

Retórica y discurso en los noticiarios documentales *Uruguay Hoy* de la dictadura uruguaya (1973-1985)

Por Santiago López Delacruz*

Resumen: El artículo expone un análisis de los informativos documentales *Uruguay Hoy*, realizados por el gobierno cívico-militar uruguayo en la dictadura del período 1973-1985. Se indaga, desde las teorías del cine documental, en las funciones retóricas y las estrategias discursivas que los documentales manifiestan a nivel estético e ideológico, desde un acercamiento a las representaciones mediáticas que promovió la dictadura uruguaya. Los informativos *Uruguay Hoy* visibilizan un complejo vínculo entre cine, procesos históricos e imaginarios sociales, tanto a nivel ético como epistemológico, en el marco de la realización documental latinoamericana del siglo XX.

Palabras clave: cine documental, discurso fílmico, dictadura uruguaya, retórica cinematográfica.

Retórica e discurso no documentário jornalístico *Uruguai Hoy* da ditadura uruguaia (1973-1985)

Resumo: O artigo apresenta uma análise do documentário jornalístico *Uruguay Hoy*, produzido pelo governo cívico-militar uruguaio durante a ditadura de 1973-1985. A partir das teorias do cinema documentário, investigaremos as funções retóricas e as estratégias discursivas que os documentários manifestam em nível estético e ideológico, por meio de uma abordagem sócio-histórica das representações midiáticas promovidas pela ditadura uruguaia. Os jornais *Uruguay Hoy* revelam uma complexa articulação entre cinema, processos históricos e imaginários sociais, tanto em nível ético quanto epistemológico, no marco da produção documental latino-americana do século XX.

Palavras-chave: cinema documentário, discurso fílmico, ditadura uruguaia, retórica cinematográfica.

Rhetoric and discourse in the documentary newsreels *Uruguay Hoy* during the Uruguayan dictatorship (1973-1985)

Abstract: This article examines the documentary newsreels *Uruguay Hoy*, broadcast by the Uruguayan civic-military government during the dictatorship of 1973-1985 period. Based on theories on film documentary the text analyzes the rhetorical functions and discursive strategies inherent in the dictatorship's aesthetics and ideology. *Uruguay Hoy* newsreels underscore the complex link between cinema, historical processes, and social imaginaries, both at an ethical

and epistemological level, within the framework of 20th century Latin American documentary filmmaking.

Key words: documentary film, film discourse, Uruguayan dictatorship, film rhetoric.

Fecha de recepción: 30/12/2022

Fecha de aceptación: 16/05/2023

Introducción y contextualización histórica

El golpe de Estado suscitado en Uruguay el 27 de junio de 1973 dio paso a la consolidación de un gobierno dictatorial que confirmó un proceso de deterioro de la convivencia política. En el forjamiento y desarrollo de la dictadura, se transitó una etapa congestionada en la que el golpe fue la “culminación de un proceso de progresiva instalación del autoritarismo a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta” (Yaffé, 2012:14).

En este contexto autoritario, “el régimen desarrolló un sistema de vigilancia y análisis sistemático de información que pretendía lograr un control casi total de la sociedad uruguaya” (Yaffé, 2012:19). A modo de ejemplo, la Universidad de la República fue intervenida en setiembre de 1973, provocando la disolución del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y la Televisión Universitaria, y creándose el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (Wschebor, 2014). También se extendió la censura y la prohibición indefinida de diversos actos culturales de la sociedad uruguaya, tales como teatros, expresiones deportivas, iglesias, actividades de enseñanza y, principalmente, los medios de comunicación.

En el caso del cine, Schumann (1987) advierte que ningún otro de los países latinoamericanos ha tenido una producción de ficción tan reducida como Uruguay. El período 1960-1978 es el más largo de ausencia de producción cinematográfica de ficción, con la instalación de la dictadura y la censura

cultural en diversos espacios de la sociedad. De igual manera, en el período 1979-1984 surgieron aislados intentos de realizaciones cinematográficas uruguayas.

En el caso del cine documental, en dichos años destaca la compilación *Tiranos temblad* (1984), primer documento cinematográfico extenso sobre la dictadura con escenas filmadas clandestinamente en el interior de las cárceles políticas (Schumann, 1987), y *Pedro y el capitán* (Juan García, 1984), film realizado en el exilio mexicano basado en la obra de Mario Benedetti sobre las torturas en cárceles uruguayas de la dictadura. Estos films prosiguen la tradición instaurada por los documentales de denuncia social en los años 60 y 70, con ejemplos significativos como *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *Liber Arce: liberarse* (Mario Handler, 1969), y *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971).

Sin embargo, la persecución y el exilio de cineastas independientes finalizó el movimiento documentalista de carácter social e implicó también un desplazamiento de la producción dominante al otro lado del poder, que ahora era producido por el régimen político (Secco, 2018). A su vez, La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), movimiento cinematográfico de militancia constituido por jóvenes intelectuales pertenecientes a la generación del sesenta, también fue olvidado (Dufuur, 2018). Esto provocó una importante fractura de la circulación y recepción del cine uruguayo de corte social.

La producción cinematográfica de la DINARP y los *Uruguay Hoy*

En este recorrido histórico-cinematográfico, especial atención merece el estreno de *Gurí*, en 1980. Largometraje de ficción dirigido por Eduardo Darino, fue apoyado por la dictadura en su carácter folklórico y patriótico (Martínez Carril y Zapiola, 2002) estableciéndose como crónica de la vida rural uruguaya a través de su figura máxima: el gaucho. Coproducida con la empresa norteamericana Zenith International, dedicada a la realización de obras

educativas, la película de Darino es el primer film de ficción producido por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), órgano creado por la dictadura en 1975.

Cómo expresa Marchesi (2001) en su análisis de referencia, las producciones de la DINARP trascendieron lo estrictamente político-institucional al desarrollar una propuesta cultural que contempló múltiples espacios de la vida social, amplificando y tecnicizando su potencial propagandístico desde publicaciones gráficas, realizaciones cinematográficas, programas televisivos y radiales, hasta festivales artísticos. Sumado, en 1977 se aprobó una ley de telecomunicaciones de control de los medios de comunicación, ya que “eran considerados una de las principales armas de la acción ‘disolvente’ y de ‘filtración’ de ideologías contrarias, que las autoridades dictatoriales consideraban valores nacionales” (Guinovart, 2014: 19-20).

Con la DINARP, el gobierno dictatorial generó un organismo de gran influencia en la cultura del país, que promovió diversas manifestaciones propagandísticas desde su rol difusor a la par de establecer un marcado rol de control en la producción cinematográfica nacional. Desde este punto, es importante destacar que la producción y circulación de realizaciones audiovisuales fue llevada a cabo por una red de instituciones públicas y privadas, en un tándem conformado por la DINARP, la Dirección Nacional de Turismo (DNT) y el Consejo Nacional de Turismo (Conatur) como usinas principales de producción (Bruno, 2018).

Sumado a *Gurí*, la DINARP realizó dos informativos para cine: *Panorama* y *Uruguay Hoy*, que representaban y trataban de difundir los principales ideales sociales de la dictadura. En cuanto a los *Uruguay Hoy*, se trata de una serie de cortometrajes documentales que intentaban resumir, a criterio de dicha institución, los principales sucesos y eventos que constituían el imaginario del nuevo Uruguay. Se realizaron más de ochenta, entre los años 1979 y 1984, de

aproximadamente cinco minutos de duración. Sus responsables de producción y difusión fueron Roberto Gardiol y Henrio Martínez que a través de la empresa denominada CINEPRENSA se encargaron de la filmación de los documentales en todo el territorio uruguayo.

Estos breves documentales fomentaban un nuevo imaginario de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse, con relatos que iban desde los discursos históricos, las tradiciones políticas, las expresiones folclóricas, hasta la crónica de actividades deportivas (Marchesi, 2001). De esta forma, se observa la importancia atribuida al cine por parte de la dictadura, entendiéndolo como un medio de comunicación de gran alcance para desarrollar sus fines propagandísticos y generar un impacto en la memoria social uruguaya.

Los *Uruguay Hoy* consolidaron a la DINARP como una institución que controló y legitimó distintas expresiones culturales, estableciendo “un control total y absoluto de los medios de comunicación proporcionando un adoctrinamiento de los jóvenes y un surgimiento del nacionalismo y el “Nuevo Uruguay” (Aparicio Guirao, 2017). Los *Uruguay Hoy* también se consolidaron como propaganda oficial con un importante trabajo de representación del Estado-nación, desde distintos puntos de encuentro entre cultura, sociedad, mediatización y propaganda política.

Encuadre teórico de la investigación

Marchesi (2001) entiende que, a través de los *Uruguay Hoy*, la dictadura marcó un punto de inflexión en el relacionamiento entre Estado y los medios, como un intento intervencionista de la cultura que se basa en una concepción autoritaria de la comunicación, traducida en intentos proteccionistas de la industria cultural. Por ende, se propone como objetivo analizar el tratamiento discursivo de los cortometrajes *Uruguay hoy* desde el lenguaje cinematográfico, y en particular, desde las estrategias retórico-discursivas del cine documental.

A nivel teórico, tal y como lo definieron Marchesi (2001) y Secco (2018) siguiendo a Bill Nichols, los *Uruguay Hoy* poseen una modalidad expositiva. A diferencia de las realizaciones ancladas en la tradición del *direct cinema*, el *cinema vérité* o el cine-ensayo,¹ los documentales expositivos se dirigen directamente al espectador, con intertítulos o voces que argumentan sobre el mundo histórico (Nichols, 1996). Los *Uruguay Hoy* promueven una lectura clara y convencional de los acontecimientos políticos, sociales y culturales del país, mediante la locución de una omnisciente voice-over que resalta los sucesos presentados desde la descripción novedosa.

Uruguay Hoy también opera bajo pautas de la paleotelevisión (Eco, 1999). Si bien Tadeo Fuica (2018) expresa que estos documentales fueron filmados en película cinematográfica y preferentemente 35 mm, la representación de los *Uruguay Hoy* recuerda a la definición del modelo paleotelevisivo: “Érase una vez la Paleotelevisión, que se hacía en Roma o en Milán, para todos los espectadores, y que hablaba de inauguraciones presididas por ministros y procuraba que el público aprendiera solo cosas inocentes, aun a costa de decir mentiras” (Eco, 1999: 83).

En relación a la teoría del cine documental, Renov expresa que existen cuatro funciones retóricas atribuibles a la práctica documental: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; análisis o interrogación; expresión, y añade que “estas cuatro funciones operan como modalidades de deseo, impulsos que alimentan el discurso documental” (2010: 22). En lo que refiere al registro, mostración o preservación, implica la motivación documental de representar la realidad con la cámara como dispositivo de registro, mientras que, en la persuasión o promoción, se emplean estrategias de carácter retórico para influenciar afectivamente en el espectador. En cuanto al análisis o

¹Modalidades documentales categorizadas por Nichols, respectivamente, como observacionales, participativas y reflexivas. Años más tarde, el autor incorpora dos nuevas modalidades a su estudio del cine documental —performativa y reflexiva—, a las cuales los cortometrajes *Uruguay Hoy* tampoco se adscriben.

interrogación, debido a que el documental necesita de una argumentación veraz en su vínculo con lo real, se hace necesaria la construcción de una visión lógica del mundo histórico. Por último, la expresión documental refiere a funciones estéticas desde decisiones estrictamente formales por parte del cineasta.

En una línea similar, Plantinga expresa que el discurso documental es el mecanismo por el cual “el mundo proyectado o eventos de la historia son comunicados; sus estrategias principales, en el nivel más abstracto, son la selección, orden, énfasis y voz” (2014: 124). Sobre la selección documental, se vincula a las elecciones del cineasta sobre los tópicos a representar de forma explícita, mientras que el orden refiere al trayecto —cronológico, retórico, argumentativo— que realiza el documental en su configuración del mundo histórico remitido. En cuanto al énfasis, hace referencia a aquellos sucesos y/o testimonios que el cineasta prefiere por encima de otras instancias de sentido, y con relación a la voz, indica su lugar de enunciación.

Las estrategias del cine documental, tanto retóricas como discursivas, se vinculan con la idea de Sorlin (1985) sobre el cine y el conocimiento histórico que establece sobre el pasado, constituyéndose como uno de los instrumentos que disponen las sociedades para ponerse en escena y mostrarse. Esto evidencia un nuevo tipo de verdad histórica, algo que para Rosenstone (1982) enriquece la lectura del pasado, puesto que las verdades del cine pueden ser distintas de las que transmiten los discursos hegemónicos. Una propuesta que también se encuentra en Ferro (2008), al expresar que, cada vez con más fuerza, las imágenes cinematográficas suscitan un análisis del pasado y de los imaginarios sociales.

En la cuestión de los imaginarios sociales, Castoriadis (1992) entiende que el imaginario radical como sociedad y como historia solo se hace, y no puede dejar de hacerse, en y por las dos dimensiones del instituyente y del instituido.

Por lo tanto, todo discurso promueve espacios de significación instituyentes desde nuevas lecturas sobre lo que ya se encuentra instituido. En la dicotomía instituyente-instituido, cabe preguntarse de qué forma la dictadura cívico-militar, a través de la producción de los *Uruguay Hoy* bajo tutela de la DINARP, estableció una representación del mundo histórico operando sobre los imaginarios colectivos del Uruguay.

Objetivos y enfoque metodológico de la investigación

Desde estos parámetros, se decide analizar los *Uruguay Hoy* a través de categorías analíticas específicas de la teoría del cine documental. Se estudian los preceptos de Michael Renov sobre una representación poética del cine documental y, en segundo término, se comprenden las estrategias discursivas utilizadas por los documentales en la relación discurso-mundo proyectado según los parámetros retóricos de Carl Plantinga. Si bien el presente trabajo se reconoce deudor de la aportación de Marchesi (2001), se distingue del mismo por ofrecer un acercamiento a los *Uruguay Hoy* desde las teorías del cine documental que, a su vez, se enmarcan en los estudios fílmicos y audiovisuales. Mientras que el estudio de Marchesi (2001) ofrece un acercamiento histórico y sociológico a los documentales, no ofrece un análisis desde la teoría contemporánea del cine documental, ni tampoco un estudio del lenguaje cinematográfico y la representación del cine de no ficción. El presente trabajo decide enfocarse en esta área de vacancia teóricamente no explorada.

A partir de estos criterios, se procede al análisis de dos cortometrajes *Uruguay Hoy*, tomados como muestra representativa de los sentidos circulantes del tema y universo a investigar (Serbia, 2007). La muestra se compone del *Uruguay Hoy* N° 1 (1979), con el que la DINARP da inicio a la difusión propagandística de los documentales, y del *Uruguay Hoy* N° 31 (1980), estrenado en los meses previos al plebiscito constitucional de 1980 y que defiende la reforma constitucional impulsada por el gobierno cívico-militar. En el caso del documental N° 1, su elección está determinada en tanto instancia

discursiva inicial de la DINARP, que sirve de ejemplo para observar la declaración de intenciones del organismo en términos ideológicos y cinematográficos. Con respecto al documental N° 31, fue elegido para ilustrar el discurso del gobierno dictatorial en una compleja coyuntura a nivel cívico, con un plebiscito constitucional que inició la crisis de la dictadura, en lo que Busquets y Delbono (2016) definen como el fracaso de un proyecto histórico.

La muestra se basa únicamente en dos ejemplos porque son representativos de la totalidad de los contenidos temáticos plasmados en los *Uruguay Hoy* según Marchesi: “el interior del país, las obras públicas, el turismo, los deportes, la juventud, las conmemoraciones históricas, las actividades del Ejército, artistas y espectáculos” (2001: 37). Todos estos tópicos están fuertemente visibilizados en los *Uruguay Hoy* N°1 y 31, constituyendo una muestra representativa, tanto retórica como discursivamente, de la totalidad de los temas tratados en los más de ochenta noticiarios, que por primera vez serán focalizados desde el campo de las teorías del cine documental.

Aspectos generales de los *Uruguay Hoy*

Al ser breves documentales de carácter informativo, la estructura de los *Uruguay Hoy* es siempre estable en cuanto a contenidos presentados y uso del lenguaje cinematográfico, sin llamativas diferencias estilísticas entre cortometrajes. Las secuencias de apertura de los cortometrajes, de apenas diez segundos, muestran un *collage* de distintas imágenes fotográficas que exhiben actividades tradicionales del país. También se incluyen fotomontajes que aluden a diversos sectores de la producción económica nacional, junto a referencias a espacios históricos ubicados de la ciudad de Montevideo.

En cuanto a la secuencia de apertura, “el formato de la presentación se repetía a lo largo de los informativos. Es interesante de analizar, ya que anticipa lo que expresarán estos noticieros” (Marchesi, 2001: 34). En el caso del desarrollo de actividades tradicionales, se observan fotografías que aluden al fútbol de

nuestro país, las playas nacionales y el candombe uruguayo (Imagen 1), pero también existen referencias a otras actividades deportivas como el hipismo, la concentración citadina de las principales avenidas de Montevideo y la realización de espectáculos culturales.



Figura 1. Secuencia de apertura de *Uruguay Hoy*.

Con respecto a la exhibición de áreas vinculadas al comercio interior y exterior uruguayo, la secuencia de apertura alude a la ganadería, la agricultura y la pesca, el comercio de carne, el turismo, la gastronomía y el mercado hotelero (Imagen 2). También aparecen distintos lugares de tradición histórica nacional, como la fachada del Palacio Legislativo, el Mausoleo de José Gervasio Artigas, el Monumento a La Carreta o la Rambla de Montevideo (Imagen 3), a los que se suman también el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo y el monumento a Artigas en la Plaza Independencia.



Figura 2. Imágenes fotográficas en la secuencia de apertura de *Uruguay Hoy*.

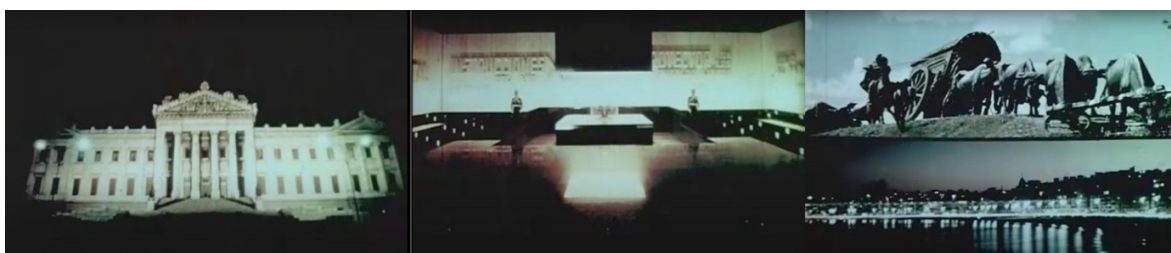


Figura 3. Imágenes fotográficas en la secuencia de apertura de *Uruguay Hoy*.

El final de la apertura muestra los créditos de producción y realización de los informativos. En letra tamaño mayúscula, y sobre fondo negro, figuran tres leyendas: el título “Uruguay Hoy”, en color celeste resplandecido por luces blancas, “Produce DINARP”, en colores amarillo y celeste, y “Realiza CINEPRENSA”, en colores verde y rojo (Imagen 4). También se destaca la utilización de diversos símbolos ilustrativos, como el sol de la bandera uruguaya, el mapa político del país y el Escudo Nacional del Uruguay (Imagen 5). En algunos casos, se utilizan imágenes de soles de la bandera uruguaya como separadores de los bloques noticiosos.



Figura 4. Títulos de crédito de *Uruguay Hoy*.

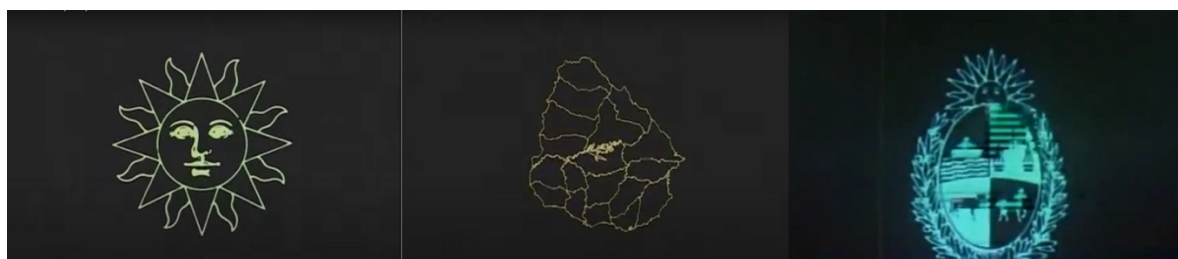


Figura 5. Secuencia de apertura de *Uruguay Hoy*.

Marchesi apunta que “el orden de las imágenes anticipa los criterios de selección de los mismos. En ellos no hay conflicto, en la presentación no aparece ninguna situación problemática” (36). En la secuencia de apertura, se encuentra de forma simbólica la ideología Del régimen cívico-militar, a través de la visibilización de una coyuntura civil, político y cultural que niega cualquier tipo de conflicto social. Esto permite recordar que todo film constituye una selección, redistribución y reorganización de los elementos de aquel universo histórico al que evoca, pero que retraduce imaginariamente (Sorlin, 1985).

En el caso del primer noticiario, recorre temáticamente cuatro eventos: la 81ª Sesión del Comité olímpico internacional en Montevideo en el Hotel Carrasco y la ceremonia inaugural en el Palacio Legislativo; el arribo de la Selección Uruguaya de Fútbol Sub-18 tras consagrarse campeona en el torneo internacional amistoso de Cannes; la inauguración de una red ferroviaria que une Mercedes y Ombucitos, Río Negro; y un breve muestrario de la Semana de Turismo en la Fortaleza de Santa Teresa, Rocha. El noticiario N° 31 está enteramente dedicado a la defensa de la nueva reforma constitucional de 1980 por parte del gobierno de facto. Contextualizado en los actos de conmemoración del sesquicentenario aniversario de la Jura de la Constitución de 1830, el cortometraje exhibe un grandilocuente desfile por la avenida 18 de julio, que contó con la participación de escolares, institutos, unidades de las Fuerzas Conjuntas, la caballería gaucha y civiles.

Funciones retóricas de los *Uruguay Hoy*

Las funciones retóricas del cine documental constituyen tanto estrategias de creación como efectos de interpretación en la representación del mundo histórico. El modo de registro/muestra/preservación refiere a “la tendencia mimética común a todo el cine, intensificado por el estatus ontológico del significante del documental —su supuesto poder para atrapar el movimiento imponderable de lo real” (Renov, 2010: 10). En los *Uruguay Hoy*, se observa esta función retórica: ejecutan un sesgado registro de la realidad uruguaya, muestran las distintas esferas de la vida cotidiana del país y, a posteriori, se convierten tanto en documento de una época histórica como del discurso imperante de dicha época.

El *Uruguay Hoy* N° 1 plantea un registro de eventos sobre distintas actividades deportivas y comunitarias, mientras que el N° 31, registra el fastuoso desfile organizado por el gobierno. Ninguno de los dos cortometrajes registra contextos caóticos o de revuelta social, ni aluden a la consolidación de un régimen con tendencias totalitaristas. En ambos cortometrajes, se observa a un

país en progreso, con una sociedad uruguaya que acompaña los proyectos desarrollados por el gobierno cívico-militar en una atmósfera idílica de aceptación colectiva.

Como comenta Marchesi: “*Uruguay Hoy* ya no tiene problemas, ni enemigos, simplemente desafíos de desarrollo y crecimiento. Es la época en que el gobierno se vanagloria de haber derrotado la subversión interna” (2001: 36). El régimen ostenta sus políticas nacionales utilizando al cine como medio de registro y mostración. Este impulso de registro propuesto por Renov (2010) implica, en su expresión última, que el vínculo entre la imagen documental y la realidad queda obsoleto en pos de una confusión entre representación y referente, donde cine y realidad tienen una continuidad ontológica. Teniendo en cuenta que la sociedad instituyente retoma la herencia del imaginario instituido (Castoriadis, 1992), a través de la función de registro/muestra/preservación los *Uruguay Hoy* son discursos instituyentes de un imaginario que intenta mantenerse instituido.

Sobre la función de promoción/persuasión, es la esencia retórica de todo documental, en tanto facilita el deseo de generar representaciones que incidan en la lectura espectral (Renov, 2010). Esta función es la más importante dentro de los *Uruguay Hoy*: por un lado, los documentales realizan una promoción de las políticas de desarrollo del gobierno dictatorial y, a su vez, la construcción de dicha realidad resalta la condición instituida de su imaginario, en la aparente estabilidad nacional que promueve el régimen.

En el caso del *Uruguay Hoy* N° 1, se detectan elementos promotores/persuasivos en dos momentos centrales del documental: el recibimiento de la selección uruguaya sub-18 en un Estadio Centenario repleto, y la inauguración de la red ferroviaria que une Soriano y Río Negro, con gran participación de los habitantes de ambas localidades (Imagen 6).



Figura 6. Fotogramas del *Uruguay Hoy* N° 1.

Asumiendo que las técnicas de persuasión son un prerequisite utilizado por el documental para que, dependiendo de su discurso, se alcancen objetivos personales o sociales (Renov, 2010), el gobierno utiliza los noticiarios con dos fines retóricos: comunicar la estabilidad y desarrollo de la nación uruguaya en sus aspectos más cotidianos, y visibilizar una relación cercana con el pueblo uruguayo.

Este último aspecto también se puede observar en el documental N° 31. Los actos conmemorativos realizados con motivo del sesquicentenario de la Jura de la Constitución incluyen la participación de diversos sectores de la sociedad, como escolares, caballería gaucha, delegados de las fuerzas conjuntas (Imagen 7).

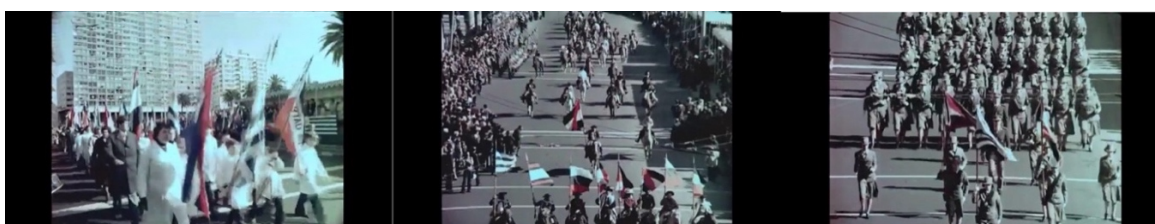


Figura 7. Fotogramas del *Uruguay Hoy* N° 31.

Comprendiendo que el impulso promocional de los documentales sirve para solidificar valores e identidades culturales desde diversos ámbitos del lenguaje cinematográfico (Renov, 2010), ambos noticiarios también utilizan la locución en off como estrategia retórica. Ya sea para elogiar las propuestas de desarrollo turístico, como sucede en el *Uruguay Hoy* N° 1, o defender la renovación constitucional en el futuro plebiscito, como lo exhibe el *Uruguay Hoy*

N° 31, la locución en off es un espacio de persuasión de imaginarios. Volveremos sobre este punto más en el subcapítulo siguiente.

Para Ferro (2008), el cine debe entenderse como un museo imaginario² que esconde discursos y posturas en su visión de la historia, por lo que los documentales son instrumento de análisis e interrogación de la realidad histórica que representan. En esta función documental, el impulso analítico no debe ser explicitado por los realizadores sino materializado en el espectador (Renov, 2010). Respecto al trabajo de representación de los *Uruguay Hoy*, cabe preguntarse si se interroga sobre la realidad a la que refieren o, por el contrario, evita todo tipo de análisis crítico.

En el caso del documental N° 1, asistimos a una simple exposición de diversas actividades efectuadas por el gobierno dictatorial sin complejidad en su lectura, ya que la organización de eventos protocolares y deportivos son sucesos que el noticiario exhibe sin ningún tipo de análisis social, cultural o político. Lo mismo sucede con la inauguración de la vía ferroviaria Río Negro-Soriano, donde el noticiario no profundiza en el vínculo pueblo-mandos militares más que en la exhibición de una apacible cordialidad. En la cobertura sobre las vacaciones de Turismo, la falta de interrogación es mayor: el informativo se limita a un relato con características de programa de turismo interno, mostrando a los turistas entre la fauna y los paisajes del interior del país.

Esta falta de impulso analítico también se observa en el informativo N° 31. Sin debatir acerca del plebiscito que se realizará en los meses posteriores, el documental relata las bondades de la reforma constitucional sin mencionar propuestas concretas. Por el contrario, el informativo se limita a transmitir la idea de que la nueva constitución proseguirá los ideales de 1830, basado en un espíritu patriótico de paz y unidad nacional. Un discurso que no parece tener espacio para abrir el debate público.

²El término *musée imaginaire* corresponde al pensador francés André Malraux.

El cine documental debe fomentar la investigación, ofrecer un espacio para el juicio, y otorgar herramientas para evaluar y posteriormente accionar sobre la realidad presentada (Renov, 2010). Sin embargo, los *Uruguay Hoy* se amparan en la construcción de una realidad social que no admite análisis o interrogación. Si en el cine, por una única vez, somos prisioneros de la historia (Rosenstone 1982), los *Uruguay Hoy* promueven una interpretación donde la prisión es la falta de una lectura crítica, desde un discurso aséptico de las problemáticas sociales de la época.

En cuanto a la función estética, implica una serie de elecciones autorales no neutrales para potenciar el poder lírico del documental desde el lenguaje (Renov, 2010). Con este criterio, en los *Uruguay Hoy* destaca la utilización de las imágenes de hechos actuales donde se evidencia el uso del cine como dispositivo de registro y documento de una realidad solemne en términos ideológicos.

Las imágenes de hechos actuales actúan como espacios fehacientes de reconocimiento de las bondades sociales, políticas y comunitarias del régimen, en una paradoja ética pertinente para los debates sobre la representación cinematográfica, que involucra el empleo del archivo como un elemento retórico que busca persuadir al espectador. Los fastuosos actos de conmemoración de la Jura de la Constitución y el arribo de la selección Sub-18, la diplomática Sesión del Comité Olímpico o la concurrida inauguración de la red ferroviaria en el interior son elementos significantes de un discurso que trata de ser convincente, explícito y demostrativo. Por esta razón, las realizaciones de montaje de hechos actuales también pueden considerarse realizaciones de memoria (Ferro, 2008), donde el corpus de imágenes debe prestarse a la discusión y el cuestionamiento colectivo de su representación.

La actitud expresiva de los cortometrajes analizados se dirige a lo que Castoriadis (1992) entiende como el magma de significaciones imaginarias socialmente instituidas. *Uruguay Hoy* exhibe, mediante el montaje, imágenes recientes y narración concisa, en una atestiguación de la realidad que instala un imaginario ideológicamente favorable para la dictadura. Si se considera que la función estética nunca puede ser completamente separada de la didáctica (Renov, 2010), el trabajo de la DINARP es un espacio aleccionador e instructor con fines alfabetizables, en cuanto producciones de sentido que trataron de influir estética y políticamente en los discursos sociales de la época.

***Uruguay Hoy* y el vínculo discurso-mundo proyectado**

Para Plantinga, el documental actúa mediante cuatro parámetros generales desde los cuales la relación entre discurso y mundo proyectado construye modelos para hacer afirmaciones sobre la realidad: “1) Selecciona, al controlar la cantidad y naturaleza de la información sobre el mundo proyectado, 2) ordena, por medio de una correspondencia formal entre presentación discursiva e información del mundo proyectado, 3) enfatiza, al asignar peso e importancia a la información, y 4) adopta un punto de vista respecto a que presenta, lo que aquí llamo su voz” (2014: 124).

Considerando que la selección en la realización documental presenta una elección discursiva de características distintas a las presentadas en el mundo material (Plantinga, 2014), como se mencionó anteriormente los *Uruguay Hoy* parten de una representación ideológicamente tamizada, tanto a nivel formal como narrativo, en su carácter propagandístico. Marchesi (2001) manifiesta que la ausencia de conflictos en los documentales construye una visión de normalidad y optimismo sobre el Uruguay dictatorial; un discurso parcializado e idealista configurado en clave de fraternidad nacional y aceptación de las políticas de Estado impuestas.

Este idealismo se ve reflejado en el tramo final del *Uruguay Hoy* N° 1: “Fueron siete días maravillosos. Semana de Turismo. Tan esperada por muchos que la viven intensamente de mil maneras distintas”, mientras desfilan imágenes de familias disfrutando de sus vacaciones y de la comida de campo, niños jugando con animales y turistas disfrutando de las playas del país (Imagen 8). El documental de propaganda aspira a la educación cívica y una misión social desde un lugar idealizante tejiendo vínculos sociales de forma artificial (Breschand, 2004). Por ello, selecciona la representación de un país como ejemplo de estabilidad y bienestar, garante de seguridad y disfrute de los ciudadanos uruguayos en su vida en comunidad.



Figura 8. Fotogramas del *Uruguay Hoy* N° 1.

Situación similar se observa en el *Uruguay Hoy* N° 31. El clima previo al plebiscito de 1980 muestra a una nación uruguaya alineada al espíritu de celebración que el régimen dictatorial promueve, en una coyuntura de júbilo y entusiasmo que posteriormente no fue refrendada en los resultados electorales. El documental muestra la unión del pueblo en las celebraciones: niños y padres izando réplicas de pabellones patrios, jóvenes colmando balcones de la principal avenida de la capital, y personas mayores en las gradas de calle (Imagen 9).



Figura 9. Fotogramas del *Uruguay Hoy* N° 31.

El cine opera como creadora de opinión privilegiada en la realidad (Ferro, 2008). En línea con esto, en los *Uruguay Hoy* no hay rastros de conflicto; como expresa Marchesi “la nación homogeneiza de tal manera que se hace imposible reconocer diferencias. Incluso a través del uso de las metáforas como ‘la familia oriental’ se refuerza la anulación de lo político” (2001: 86).

A su vez, el discurso documental formula un orden de la información del mundo proyectado en sucesiones temporales, de acuerdo con estrategias retóricas (Plantinga, 2014). Los cortometrajes analizados no poseen metáforas o simbolismos a nivel narrativo, son breves en metraje y concisos en su exposición. Su lenguaje audiovisual está libre de complejidades que opaquen la acción transformadora del gobierno dictatorial, y el orden de los sucesos mostrados aparece sin trucajes a nivel narrativo que afecten la dimensión espacio-temporal de su discurso.

Para una fácil transmisión de su ideología, las condiciones de reconocimiento de los espectadores deben ser claras, por lo que el orden del discurso de los *Uruguay Hoy* no se oscurece en el ámbito del código. El relato avanza, y con él, las distintas acciones del gobierno dictatorial se concatenan a través de un montaje puramente descriptivo. Entendiendo que el cine interpreta la sociedad por analogía con el mundo, y también se reconoce como universo ficticio (Sorlin, 1985), la labor estatal presentada por los documentales es motivo de aceptación ideológica en sus espectadores.

Con respecto al énfasis documental, implica que un elemento puede ser seleccionado y puesto en un orden textual, otorgándole mayor importancia dependiendo de una serie de variables estructurales y estilísticas (Plantinga, 2014). Siguiendo este criterio, los dos cortometrajes enfatizan la información desde cuatro líneas temáticas: el bienestar de la nación uruguaya, la unidad entre pueblo uruguayo y gobierno cívico-militar, la construcción de una imagen

del Estado como aparato reformador, y el destaque de los aspectos patrióticos de la nación.

Como muestra el documental N° 1, la nación uruguaya se encuentra en un contexto sincrónicamente marcado por el bienestar y la estabilidad. El documental N° 31 también visibiliza un estado de comunión y fraternidad entre pueblo uruguayo y gobierno dictatorial. Por lo tanto, todas las actividades procedidas por el Estado en ambos cortometrajes –festejos, desfiles, inauguraciones, actos protocolares, activación del turismo— cuentan con prominente repercusión en el pueblo uruguayo.

Marchesi (2001) explica que los *Uruguay Hoy* crean una figura de Estado constructor, que alimenta el imaginario desarrollista con base en una potencialidad transformadora capaz de modificar comarcas enteras. Con el documental N° 1, la DINARP exhibe un Estado dictatorial como agente de cambio de distintas actividades políticas, deportivas, turísticas y de transporte. Como también captura el inicio del documental N° 31, se reivindica la historia uruguaya apelando a simbolismos patrióticos, con el recuerdo de la Jura de la Constitución de 1830 mediante imágenes de pinturas, esculturas y espacios del ideario artiguista de superlativo valor histórico para la nación uruguaya (Imagen 10).

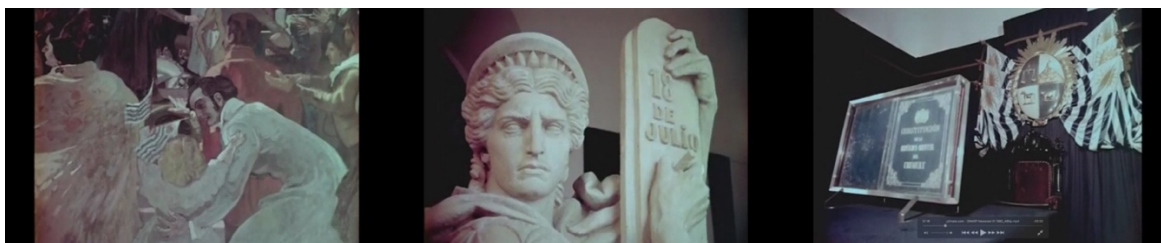


Figura 10. Fotogramas de inicio del *Uruguay Hoy* N° 31.

Para Castoriadis, “la sociedad instituyente, por radical que sea su creación, trabaja siempre a partir y sobre lo ya constituido” (1992: 4), por lo que los documentales de la DINARP enfatizan su representación tomando en cuenta

tradiciones ya instaladas en el imaginario nacional. Sin olvidar que el film documental “nunca es un reflejo directo de una realidad exterior, sino una obra voluntariamente moldeada en una narrativa que –ya sea sobre el pasado o el presente– crea el significado de su material” (Rosenstone, 1982: 100), *Uruguay Hoy* es un relato instituyente y recuperador de ideas, símbolos y discursos de un imaginario propio de los Estados-nación.

Finalmente, una cuarta manipulación discursiva de la información documental es la voz, donde el documental es un texto comunicacional en la que determinadas voces expresan información desde cierta perspectiva (Plantinga, 2014). En los *Uruguay Hoy*, la voz es el recurso prominente de su representación documental, ya que la narración en off aparece como lugar de enunciación predilecto. Esto surge de la propia modalidad expositiva de los documentales, que implica “cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda). Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto” (Nichols, 1996: 68).

La voice-over actúa como recurso estructurador del relato que afianza el imaginario entre pueblo uruguayo y dictadura. En el informativo N° 1, la voice-over resalta la inauguración de la vía ferroviaria y la Semana de Turismo:

OFF. Una obra de integración fundamental que resultó del esfuerzo de orientales [...] un nuevo encuentro de pueblo y gobierno [...] todos volvemos al octavo día a cumplir con nuestras obligaciones, pero ansiosos por volver a vivir los siete días maravillosos de la próxima Semana de Turismo.

Enfocada en la campaña propagandística del plebiscito de 1980, la voice-over del documental N° 31 ensalza valores democráticos y patrióticos de la reforma:

OFF. Las normas anteriores han comprometido la estabilidad política y las posibilidades de desarrollo que aseguran al pueblo y las personas individualmente el pleno goce de sus facultades.

En este sentido, la reforma promueve:

OFF. La institucionalidad democrática, republicana y representativa tomando como principio que la soberanía se ejerce en la nación [...] la nueva carta magna será el reflejo de la madurez de un pueblo que luego de un siglo y medio de vida independiente reafirmara su propósito de marcar sus propios destinos.

En los *Uruguay Hoy* las imágenes están al servicio de una argumentación centrada en la palabra (Marchesi, 2001). Esto deja en evidencia que la voz de la DINARP no deja espacio posible para otros lugares de enunciación más que el del propio régimen dictatorial, ya que no se incluye la voz del pueblo, de partidos políticos o de organizaciones civiles y/o sociales. La voz de los informativos es monopolizada por la dictadura, desde producciones audiovisuales que actúan como ricos espacios de transmisión ideológica, pero que también contribuyeron a la censura mediática de la época.

Conclusiones

El trabajo se reconoce como una ampliación de la investigación realizada por Aldo Marchesi, la cual fue referenciada en numerosas oportunidades en el texto. A nivel teórico-metodológico, se promovió el análisis del discurso documental de los *Uruguay Hoy* desde las perspectivas de estudio de Michael Renov y Carl Plantinga que, entendemos, resultan un complemento necesario a la perspectiva analítica ya iniciada desde las modalidades de Bill Nichols. En primera instancia, se detallaron los procedimientos retóricos que los informativos promovieron durante la dictadura uruguaya. Allí, se reconocen como instrumentos de registro que apelan a la persuasión discursiva, sin realizar ningún tipo de interrogación compleja de la realidad, pero promoviendo

una representación basada en el consenso, la unión y la fraternidad sociopolítica.

A su vez, en el vínculo establecido entre discurso documental, representación y mundo histórico, los procedimientos retóricos de los *Uruguay Hoy* recurren a una sesgada selección de los hechos cotidianos del Uruguay de la época, que enfatiza sobre estereotipos del régimen que resultan positivos a nivel social, carentes de cualquier tipo de problematización ideológica. Esto provoca que los informativos sean un espacio de control y censura mediática, que otorgan voz al régimen dictatorial y clausuran la participación discursiva de otros agentes sociales. Con la creación de los documentales informativos, la DINARP establece un lugar de enunciación dominante que intenta homogeneizar las condiciones de reconocimiento y la incidencia ideológica de su propuesta discursiva.

Los *Uruguay Hoy* promueven el desarrollo de un imaginario social donde Uruguay es un país modelo a nivel democrático, en el que sociedad y Estado están en un mismo régimen de igualdad fraterna y consensuada. Esto posibilita que el gobierno de facto sea representado como un agente reformador de la sociedad y la política nacional, que fomente los valores de Uruguay como Estado-nación y que sea el encargado de llevar a cabo una trascendente reforma constitucional en pos de los valores patrióticos nacionales. Un imaginario idealista que, a posteriori, las urnas electorales negaron de forma explícita.

Bibliografía

Aparicio Guirao, Mónica (2017). "Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada" en *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, volumen 8, 61-91. Sevilla: Asociación Reconocer. Disponible en: <https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguaya-1973->

[1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/](#) (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Bruno, Mauricio (2019). “Esto es Uruguay”. Turismo, fotografía e imaginario nacional durante la dictadura uruguaya.(1975—1983)” en *Claves. Revista de Historia*, volumen 5, número 8, 261-285. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/200/190> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Busquets, José Miguel y Andrea Delbono (2016). “La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo” en *Revista de la Facultad de Derecho*, volumen 41, 61-102. Disponible en: http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S2301-06652016000200004&script=sci_arttext (Acceso en: 16 de abril de 2023).

Castoriadis, Cornelius (1992). *Poder, política, autonomía*. Madrid: Fundación Rafael Campalans.

Demasi, Carlos, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé (2009). *La dictadura cívico militar: Uruguay 1973-1985*. Montevideo: CSIC.

Dufuur, Luis (2018). “La Cinemateca del Tercer Mundo. Una Cinemateca poco conocida” en *Revista TOMA UNO*, volumen 6, 29-42. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20866/20482> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Eco, Umberto (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

Ferro, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Guinovart, Raquel (2014). “Los informativos de los ochenta: cambios y ¿evolución?” en Leandro Delgado (ed.), *Cuaderno de historia, 13. Cultura y comunicación en los ochenta*. Montevideo: IMPO.

Lema Mosca, Álvaro (2019). “Historia del cine en Uruguay: los años de dictadura” en *Revista FILM*, 16 de mayo de 2019. Disponible en: <https://www.revistafilm.com/historia-del-cine-en-uruguay-los-anos-de-dictadura/> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Marchesi, Aldo (2001). *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Martínez Carril, Manuel y Guillermo Zapiola (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1896-2002)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Nichols, Bill (1996). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: UNAM.

Renov, Michael (2010). “Hacia una poética del documental” en *Revista Cine Documental*, volumen 1, número 1, 1-29. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Rosenstone, Robert A. (1982). "La historia en imágenes/la historia en palabras" en *Reviews in American History*, volumen 10, 91-108. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Serbia, José María (2007). "Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa" en *Hologramática*, volumen 4, número 7, 123-146. Disponible en: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/206/n7_vol3pp123_146.pdf (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Schumann, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Secco, Lucía (2018). "Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa" en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tadeo Fuica, Beatriz (2018). "La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial" en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

Wschebor, Isabel (2014). "Cine, universidad y política audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República (1973-1980)" en *Contemporánea*, volumen 5, número 5, 125-146. Montevideo: FHUCE. Disponible en: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2015/09/wschebor.pdf> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

Yaffé, Jaime (2012). "La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica" en *Estudios Ibero-Americanos*, volumen 38, número 1, 1 -26.

Porto Alegre: Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponible en: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/11583/8008> (Acceso en: 28 de diciembre de 2022).

* Santiago López Delacruz (Universidad de la República, Uruguay) es Licenciado en Comunicación y Magíster en Información y Comunicación por la Universidad de la República de Uruguay. En la actualidad realiza el Doctorado en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Docente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-UDELAR). E-mail: santiago.lopez@fic.edu.uy