regulatorio tan severo, las sanciones a los canales fueron prácticamente inexistentes a lo largo del período. Solo se puede reseñar un caso de censura pública y oficial en la televisión durante todo el proceso dictatorial: la suspensión de las emisiones de Canal 10 durante tres días a fines de 1984.¹⁷

Si bien son variados los motivos por los que la censura no estuvo más extendida o no fue más dura —entre ellos podemos citar la capacidad de los recursos para aplicar la normativa, el capital relacional de los directores de los medios privados, la connivencia de objetivos entre canales privados y poder político de turno—, un elemento que está presente es el de la autocensura. Esta ha sido reconocida por diferentes protagonistas del período y fue una práctica bastante extendida, incluso en democracia. Por ejemplo, en 1987 varios periodistas (que solicitaron mantener su anonimato) entrevistados por el semanario *Las Bases* confirmaban que ante el debate sobre la Ley de Caducidad en los canales privados existían diferentes mecanismos para condicionar o sugerir qué notas hacer y a quién entrevistar:

[...] te «**sugieren**»,¹⁸ así cuando vos tengas que elegir, sientas que la responsabilidad es tuya, pero ya estas condicionado por todo lo que te dieron a entender [...]. O en conversaciones informales en la redacción, se dejaron escuchar comentarios sobre la «dificultad» de que aparezca fulano, eso podría molestar mucho. (Las Bases, 1987, 8 de julio, p. 5)¹⁹

Si esto ocurría en plena democracia, es esperable que durante el período militar las pautas no escritas de «selección» de contenidos formaran parte de las prácticas periodísticas.

Un último aspecto para tomar en consideración es que este marco se mantuvo vigente — con modificaciones mínimas— hasta el año 2015, cuando se aprobó la nueva Ley de Medios (Uruguay-Poder Legislativo, 2015, 14 de enero).²⁰ Por ende, esta regulación estuvo en

17 El episodio que provocó la reacción militar y la clausura del Canal 10 fue una entrevista realizada al doctor Hugo Batalla, político perteneciente en ese momento al partido de izquierda Frente Amplio, que en la época se encontraba proscrito por el gobierno militar e inhibido de hacer declaraciones públicas. Los militares actuaron severamente ante lo que consideraban una falta al «libre y sano juego de opiniones». Por más información sobre este episodio se puede ver Pereira (2012).

18 Destacado en el original.

19 Por más información sobre este episodio, se puede leer Pereira (2019).

20 En la actualidad, tras el triunfo de los sectores conservadores en las elecciones de

vigencia no solo durante la transición política, sino también a lo largo de la mayor parte de la vida democrática del país desde el fin del proceso militar.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LOS INFORMATIVOS Y LA IDENTIDAD

Es claro que las formas de censura son diversas y, en general, no se presentan como inmutables, sino que responden a ciertas tensiones y debates en torno a lo que se considera admisible por las autoridades de turno y lo que no. Los dos casos que presentamos forman parte de esos debates y permiten un acercamiento a algunas de las prácticas de control mediático que se llevaron adelante en Uruguay durante los primeros meses de la apertura democrática. Mientras el caso de Carlos Maggi permite ver en una escala macro cómo el gobierno establecía ciertas limitaciones al desarrollo creativo cediendo a las presiones de los canales privados, el segundo caso pone en evidencia prácticas de limitación de las opiniones en el contenido de un programa, es decir, a escala micro. En ambos, hay dos elementos que permiten sostener que estamos frente a un caso de censura: el primero es que, producto de sus acciones, los protagonistas de las dos situaciones se encontraron en la «obligación» de renunciar a sus respectivos cargos y el segundo es que ambos implicados consideran lo ocurrido como censura.

Si bien en el momento en que se produjo la «renuncia» de Carlos Maggi este no hizo declaraciones, en entrevistas posteriores sostuvo que, informado por el senador Manuel Flores Silva del inminente pedido de su renuncia, tomó la decisión de ir a hablar con el presidente. En ese encuentro Maggi recuerda que:

Sanguinetti me plantea que lo fue a ver el propio Defeo (director de Canal 10) y le planteó que, si estaba dispuesto a hacerles la guerra a los canales privados, debía atenerse a las consecuencias. Me propuso hacer la nueva programación, pero sin informativo. Algo que a mí me pareció una locura en ese momento, y como el presidente no podía renunciar, lo hice yo. (C. Maggi, entrevista personal, noviembre de 2014)

Incluso, con el pasó de los años declaró que él creía que el pedido de renuncia no estaba motivado por cuestiones de contenido del in-

2019, se planteó un nuevo proyecto de ley de medios que desconoce la promulgada hace seis años.

formativo, ni tan siquiera por la filiación política de izquierda de la que se acusaba a algunos miembros de su equipo de asesores, sino por otras razones: «Yo me tuve que ir porque los otros canales no aceptaban que hiciera un canal que ganara dinero. Que tuviera plata y pudiera moverse. Ahí estaba la cosa» (Semanario Voces, 2015, 15 de mayo). De esta forma, se convirtió en el primer destituido de la novel democracia.

En el caso de Fernando Andacht, el episodio analizado lo colocó en una posición en la que consideró que era imposible desarrollar su trabajo con libertad dentro del canal oficial. En ese contexto y tras una charla con la directora y conductora del programa, consideró que lo mejor era abandonarlo. Si bien no hubo un pedido de renuncia manifiesto, el tono y el ánimo de la conversación no animaba a su continuidad en el programa *Apertura* (F. Andacht, entrevista personal, julio de 2019). De esta manera, Andacht plantea que fue censurado por hablar en el canal oficial por primera vez tras la apertura democrática del tema desaparecidos (F. Andacht, entrevista personal, julio de 2019).

De acuerdo con lo que plantea Andacht, a partir del debate que se genera en el marco de la columna «Signos de vida», es interesante pensar que las formas de censura en muchos casos no son explícitas. En este episodio, la conductora no recibe un llamado expreso de las autoridades del canal o una interrupción de la salida al aire, tampoco una notificación por parte de un productor, sino que es ella quien toma la decisión de intervenir y cuestionar a su columnista al aire (algo que no había sucedido antes con el mismo columnista). Es posible que esto se haya debido a sus convicciones políticas o filosóficas, pero también es válido creer que entraron en juego sus temores a posibles represalias (por ejemplo, que su programa fuera levantado o recibir una reprimenda de las autoridades del canal por permitir que se trataran esos temas). En cualquiera de los casos, lo que es claro es que toma la decisión de recortar —censurar— el contenido de un espacio de opinión sobre el tema de los niños apropiados durante el período dictatorial.

Las formas en las cuales los periodistas y conductores llegan a autocensurarse son muy variadas y, como se planteó antes, algunas de ellas son conductas heredadas del período anterior. John Maxwell Coetzee sostiene que cuando se convive en un ambiente de «amenaza oficial incesante» los ciudadanos no solo son objeto de la censura, «sino también de la autocensura, no solo vigilados, sino que se vigilan a sí mismos» (Coetzee, 2014, p. 55). Es posible plantear que la apertura democrática no logró erradicar, en muchos casos, estos temores y, por ende, tampoco estos mecanismos de censura.

Un elemento para tomar en cuenta en estos dos ejemplos es que no nos encontramos con acciones de censura torpes o de corte violento, como puede ser el levantamiento de un programa al aire, cortar una entrevista mandando una tanda publicitaria o una denuncia pública a un funcionario del Estado. Por el contrario, en ambos casos las formas de actuar, si bien no se puede afirmar que fueron sutiles, pusieron en evidencia conocimiento y capacidad de quienes llevaron adelante la censura. En este sentido, Robert Darnton plantea que creer que quienes realizan actos de censura son «estúpidos por naturaleza», como plantea por ejemplo Leo Strauss en su libro *La persecución y el arte de escribir* (2009/1959), es un error. Por el contrario, Darnton entiende que, en general, esta tarea es asignada a personas que no solo son «capaces de percibir matices de significado oculto, sino también entendían la manera en que los textos publicados resonaban (resueñan) entre el público» (Darnton, 2008, p. 231).

En el caso de Carlos Maggi, tanto el informe que hizo el prosecretario de la Presidencia de la República denunciando las «irregularidades» que se estaban llevando a cabo en el canal como las comunicaciones que recibió el presidente por parte de los privados hicieron que la salida del flamante director pareciera inevitable. Incluso, los involucrados se pusieron de acuerdo con una salida sin estridencias, de bajo perfil. En el caso de Fernando Andacht, la conductora, que además de abogada es exjueza, nutre su argumentación de elementos vinculados a la legislación vigente en torno a las adopciones. Si bien la idea de asimilar la situación de la apropiación de los niños durante la última dictadura con la de un niño adoptado por los canales legales es a todas luces cuestionable, no deja de ser interesante la búsqueda de una argumentación válida en términos legales para poner en tela de juicio el argumento del columnista. Tampoco en esta ocasión existieron tonos destemplados, acusaciones o amenazas por parte de la conductora, sino que siempre se mantuvo un tono cortés. Por ello, pensar que cada vez que nos enfrentamos a episodios de censura nos encontramos con acciones de burda represión ejercida por ignorantes es una idea equivocada. Estos ejemplos son una muestra de ello.

CONSIDERACIONES FINALES

Estos dos episodios permiten reflexionar sobre algunos elementos interesantes en torno a la apertura democrática en Uruguay y la televisión pública. En primera instancia, parece haber una clara contradicción entre las expectativas y la «primavera» democrática que vivía el país, y las resoluciones que tomó el Poder Ejecutivo en torno al canal estatal. Después de un inicio auspicioso, el nuevo proyecto se diluyó en poco más de un mes y se volvió a las antiguas prácticas que venían

condenando al Canal 5 a ser la «cenicienta» de la televisión nacional desde sus orígenes: escasez de contenidos innovadores, un sistema de producción deficitario y una limitada factura técnica en las emisiones. El fracaso del «proyecto Maggi» puso nuevamente en debate la capacidad de los medios privados de ejercer presión sobre el sistema político como forma de obtener favores y prebendas, al igual que una connivencia manifiesta entre los grupos mediáticos y el poder político de turno.

A su vez, nos encontramos con que tópicos tales como los desaparecidos y las violaciones de los derechos humanos eran, al menos, incómodos para ser tratados en la pantalla del canal público. La televisión estatal fue uno más de los escenarios del tortuoso terreno de disputa sobre el tema de los derechos humanos, que tuvo su punto más importante con la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en diciembre de 1986 (Uruguay-Poder Legislativo, 1986, 31 de diciembre), que consolidaba el sobreseimiento de las responsabilidades de los militares durante la dictadura e implicó un largo camino de búsqueda, que continúa hasta nuestros días, para que se investiguen y juzguen los crímenes de lesa humanidad.

Otro de los elementos que parece interesante señalar es el lugar que se le otorga al derecho a la libre expresión, un valorpreciado recuperado en democracia a la hora de seleccionar los contenidos y propuestas. Buena parte de los argumentos por los que se cuestionó el nuevo proyecto del informativo, como, por ejemplo, la imparcialidad que debía tener o la existencia de demasiados periodistas de «izquierda», entran en contradicción con aquellos valores que sostienen un sistema democrático, como la pluralidad, la diversidad de ideas y la tolerancia en el disenso político. Si bien el discurso dominante en torno a la importancia de la libertad de expresión y el rechazo a la censura era unánime por parte de la clase política, esto no evitó que se practicaran mecanismos de presión invisibles, tanto por las autoridades como por los canales de televisión privados.

A su vez, la idea de limitar o recortar espacios de opinión sobre diferentes temas, en este caso el de los desaparecidos, tampoco parece ser un elemento identitario del concepto de libertad de expresión. Este ejemplo permite analizar los mecanismos de censura existentes y cómo abordarlos. En un caso se trata de un proyecto, en el otro, de la participación y opinión de un académico, en un programa en vivo, sobre un tema muy sensible que estaba en su etapa inicial. El tema de los detenidos desaparecidos y, sobre todo, el de los niños secuestrados constituía uno de los asuntos pendientes más urgentes y acuciantes de ese contexto. Darle mucha visibilidad en la pantalla televisiva se convertía para el presidente Julio María Sanguinetti y para su minis-

tro de Defensa, el general Hugo Medina, en un problema, dado que no estaban dispuestos a aceptar que los militares fueran juzgados por los delitos cometidos durante la dictadura. Vale tener en cuenta que, si bien en buena parte de los textos legales que enuncian la censura —al menos en Occidente— los motivos que pueden dar lugar a la prohibición rara vez se formulan con precisión (excepto en forma vaga, como «la defensa de las buenas costumbres», «las tradiciones» o la «sana convivencia») y, por tanto, dejan a la censura un margen de apreciación y arbitrariedad, en estos dos casos parece complejo encontrar en los recursos legales motivos que permitan explicar la censura.

Además, hay que señalar que a lo largo del primer gobierno democrático posdictadura la política llevada adelante en los medios de comunicación pública no logró cubrir las expectativas que buena parte de la población se había generado. Con el paso del tiempo quedó en evidencia que no todo cambiaría y que no todas las aspiraciones serían colmadas. Como vimos, el valor sustancial de la propuesta de Carlos Maggi estribaba no tanto en su originalidad, sino en el hecho de intentar llevarla a cabo en el canal del Estado, y esto fue lo que precipitó su fracaso. A su vez, en la medida en que surgieron temas como el esclarecimiento de los crímenes cometidos durante la dictadura cívico-militar, se fueron poniendo en evidencia las diferentes posturas para abordarlos en la agenda de noticias, algo que para el canal público no parece haber sido una prioridad. En este sentido, y a modo de cierre, el programa *Apertura* continuó hasta diciembre de 1986. El último programa se emitió a pocos días de haberse aprobado de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. En el árbol de Navidad que había en el estudio los panelistas fueron colgando diferentes carteles con deseos para el nuevo año que se avecinaba. La conductora María Eloísa Galarregui colocó entre ellos los que pedían «derechos», «verdad» y «justicia». Ese fue su último programa al aire.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, L. (1988). *Los héroes de las siete y media, los noticieros en la sociedad uruguaya*. CLAEH-Ediciones de la Banda Oriental.
- Coetzee, J. M. (2014). *Contra la Censura: Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Debolsillo.
- Darnton, R. (2008). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. Fundación de Cultura Económica.
- Defeo, O. (1994). *Los locos de la azotea*. Cal y Canto.

- Jones, D. (ed.) (2002). *Censorship: A world encyclopedia*. Fitzroy Dearbonr.
- Lanza, E. y Buquet, G. (2011). *La televisión privada en Uruguay. Características de la concentración de la propiedad, las audiencias y la facturación*. Fundación Friedrich Ebert.
- Maronna, M. (comp.) (2012). *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*. Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Martin, L. (2006). Penser les censures dans l'histoire. *Sociétés & Représentations*, (21), 331-345. <https://doi.org/10.3917/sr.021.0331>
- Mollier, J. Y. (2009). *Imprensa, censura e educação das massas: do poder da mídia ao estabelecimento de contrapoderes democráticos*. Editora FE-UNICAMP.
- Pereira, A. (2019) Debate sobre televisión y censura durante la transición política uruguaya. Ponencia presentada en las *XIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-023/670>
- Pereira, A. (2016). La apertura democrática y el Canal 5: entre la innovación y el fracaso. *Revista Encuentros Uruguayos*, IX(1), 48-70. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/encuru/article/view/1218/1284>
- Pereira, A. (2012). Televisión y dictadura en Uruguay: cambios y permanencias. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, (2), 140-179.
- Strauss, L. (2009/1955). *La persecución y el arte de escribir*. Amorrortu.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla*. Edhasa.

FUENTES

- Apertura* (1985, agosto). Fragmentos. Canal 5. Archivo Fernando Andacht.
- Aquí (1985, 16 de abril). ¿Sin coacción para «Acción 5»? *Aquí*, III(100), p. 22.
- Búsqueda (1985, 18 al 24 de abril). Renuncia de Maggi: memorando de Prosecretaría de Presidencia cuestionó presunta infiltración izquierdista en el SODRE. *Búsqueda*, XIV(276), p. 32.
- De Tomas, T. (2015, 29 de julio). Fernando Andacht. La diferencia que hace la diferencia. *El Observador* [en línea]. <https://www.el-observador.com.uy/nota/fernando-andacht-la-diferencia-que-hace-la-diferencia-2015729500>

- El Día (1985, 27 de abril). El tema que aún no se trató. *El Día*, (36.498), p. 4.
- El Diario (1985, 23 de abril). Solo queríamos que no se acusara al Canal 5 de Influir en la Gente. *El Diario*, p. 9.
- Jaque (1985, 19 al 26 de abril). Una renuncia, una derrota. *Jaque*, II(70), tapa y pp. 10-11.
- Las Bases (1987, 8 de julio). Para evitar ser instrumentos de dominación los periodistas de TV se unen. *Las Bases*, pp. 4-5.
- Maggi, C. (2012, 13 de agosto). Entrevista. *En Perspectiva*. Radio El Espectador.
- Michelena, A. (1986, 30 de agosto). De aperturas, buen humor y honestos testimonios. Suplemento «Cultura y Espectáculos». *La Hora*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/tv_nacional_de_aperturas.htm
- Opinar (1985, 25 de abril). Crisis en el Sodre: declaraciones y documentos. *Opinar*, IV(209), pp. 4-5.
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1978, 15 de enero). Decreto n.º 734/978. Reglamentación de la Ley 14.670 relativo a la regulación de los Servicios Radiodifusión. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/734-1978/2>
- Uruguay-Poder Ejecutivo (1977, 28 de junio). Decreto-Ley n.º 14.670. Ley de Radiodifusión. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-ley/14670-1977/4>
- Uruguay-Poder Legislativo (2015, 14 de enero). Ley n.º 19.307. Ley de Medios. Regulación de la Prestación de Servicios de Radio, Televisión y Otros Servicios de Comunicación Audiovisual. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19307-2014>
- Uruguay-Poder Legislativo (1986, 31 de diciembre). Ley n.º 15.848. Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Registro Nacional de Leyes y Decretos. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>
- Voces (2015, 15 de mayo). Carlos Maggi: Cada uno tiene su infierno: me tocó defender a Tabaré Vázquez. *Voces* [en línea]. <http://www.voces.com.uy/entrevistas-carlosmaggicadaunotienesuinfierno-metocodefenderatabarevazquez>

SOBRE LOS AUTORES DE ESTE LIBRO

Rebeca Burdman es estudiante avanzada de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Argentina. Integra el proyecto de investigación “Transformaciones en el campo de la prensa en Chaco y Corrientes: profesionalización, actores, representaciones socioculturales y convergencia (1976-2016)”. Además, investiga sobre gubernamentalidad algorítmica en el marco de una beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN).

Eva Camelli es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, y Licenciada en Sociología por la misma institución. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) con sede en el Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Trabajó sobre la historia política de los sectores populares, especializándose en las organizaciones de las villas del país durante el pasado reciente, para visibilizar las particularidades de la praxis política en espacios urbanos inmersos en la informalidad, problematizar su articulación con los actores del amplio y heterogéneo escenario político de la década del setenta del siglo XX y analizar los modos represivos del Proceso de Reorganización Nacional (PRN) especialmente diseñados para las villas.

Miguel Cornejo es licenciado en Historia por la Universidad Católica de Chile, con un Certificado Académico en Literatura Universal, y actual estudiante del Programa de Magíster en Historia de la misma universidad. Ha participado en instancias de investigación práctica en Palacio Cousiño, casa patrimonial a cargo de la Ilustre Municipalidad de Santiago, y en ayudantías de docencia por más de dos años en Historia de Género en Chile e Introducción a la Historia e Historia Mundial Contemporánea, entre otras asignaturas.

Andrea de los Reyes es licenciada en Comunicación Social, docente en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste y becaria de finalización de Doctorado en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (UNNE-CONICET). Forma parte de grupos de investigación en Chaco y Corrientes y del Núcleo de Estudios Contemporáneos sobre Estado, Política y Sociedad (NECEPS). Integra redes de investigadores sobre el peronismo y sobre historia de los medios de comunicación.

Sergio Durán es licenciado, magíster y candidato a doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se especializa en historia contemporánea de Chile, historia de los medios de comunicación e historia de la televisión, áreas en las que se ha desempeñado como investigador y docente. Es autor de *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet* (2012), entre otras publicaciones. Desde 2015 dicta el curso Historia de la Comunicación Social en la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Diego Escobedo es licenciado en Historia y periodista por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa el Programa de Magíster en Historia en la misma casa de estudios. Se ha especializado en el siglo XX chileno, particularmente en historia política y cultural. Ha publicado reseñas de películas históricas en los sitios especializados *La Fuga* (<https://lafuga.cl/>) y *Campo contra Campo* (<https://campocontracampo.cl/>). También ha publicado en la *Revista Izquierdas* su ensayo «Allende y Balmaceda: crónica de un suicidio anunciado», ganador de una mención honrosa, y en la revista *Seminario Simón Collier* su artículo «La segunda independencia. Giros conceptuales de una lucha continental en Chile».

Emilla Grizende Garcia es licenciada en Historia por la Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil, especialista en Ciencia de la Religión de la misma institución y máster en Historia y Sociedad por

la Universidad Estatal Paulista (UNESP), en la línea Política: Acciones y Representaciones. Actualmente es estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Historia de la UFJF, en el área de concentración de Historia, Cultura y Poder. Trabaja en los grupos de investigación Historia y Medios Electrónicos (UNESP) y CPCINE: Historia, Estética y Narrativas en el Cine y el Audiovisual (UFJF).

Luis Horta Canales es licenciado en Cine por la Universidad Artes y Ciencias Sociales (ARCIS), Chile, y magíster en Teoría e Historia del Arte por la Facultad de Artes por la Universidad de Chile. Se desempeña como coordinador del Programa Académico Cineteca de esta última universidad y también es académico de su Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) y de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). Sus áreas de investigación son la historia del cine chileno, el patrimonio audiovisual y la estética del cine.

Malena La Rocca es profesora en Historia y docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es también magíster en Investigación en Humanidades por la Universidad de Girona, España, y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Su investigación se focaliza en los vínculos entre la experimentación artística, la contracultura y los activismos políticos en la historia reciente. Integra el Grupo de Estudio sobre Arte, Política y Cultura en la Historia Argentina Reciente, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA), y participa del Seminario Interinstitucional de Historia de las Juventudes del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

María Florencia Luchetti es licenciada en Sociología, magíster en Comunicación y Cultura y doctora en Ciencias Sociales (UBA). Fue ayudante en la materia Historia Social Argentina en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad y auxiliar de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, donde coordinó el Archivo Audiovisual. Desde 2018 trabaja en la Facultad de Estudios Croatas de la Universidad de Zagreb y desde 2021 en el Instituto de Migración y Estudios Étnicos de Zagreb. Sus intereses de investigación incluyen la historia reciente, los medios de comunicación, las definiciones identitarias asociadas a políticas de integración y exclusión, los aspectos sociales y culturales de los procesos migratorios y las problemáticas de archivo y fuentes de investigación.

Mónica Maronna es profesora de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA), Uruguay, y doctora en Ciencias Sociales

(UBA). Es profesora agregada en régimen de dedicación total en la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (UDELAR), Uruguay, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Coordina el grupo de investigación Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro (FIC-UDELAR) y dirige el proyecto “La televisión uruguaya en clave comparativa. Institucionalidad, censura y programación durante la dictadura y transición (1973-1990)”, financiado mediante recursos concursables del Fondo Clemente Estable de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Es autora y coautora de libros y artículos incluidos en publicaciones uruguayas e internacionales. Se ha especializado en historia contemporánea, especialmente en historia de los medios de comunicación y en documentos sonoros. Integra el Comité Académico de la Especialización y Maestría en Patrimonio Documental. Historia y Gestión (FIC-UDELAR).

Milagros Mattos Castañeda es periodista y estudiante avanzada de la Licenciatura en Comunicación Social de la UNNE. Fue adscripta en la cátedra Teorías de la Comunicación Social I en la misma universidad. Integra el proyecto de investigación “Transformaciones en el campo de la prensa en Chaco y Corrientes: profesionalización, actores, representaciones socio-culturales y convergencia (1976-2016)”. Dentro del campo profesional, se desempeña en el ámbito de la comunicación política.

Patricia Alejandra Orbe es doctora en Historia por la Universidad Nacional del Sur (UNS), institución en la cual se desempeña como profesora adjunta en el Departamento de Humanidades. Es investigadora adjunta del CONICET y directora del proyecto grupal de investigación “Culturas políticas y sociedad en Bahía Blanca durante el siglo XX”, en el Centro de Estudios Regionales Prof. Félix Weinberg (UNS). Desde 2008 se dedica al análisis del campo de la prensa periódica del período 1955-1976 y en los últimos años se ha abocado al estudio de los medios de comunicación en perspectiva regional.

Antonio Pereira es profesor de Historia egresado del IPA, Uruguay, y magíster en Investigación en Historia Contemporánea por la Universidad del Centro Latinoamericano de Economía Humana (UCLAEH). Se desempeña como docente e investigador en la FIC-UDELAR). Integra el equipo de investigación de Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro (FIC-UDELAR) y el de Humanidades Digitales del Centro Interdisciplinario de Estudios Uruguayos (CEIU), radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHUCE-UDELAR).

Desde 2018 coordina el proyecto de investigación y recuperación de patrimonio sonoro “Sonidos en transición (1980-1990)” (FIC-UDELAR). Ha publicado artículos sobre historia de los medios en Uruguay.

Octavio Penna Pieranti es licenciado en Derecho del Instituto de Educación Superior de Brasilia (IESB) y en Comunicación Social/Periodismo por la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro (ECO-UFRJ), y doctor en Administración y magíster en Administración Pública por la Escuela Brasileira de Administración Pública y de Empresas de la Fundación Getulio Vargas (EBAPE-FGV), con posdoctorado en Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Brasilia (FAC-UNB). Ha publicado nueve libros como autor y organizador. Actualmente es profesor en el Programa de Posgraduación en Medios y Tecnología de la Facultad de Arquitectura, Artes y Comunicación de la UNESP y realiza una estancia posdoctoral en la ECO-UFRJ.

Fernando Ramírez Llorens es doctor en Ciencias Sociales por la UBA. Dirige el proyecto subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACYT) “Orden y entretenimiento: gobernantes y empresarios de medios de comunicación en cuatro ensayos de refundación hegemónica”. Es docente de Historia de los Medios e Historia Social Argentina en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Su línea de trabajo principal es autoritarismo y medios de comunicación en Argentina en perspectiva histórica, actualmente focalizada en la investigación de la política comunicacional de la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966-1970) y en los medios de comunicación en la última dictadura y posdictadura (1980-1989).

Eladia Saya es profesora de Historia egresada del IPA, Uruguay, y maestranda en Historia Rioplatense por la FHUCE-UDELAR. Se encuentra culminando la licenciatura en Comunicación en la FIC-UDELAR. Integra el equipo de investigación en Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro y participa en el proyecto de investigación y recuperación de patrimonio sonoro “Sonidos en transición (1980-1990)”, ambos en el ámbito de la FIC-UDELAR.

Florencia Soria es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la FIC-UDELAR y magíster en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Desde 2012 se desempeña como docente en el Instituto de Comunicación de la FIC-UDELAR, donde participa en el dictado de cursos vinculados a la teoría de la comunicación y la historia cultural. Integra el equipo de investigación en

Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro de la FIC y el Grupo de Estudios Audiovisuales de la UDELAR. Es autora de varios artículos sobre historia de los medios.

Joaquín Sticotti es sociólogo y candidato a doctor por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como becario doctoral en el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto de Desarrollo Económico y Social (CIS-IDES-CONICET) y participa en diversos grupos de investigación sobre memoria, historia de los medios e historia reciente. Es docente de grado de la materia Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). Investiga la historia de la televisión en Argentina entre los años setenta y los ochenta y ha publicado diversos artículos sobre este tema en revistas científicas nacionales e internacionales.



TELEVISIÓN Y DICTADURAS EN EL CONO SUR

Las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX coexistieron con procesos de expansión y consolidación de la televisión. Los Estados autoritarios conjugaron de maneras complejas los objetivos de un orden político basado en principios de jerarquía, tradicionalismo y paternalismo autoritario con un modelo de entretenimiento de masas que tensionaba esos valores. La televisión profundizó procesos de globalización, provocando la coexistencia de la suspensión del Estado de derecho con lógicas liberales del ejercicio de la comunicación, a la vez que resultó una oportunidad para promover una imagen positiva de la situación interna de los países ante una audiencia global. Este y otros problemas nos llevan a preguntarnos: ¿Cuál fue el vínculo de la televisión con los proyectos políticos, sociales, culturales y mediáticos impulsados por las experiencias autoritarias de enorme violencia estatal del pasado reciente en el Cono Sur? Y, ya en los períodos posautoritarios, ¿cómo colaboró este medio en la construcción de lo memorable para las sociedades y qué tensiones se generaron en torno a sus rasgos distintivos de inmediatez, facilidad de lectura, potencial emotivo y consumo masivo y doméstico?

A través de catorce capítulos escritos por veinte investigadores de cuatro países, este libro recorre diferentes problemas en el cruce entre televisión y autoritarismos en perspectiva histórica, así como el rol de esta tecnología como vehículo de construcción de sentidos sobre el pasado.

ISBN 978-987-88-1623-4



9 789878 181623 4



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | **GINO GERMANI**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY