



Revista del CESLA  
ISSN: 1641-4713  
ISSN: 2081-1160  
bebereza@uw.edu.pl  
Uniwersytet Warszawski  
Polonia

## De censuras y desacatos: Las disputas sobre los límites de la democracia, la crítica y lo obsceno durante la transición uruguaya (1980-1989)

Sempol, Diego

De censuras y desacatos: Las disputas sobre los límites de la democracia, la crítica y lo obsceno durante la transición uruguaya (1980-1989)

Revista del CESLA, vol. 28, 2021

Uniwersytet Warszawski, Polonia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243369802015>

**DOI:** <https://doi.org/10.36551/2081-1160.2021.28.245-260>




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

# De censuras y desacatos: Las disputas sobre los límites de la democracia, la crítica y lo obsceno durante la transición uruguaya (1980-1989)

Of censorship and transgression: Disputes over the limits of democracy, criticism and the obscene during the Uruguayan transition (1980-1989)

Diego Sempol [sempoldiego@gmail.com](mailto:sempoldiego@gmail.com)

*Universidad de la República, Uruguay*

 <https://orcid.org/0000-0003-2108-7072>

Revista del CESLA, vol. 28, 2021

Uniwersytet Warszawski, Polonia

Recepción: 24 Mayo 2021

Aprobación: 03 Noviembre 2021

DOI: <https://doi.org/10.36551/2081-1160.2021.28.245-260>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243369802015>

**Resumen:** La redemocratización uruguaya implicó una disputa sobre los contenidos de la democracia y sobre lo que fue legítimo mostrar y criticar en ese nuevo contexto. Este artículo analiza la censura de una exposición del artista Óscar Larroca en 1986 y el procesamiento de Esteban de Armas, el vocalista de la banda Clandestinos en 1988 como dos mojones clave en el proceso de discusión y definición de esos límites, intentando comprender la forma en que se relacionan en este momento histórico política y cultura. La investigación utiliza fuentes primarias –matutinos, semanarios y revistas– y aplica un análisis de contenido cualitativo simple. En las reflexiones finales se señala cómo durante esta etapa la movida juvenil fue construida como un *otro* que sirvió discursiva y políticamente para confirmar la existencia de peligros y amenazas de la nueva democracia recién conquistada.

**Palabras clave:** transición democrática, subcultura juvenil, obscenidad, censura, Uruguay.

**Abstract:** The Uruguayan re-democratization process entailed a dispute over the contents of democracy and what was legitimate to show and criticize in this new context. This article analyzes the censorship in 1986 of an exhibition by artist Óscar Larroca, and the prosecution in 1988 of Esteban de Armas, singer of the band Clandestinos, as two key milestones in the process of discussing and defining those boundaries, trying to understand how politics and culture interact in this historical moment. The research utilizes primary sources (newspapers, weeklies and magazines) and applies a simple qualitative content analysis. The final conclusions reflect on how during this stage the youth movement was built as an Other that served as a discursive and political means to confirm the existence of dangers and threats faced by the newly conquered democracy.

**Keywords:** democratic transition, youth subculture, obscenity, censorship, Uruguay.

## Introducción

La transición democrática uruguaya –1980-1989– ha sido analizada<sup>[1]</sup> tomando en cuenta casi exclusivamente los temas y problemas referidos a la institucionalidad, dejando de lado los procesos de democratización social de abajo hacia arriba, así como rehuendo los fuertes debates sociales y políticos sobre los contenidos y expectativas que generó la nueva democracia (Hershberg & Jelin, 1996; Manzano & Sempol,

2019). Durante los años ochenta la categoría democracia y sus sentidos fueron objeto de intensas disputas. Diferentes actores políticos y sociales buscaron cargarla con contenidos diferentes y muchas veces contradictorios: en algunos casos la democracia implicó solo reglas de juego y aspectos formales, en otras ocasiones fue sinónimo de formas de participación y de gestión. Este artículo busca centrar su análisis en la pugna de sentidos sobre la posible relación entre la democracia, la actualización de la cultura sexual uruguaya y los alcances de la libertad de expresión recién conquistada, con foco en los debates que instaló la movida cultural juvenil y sus visiones alternativas sobre la relación entre lo público y lo privado, el cuerpo, el erotismo y la sexualidad.

Para ello se abordan dos episodios de disciplinamiento que enfrentó la subcultura juvenil emergente en los ochenta: la censura que impuso el intendente Jorge Elizalde en 1986 a la muestra del artista plástico Óscar Larroca en el Subte, Centro de Exposiciones de la Intendencia de Montevideo, por considerar algunas de sus obras *obscenas, con contenidos pornográficos* y un *desborde en el uso de la libertad*, y el procesamiento con prisión por desacato en 1988 de Esteban De Armas, vocalista de la banda Clandestinos, luego de que tratara de *puto* al Parlamento uruguayo y cuestionara la existencia de una verdadera democracia en un recital masivo.

Hasta el momento ambos episodios han sido interpretados como sucesos aislados, fruto de las desavenencias políticas entre dos sectores del oficialismo –Libertad y Cambio y la Corriente Batllista Independiente, CBI, del Partido Colorado, PC– o de una manipulación mediática. Este artículo busca contextualizar ambos casos a efectos de visualizarlos como parte de una disputa más amplia y compleja sobre lo que era posible mostrar y decir en la nueva democracia. Este camino analítico no solo permite comprender la cancelación de la muestra y el procesamiento del vocalista de la banda, sino también el apoyo casi unánime que ambas acciones institucionales cosecharon dentro del sistema político, entre varios intelectuales y gran parte de los medios locales. Analizar la censura de la obra de Larroca y el procesamiento de De Armas, así como las respuestas y debates que despertaron en el contexto de la transición, permite investigar sobre la disputa y expectativas que generó el proceso de redemocratización entre diferentes actores sociales y comprender cómo se pensaron los límites de la crítica, lo obsceno y su relación con la democracia en el marco de la llegada del destape al país.

Para la realización de esta investigación se revisaron varios medios de prensa de la época, así como revistas de humor y de destape local. La metodología utilizada para interpretar la información fue el análisis de contenido cualitativo simple, siguiendo la estrategia tripartita que presentan tanto la escuela americana (Glaser & Strauss, 1967; Miles & Huberman, 1994; Strauss & Corbin, 2002) como la española (Canales, 2014; Ibáñez, 1979; Valles, 2014). A lo largo del artículo se presentan varias citas que ejemplifican e ilustran el análisis.

El artículo se inicia con una apretada revisión de cómo las posiciones partidistas y discursos sexológicos coinciden en considerar al destape y al

libertinaje generadores de un desborde capaz de alterar los valores sociales tradicionales y de debilitar la nueva democracia recién alcanzada. Según esta visión, la pornografía y el destape eran inevitables luego de años de represión durante la dictadura, pero debían quedar restringidos a los circuitos de pagos privados, bajo estrictos controles, y la nueva democracia no tenía relación alguna con los modos de mostrar ni de experimentar la sexualidad. Luego, el texto da paso al análisis de los dos casos seleccionados y las reacciones que despertaron en su momento, para cerrar con una serie de reflexiones finales sobre los ochenta uruguayos. El trabajo confirma la existencia de un cruce de caminos: mientras la mayoría del sistema político puso el acento en cómo salir de la dictadura y redujo la democracia a sus aspectos procedimentales, la movida cultural juvenil desde los márgenes hizo hincapié en cómo se entraba a esa democracia y los límites opresivos que se instalaron en el terreno de la sexualidad y la cultura.

## Una democracia frágil y la modernización

Durante el gobierno del líder colorado Julio María Sanguinetti –1985-1989– y acotado por los márgenes que impuso una transición pactada, el elenco político buscó cancelar cualquier crítica que cuestionara los alcances del nuevo régimen (Rico, 2005) y anatematizó —junto al discurso sexológico— los peligros del libertinaje para la consolidación democrática. Durante esta etapa, la Policía intervino en forma reiterada reprimiendo marchas estudiantiles y sindicales, así como haciendo redadas en lugares de encuentro juvenil y de la población homosexual y travesti (Aguar & Sempol, 2014). En ese momento, como señala Bruno (2018), muchos actores de todo el arco político uruguayo pensaron que la democracia a nivel político debía ser necesariamente liberal y estar acompañada de una serie de *atributos democráticos*: «coherencia, sensatez, moderación y racionalidad» (Bruno, 2018, p. 216), una batería de ideales regulatorios a nivel ético, comportamental, y valorativo que sintetizan lo que en el nuevo contexto debía considerarse normal y qué era legítimo discutir y mostrar en el espacio público.

Estos márgenes despertaron debates y fueron confrontados por algunos periodistas e integrantes de la movida cultural juvenil. Las columnas de prensa permiten rastrear parte de la discusión.

Para algunos políticos e intelectuales ciertos planteos y exigencias desestabilizaban la democracia. En ese sentido, el diputado Ope Pasquet —del sector oficialista Libertad y Cambio— señalaba que había «actitudes, conductas, modos retóricos» y «modos de pensamiento» que buscando supuestamente «reivindicar derechos e intereses» terminaban por avasallar «impunemente los ajenos», ya que «en nombre de la libertad se cultiva el más chabacano libertinaje [...] se ataca la democracia, aunque en un nuevo alarde de cinismo o de ceguera se pretenda estar profundizándola» (*Jaque*, 20/9/1985, p. 3).

Para otros, en cambio, se utilizaba esta supuesta fragilidad del nuevo régimen para excluir estratégicamente temas y asuntos históricamente incómodos para los uruguayos e imponer así un modelo procedimental

y formal de democracia. El periodista Jorge Barreiro denunciaba, entre otros, cómo el discurso oficial rotulaba las críticas al gobierno o todo «intento de profundizar la democracia» como «anacrónico» o «golpista», lo que facilitaba la intervención estatal en «asuntos privados» como la «libertad de abortar, fumarse un cigarrillo de marihuana o simplemente tener hábitos que “lesionen la moral y buenas costumbres”, como dice la letra de la ley» (*Cuadernos de Marcha*, (8), junio 1986, pp. 24-25). Para Barreiro, la derecha política en Uruguay había obtenido durante el gobierno de Sanguinetti un «triunfo inestimable», ya que logró «satanizar» toda oposición al «*statu quo* burgués», confundiendo las críticas al capitalismo con las que se podían hacer a la democracia para condenar así culturalmente el derecho a la disidencia (*Cuadernos de Marcha*, (11), setiembre 1986, p. 37). Algo muy similar destacó por esos años el politólogo Juan Rial al explicar cómo la apelación al «fantasma del golpe» y la actualización del miedo que generaba esa amenaza a nivel social, fijaban límites y definían los estrechos contornos de lo que se pensó como el «buen orden» democrático (*Cuadernos de Marcha*, (8), junio 1986, p. 36).

Ambas posiciones, pese a las fuertes diferencias esgrimidas, reproducían un aspecto común: una visión integral sobre lo que eran la política y la democracia –o sus peligros y excesos–, donde aparecían entrelazados los aspectos más clásicos –conflicto sindical, presupuesto, comportamiento de las Fuerzas Armadas– con la ética y la moral, algo que permite comprender por qué durante esos años casi todos los aspectos de la vida social uruguaya –la economía, la sociedad, la cultura– tuvieron relación con la vida democrática y sus significados.

Ni los discursos sexológicos escaparon a esa tendencia. En los ochenta varios semanarios comenzaron a incluir columnas de reconocidos especialistas que buscaban dar respuestas a las incertidumbres y dudas que instalaron la reapertura y los cambios en la cultura sexual uruguaya. Uno de ellos, Armando Gomensoro, desarrolló desde las páginas del semanario *Jaque* una serie de notas en las que combinaba una perspectiva medicalizada con un abordaje sensible a la perspectiva de género que buscaba tanto la «demolición de los viejos mitos sexuales» como «vacunar a los lectores» contra lo nuevo que traía aparejado el «destape». El lema de Gomensoro fue «ni sequía ni inundación», ya que la libertad sexual era, según él, diferente del «libertinaje» y las prácticas sadomasoquistas: «rechazamos que la reivindicación del placer sexual [...] se haga en nombre de una nueva esclavitud, de una nueva alienación [...] la libertad en que creemos es una libertad sana, existencialmente afirmativa, libre también de sofisticados retorcimientos y de confusiones equívocas con el libertinaje» (*Jaque*, 6/9/1985, p. 6).

Esta visión fue criticada por el ensayista Uruguay Cortazzo, integrante de la subcultura juvenil y colaborador, en los ochenta, de diferentes publicaciones y fanzines. Cortazzo acusó a Gomensoro de desarrollar una «filosofía de la templanza sexual: en cuestiones eróticas “ni sequía ni inundación”. Placer sí, pero con orden, nos advierte. Democracia sí, pero no tanta» (*Jaque*, 14/11/1985, p. 46). Para Cortazzo, la «democracia

toca también al sexo. [...] ¿Cuál es el origen de este miedo que le hace pensar que una sexualidad libre conduce al caos y la confusión?» (*Jaque*, 21/11/1985, p. 46). Por eso era necesario, pensaba, visualizar el sentido político de la sexualidad y su relación con la democratización social a través de dos formas: el derecho a la «libre determinación física», que incluye la descolonización del cuerpo, y la crítica al «sistema sexual dominante» ligado a una propuesta de cambio social. «La pregunta que moral sexual queremos hay que hacerla dentro de otra mayor: qué sociedad queremos» (*Jaque*, 21/11/1985, p. 46), concluía.

A finales de la dictadura, los periódicos comenzaron a publicar noticias sobre el destape en España y en Argentina,<sup>[2]</sup> pero los comentarios positivos iniciales dieron paso a una visión crítica en la cual el destape era visto como un fenómeno sin «límites», con «nula profundidad» y «grotesco» (*Jaque*, 7/9/1984, p. 27), una forma de «humor procaz» (*Jaque*, 13/7/1984, p. 12), promotor de la erosión del orden heteronormativo (*Guambia*, (53), julio 1986, p. 33) o explotador del cuerpo femenino (*Cotidiano Mujer*, 11/1985, p. 6).

Finalmente, en Uruguay el destape terminó siendo muy limitado, al estar restringido a revistas y películas pornográficas producidas en el extranjero que circularon por quioscos y cines franja verde, cuyo acceso estuvo regulado y controlado por las autoridades. De esta forma, el clima cultural no fue de apertura e incluso el proyecto cultural de una parte importante de la izquierda uruguaya fue conservador y restauracionista.<sup>[3]</sup>

En este escenario, la CBI buscó posicionarse como portadora de un proyecto «moderno» y «renovador» que pretendía eliminar las censuras de todo tipo (*Jaque*, 12/4/1985, p. 9) y dialogar con las diferentes expresiones culturales emergentes. Thomas Lowy y Alejandro Bluth promovieron, como directores del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, una serie de eventos en sintonía con este enfoque: recitales de rock, exposiciones artísticas, concursos juveniles, etc.<sup>[4]</sup> Pero esta empatía de la CBI con la subcultura juvenil y los debates que llegaban del exterior –el posestructuralismo, la legalización del aborto y las drogas, la homosexualidad– se articuló con posiciones contra el movimiento sindical y la izquierda, y contra los reclamos de verdad y justicia en relación con las violaciones a los derechos humanos en dictadura, a lo que se los consideró «irresponsables» y propios de un «infantilismo político» (*Jaque*, 17/12/1986, p. 7). Su posicionamiento *moderno* fue usado políticamente para rotular a la izquierda como «autoritaria», «anticuada» y «ortodoxa» a partir de su postura en áreas como la cultura, la sexualidad y las relaciones entre los géneros. El ensayista Luis Eduardo Cladera *Jaque* reivindicaba desde las páginas de la necesidad de una sociedad de «apertura, tolerante, permisiva, creativa, e innovadora», lo que implicaba rechazar algunas lógicas «conservadoras»: «Alguna “izquierda” tiene la misma mentalidad. La censura moral llega a la chica que se pinta, o a los que no andan con el “uniforme del militante”. Todo se encasilla en “burgués” y “proletario”...» (*Jaque*, 4/6/1985, p. 5).



Esta lucha de la CBI por apropiarse del lugar de lo *moderno* y *renovador* se dio entonces articulando cierta liberalización de las costumbres y los consumos, en sintonía con la democratización global de la sexualidad y el género, con la defensa de posiciones contrarias a los derechos humanos y con la asunción de políticas económicas regresivas. Una instrumentalización de estas agendas en la cual se exhibió en forma ejemplar la integración de grupos subalternos –la subcultura juvenil, las mujeres, los homosexuales– a efectos de aparecer como progresista y renovador, invisibilizando al mismo tiempo toda su agenda alineada con la profundización de la desigualdad y la cancelación de cualquier forma de justicia sobre las violaciones a los derechos humanos llevada adelante por militares y policías durante la dictadura.

## Larroca y los límites de lo mostrable

El artista plástico Óscar Larroca<sup>[5]</sup> fue invitado en julio de 1986, junto al dibujante Diego Legrand, por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo a presentar parte del material en el que venía trabajando, el cual giraba en torno a la sexualidad y al erotismo, en el Centro de Exposiciones del Palacio Comunal. La exposición se montó en tiempo y forma, pero unas horas antes de su inauguración el intendente Elizalde resolvió cancelar el evento hasta que se retiraran de la exhibición tres piezas consideradas obscenas.<sup>[6]</sup> Los directores Lowy y Bluth buscaron negociar, pero finalmente la exposición se levantó. La resolución municipal señalaba que si bien no se quería «coartar» la «libertad creadora» era su «deber proteger los legítimos derechos de aquellos que pudieran eventualmente sentirse lesionados ante lo que podrían considerar un desborde en el uso de la libertad» (*Últimas Noticias*, 12/8/1986, p. 2). Los términos y el enfoque usados por el intendente para justificar la censura estuvieron en sintonía con el clima cultural del momento y la perspectiva que satanizaba cualquier contenido erótico como una forma de libertinaje que podía poner en riesgo la democracia y sus valores.

La resolución llegó rápido a la prensa y abrió un debate local. Una y otra vez las diferentes coberturas periodísticas abonaron esta idea de *desborde de libertad*. Por ejemplo, matutinos como *El País* presentaron el debate bajo títulos como «Pornografía oficializada» (*El País*, 11/8/1986, p. 2) o «Intendente: Obras van hasta las perversiones sexuales» (*El País*, 13/8/1986, p. 7). La ministra de Cultura, Adela Reta, intentó mediar en la discusión, en la que incluso llegó a participar Enrique Tarigo –quien se encontraba ejerciendo el cargo de presidente interino– a efectos de llegar a un acuerdo, pero Elizalde reafirmó su resolución luego de constatar el apoyo social y político que había despertado su decisión. Finalmente, la ministra autorizó la realización de la exposición en una sala de la Biblioteca Nacional, que dependía del ministerio y no de la intendencia.

<sup>[7]</sup> Hasta el momento, este episodio, como se señaló al principio, ha sido analizado como fruto de las desavenencias palaciegas entre dos sectores

del oficialismo (Delgado, 2018): por un lado, la lista Libertad y Cambio, a la que pertenecía Elizalde, espacio político más conservador; y, por otro, el espacio de los jóvenes batllistas, la CBI, con un perfil liberal y más recostado hacia el centro político (Brando, 2004).

Pero, además de ser fruto de una lucha palaciega, el episodio de censura también expresó el choque entre dos visiones distintas sobre cómo vincular los productos culturales de la subcultura juvenil con la política. Para Elizalde, la movida cultural juvenil no era promocionable y la política cultural ensayada por la CBI era «inaceptable, peligrosa para el partido y claramente orientada a la introducción de elementos (ideológicos y personales) marxistas» (*Alternativa Socialista*, 14/8/1986, p. 16). Una visión que exigía controlar los gastos y evitar los «excesos» (*La Semana*, 16/8/1986, p. 16).

Esta posición cosechó, con algunos matices, respaldos en buena parte del arco político a nivel parlamentario, entre los jerarcas municipales y en la Junta Departamental de Montevideo (*Búsqueda*, 14/8/1986, p. 15). En sintonía con estos juicios, el diputado Julio Daverde, perteneciente a la Unión Cívica, cuestionó la mediación de la ministra Reta, acusándola de «caer» en «actitudes pseudo-artísticas» y reclamó la necesidad de «hacer algo», ya que «cuando caen las defensas morales sucumben todas las demás valores y en definitiva, la propia nación» (*El País*, 13/8/1986, p. 5).

Varios políticos del Partido Nacional –PN–, del PC y del Frente Amplio –FA– también fueron consultados sobre la exposición e incluso circularon fotos de algunos fragmentos parciales de los cuadros en el Parlamento. Las opiniones fueron marcadamente adversas: por ejemplo, el senador Luis Alberto Lacalle, del PN, consideró la muestra como «aberrante desde todos los puntos de vista» y su par del FA, Francisco Rodríguez Camusso, la rotuló como una «podredumbre» (*El País*, 13/8/1986, p. 7).

De esta forma, la apuesta cultural de los jóvenes de la CBI quedó bastante aislada en el sistema político, pero sí cosechó apoyo en la movida juvenil y en una parte de la cultura<sup>[8]</sup>. Dichos alineamientos estaban en sintonía —y hasta cierto punto fueron funcionales— con su estrategia política en la nueva democracia, ya que la censura confirmó esta cuña «provocadora» de los jóvenes batllistas y su supuesta política «renovadora» y, por otro lado, permitió abrir algunos debates en el terreno de la cultura.

La primera reacción de apoyo a Larroca fue desde el humor. El 14 de agosto, la estatua del David, ubicada en la explanada del palacio municipal, amaneció cubierta con una tela blanca que tapaba sus genitales y con un cartel que rezaba «Defendamos la moral. Brigada “Amigos de J. Elizalde”». La intervención llevada adelante por un grupo de estudiantes de la movida juvenil —entre quienes estaba la grafitera y caricaturista Pepi Gonçalves— intentó denunciar el carácter absurdo de la censura y los estrechos márgenes morales de la nueva democracia. La imagen del «David en pañales» salió en la tapa del vespertino *Últimas Noticias* y en el semanario *Jaque*, generando en clave performática una intervención



en el debate sobre que es legítimo ver o exhibir y que se consideraba pornográfico u obsceno.<sup>[9]</sup>

En segundo lugar, la censura promovió una discusión sobre si era adecuado el lugar seleccionado para exhibir el trabajo de Larroca y cuál era la relación de los uruguayos con el cuerpo y la sexualidad en la nueva democracia. Por ejemplo, para el senador del PN Juan Raúl Ferreira la exposición «no debe prohibirse, pero no debe fomentarse, y por lo tanto no debe ser patrocinada por un organismo del Estado» (*El País*, 13/8/1986, p. 7). Elizalde había expresado ideas muy parecidas: «si quiere exponer, que utilice una sala privada», ya que a la comuna le competía promover un «sentido común ciudadano», desarrollar «lo aceptado por el común de la gente, no en base a criterios elitistas o de exqu岸itos. La Intendencia tiene que defender las buenas costumbres» (*Últimas Noticias*, 12/8/1986, p. 2).

Para algunos políticos era impensable entonces que el trabajo de Larroca recibiera legitimación estatal y mucho menos el apoyo financiero proveniente de los contribuyentes. El debate implicaba así definir cuáles eran los objetivos y elementos culturales deseables por la nación, en el sobreentendido de que cualquier apoyo significaba fomentar y legitimar social y políticamente algo. Esta posición, que se auto-percibía como tolerante –y rechazaba por eso el término censura– permitía la circulación de este tipo de material en circuitos privados, pero al mismo tiempo no alentaba su consumo o su difusión, buscando así evitar alentar cualquier *inundación* en la nueva democracia. Era entonces obligatorio un cartel de *franja verde*, prohibirles el acceso a los menores de edad y permitir solo su circulación privatizada.

Estos criterios restrictivos fueron impugnados desde el campo de la cultura y el feminismo. Para el artista plástico Manuel Espínola Gómez la solución propuesta por Elizalde era un «disparate metafísico» en la medida en que distinguía entre galerías privadas y estales como si esta fuera «una diferencia potencialmente ética que habilita o inhibe, según las áreas, el contacto del asistente probable con las distintas formas de expresión humana» (*Jaque*, 21/8/1987, p. 17). Restringir la exhibición de productos estéticos era «grave», afirmaba, ya que se establecía una lógica de «restricciones selectivas futuras, de vigilancia recelosa más o menos acechante, de intolerancia convivencial...» (*Jaque*, 21/8/1987, p. 17). Desde las páginas de la publicación feminista *Cotidiano Mujer*, Alicia Migdal también tomaba nota del doble estándar propuesto y del clima cultural conservador, pero denunciaba a su vez cómo la censura de la muestra se produjo en forma paralela con una «conspiración de silencio» entre las distribuidoras de cine local para evitar «en nombre de la moral pública» la exhibición de la película *Je vous salue Marie* del director Jean-Luc Godard: «Se prohíbe, de hecho y de forma hipócrita a Godard, mientras se sigue abasteciendo de porno-chanchadas a una docena de salas céntricas» (*Cotidiano Mujer*, 9/1986, p. 7).

Tanta reacción adversa contra una serie de dibujos derivó progresivamente en una reflexión sobre el lugar que tenían en la cultura uruguaya la sexualidad y el cuerpo. El crítico de cine Elvio E.

Gandolfo propuso pensar cómo en Uruguay la conocida macrocefalia demográfica tenía su correlato en la cultura: «todo es cerebro, olvidando que el cuerpo también es corazón, hígado, pulmones, vejiga» (*Jaque*, 1/10/1986, p. 25), lo que legitimaba un paradigma único de creación y conocimiento que implicaba «la exclusión autoritaria del goce a secas como posibles accesos optativos al conocimiento, o como medios de enriquecerlo» (*Jaque*, 8/10/1986, p. 24). Algo similar opinó Cortazzo, para quien la sociedad uruguaya era «sexofóbica», lo que generaba que la «cultura para nosotros, los uruguayos, no puede ser goce; deberá ser siempre responsabilidad» (*Jaque*, 19/11/1986, p. 26) y que «El sexo en el Uruguay de hoy es más subversivo que los tupamaros, que ahora son nombrables y matean con nosotros» (*Jaque*, 1/10/86, p. 27).

En tercer lugar, la censura también despertó acusaciones cruzadas sobre la falta de un proyecto cultural claro en la nueva democracia. Cinco figuras importantes del circuito local, Hugo Achugar, Héctor Bardanca, Roberto Echavarren, Milán y Cortazzo, denunciaron desde diferentes lugares la falta de un proyecto real y marcaron este problema como un factor que ayudaba a comprender la aparición de censuras como la ocurrida en 1986. Pero mientras Milán, Bardanca y Echavarren cargaron las tintas contra el proyecto cultural restaurador de la izquierda, Achugar y Cortazzo desplegaron una crítica más amplia que incluía a casi todos los actores de la cultura. Por ejemplo, para Achugar, el episodio Larroca, además de propio de una «república bananera», revelaba el estado «grave» en el que se encontraba la cultura uruguaya: los problemas incluían desde la ausencia de proyectos culturales reales en el sistema educativo y universitario, el desarrollo de formas de autoritarismo y censura por parte de líderes políticos, la «tradicional indecisión de la *intelligentzia* uruguaya entre el nacionalismo y el cosmopolitismo sin lograr un equilibrio adecuado», así como la confusión de quienes abogan por una desideologización de la cultura sin percatarse que esa postura es otra forma de ideología. Por último, Achugar advertía: «El conservadurismo represor no es patrimonio de Elizalde, está en muchos de nosotros y es tarea de todos impedir que se convierta en el necesario proyecto que la cultura nacional espera» (*Cuadernos de Marcha*, (11), setiembre 1986, p. 82).

No pasó mucho tiempo antes que un nuevo episodio de censura confirmara que el problema trascendía la existencia de meras disputas palaciegas entre sectores oficialistas. Este segundo suceso, ha sido sistemáticamente olvidado, probablemente porque no generó tanto debate público como el primero. El 21 de abril de 1987 la Asociación Internacional de Críticos de Arte inauguraba en el Salón Municipal una exposición con las mejores obras plásticas de 1985 y 1986. Elizalde hizo un recorrido previo y exigió que un cuadro de Larroca y otro de la artista plástica Beatriz Battione – *Fantasmas de lo nuevo*– fueran colocados en un lugar especial con un cartel advirtiendo que podían «herir la sensibilidad del espectador» (*Jaque*, 29/4/1987, p. 3). Tanto los artistas como los organizadores se opusieron a la exigencia de Elizalde, por lo que la muestra se suspendió, para montarse finalmente en la galería de la Biblioteca Nacional. Uno de los amigos de Battione, recuerda la artista

años más tarde, le señaló en esa oportunidad: «Pero Beatriz, ¿cómo se te ocurre? Vos sabés cómo son los políticos. ¡¿Cómo se te ocurre hacer una ilustración sobre sexualidad?!» (Entrevista a Beatriz Battione, 25/11/2011).

## Clandestinos y los límites de la crítica

La movida del rock, al igual que en la región, expresó tensiones generacionales y problemas como las redadas y la violencia policial en la nueva democracia.<sup>[10]</sup> Luego de una serie de recitales con las bandas más conocidas, en mayo de 1988 el Departamento de Cultura apostó a convocar al Montevideo Rock III, un recital que reunió a más de treinta bandas locales no profesionales. Pese a que el proceso de selección tuvo un filtro importante, ya que los grupos que aspiraban a tocar en el recital debían presentar antes un casete con su material para que la intendencia decidiera su inclusión, se produjo un incidente sobre el escenario que con los días cobró gran impacto en la prensa. Esteban de Armas, el vocalista de una banda llamada Clandestinos, antes de iniciar su actuación, tomó el micrófono y dijo «¡Muera Pinochet, muera Pinochet!, ¡Anarquía! La primera canción se llama “Nos cagaremos en el Parlamento”. Se la dedicamos al intendente. ¡Es para esos putos que están en el Parlamento que nos quiere hacer creer que esto es una democracia!» (Delgado & Farachio, 2017, p. 96).

Sus palabras no pasaron inadvertidas y a los pocos días, en una declaración de prensa firmada por Lowy, se señalaba que todos los grupos se habían comprometido a mantener las «normas de buena conducta» y que «solo un conjunto violó las reglas de juego», interpretando «temas no previstos e injuriando personas, instituciones y al público», por lo que «presentamos la denuncia que corresponde» (*Relaciones*, julio 1988, p. 11). Ante la «alarma pública» generada por la fuerte cobertura mediática, la Justicia uruguaya terminó procesando a De Armas por un delito de desacato, tipificado en la Ley 18.859. El episodio condensa cómo los jóvenes fueron víctimas durante estos años de un «juego pendular» (Sosa, 2020, p. 83), en el que, por un lado, se buscó su participación a través del desarrollo artístico del rock y, por otro, fueron objetos de diferentes formas de represión. Este fue también el principio de una grieta entra la política cultural municipal y la movida juvenil, ya que se volvió evidente las tensiones y formas de disciplinamiento que coexistían en su agenda de trabajo.

Pero el procesamiento de De Armas, a diferencia de la censura de la obra de Larroca, casi no tuvo detractores públicos. El elenco político de todo el espectro ideológico decidió no formular declaraciones sobre el asunto y legitimar por la vía de los hechos la actuación de la Justicia. Tampoco hubo declaraciones de apoyo entre los cantantes y bandas de rock nacional más consagradas. Los apoyos, tibios y ambiguos, surgieron desde la crítica cultural local, que, si bien en general consideró excesivo el procesamiento con prisión del vocalista, tampoco ahorró críticas a la

banda, señalando su «insolencia» (*Últimas Noticias*, 17/5/1988, p. 4), su «falta de creatividad», su «pobreza instrumental» y su «jueguito del anarquista escatológico» (*Jaque*, 25/5/1988, p. 19).

El procesamiento de De Armas logró incluso dividir las aguas en la propia subcultura juvenil, confirmando el triunfo de esta visión restrictiva y *mesurada* de democracia. Instituciones como el Foro Juvenil –que venían trabajando muy cerca con los jóvenes para combatir la persecución policial– no se pronunciaron sobre el asunto y revistas *under* como *GAS* condenaron la sentencia, pero exigieron al vocalista un poco de creatividad: «molestar de esta manera, modernamente, ya fue. Ahora es tiempo de otra cosa» (*GAS*, (6), s/p).

Cortazzo fue —junto a Fernando Butazzoni— uno de los pocos defensores públicos del vocalista, reivindicando su derecho a expresarse libremente, a criticar a la partidocracia uruguaya y los límites estrechos de la nueva democracia, ya que «el grito de Esteban» expresaba de alguna forma —agregó con ironía— «el malsano brote de conciencias autónomas, capaces de zafar de clubes y comités (el efecto perverso de la dictadura)» (*La Oreja Cortada*, (3) setiembre 1988, p. 2).

Clandestinos y el procesamiento de su vocalista pueden ser vistos entonces como una señal de las debilidades y ausencias de la nueva democracia, y de los límites férreos que el sistema político buscó imponer a todas las expresiones culturales a efectos de asegurar la moderación y lograr la tan mentada consolidación democrática.

La artista plástica Pepi Gonçalves recordaría diez años más tarde el episodio como un antes y un después: «Para mí fue una cosa muy shockeante: a este pibe, en realidad, lo vamos a dejar en la cárcel, porque dice lo que todo el mundo piensa. [...] Ahí tuve la sensación de que no se le podía tocar el mundo a nadie» (Verdesio et al., 2013).

## Conclusiones

Ese artículo centró su análisis en la relación entre dos expresiones duramente anatematizadas de la subcultura juvenil y el clima político-cultural complejo de esos años, intentado mostrar la existencia de un contexto cercado por fuertes restricciones y el desarrollo de nuevas formas de disciplinamiento político y cultural. A la luz del análisis de ambos episodios, estas formas de control, más que continuidades de un período previo pueden ser consideradas como mojonos importantes en la construcción de una nueva democracia, momentos clave en la definición sobre los sentidos que condensaba y de lo que a partir de allí se asumió como sus límites naturales y lo que empezó a ser visto como un exceso poco razonable y peligroso.

Primero, la censura de Larroca, mucho más debatida, y, luego, el procesamiento de De Armas pueden ser vistos como la encarnación de estas lógicas regulatorias en el campo cultural y social. Si bien es cierto que Larroca logró finalmente hacer su exposición en una sala de la Biblioteca Nacional, distó mucho de triunfar en el debate social que abrió su trabajo. En un país pequeño como Uruguay, el escándalo que generó la censura

y el impacto de los titulares donde políticos de los tres partidos clave de la redemocratización acusaban a la exposición de pornográfica y desviada marcó a fuego la discusión y, sobre todo, desdibujó y problematizó el límite de lo permitido y lo prohibido en la nueva democracia, reinstalando una dosis importante de incertidumbre, miedo y autocensura. Ese límite borroso, dos años más tarde, parece haber hecho pie incluso en la movida juvenil del rock, cuando ante el incidente con la banda Clandestinos las escasas voces que discutieron el procesamiento exigieron a la banda, en el fondo, buena letra y modales.

El análisis buscó un primer acercamiento a esta relación histórica y contingente entre cultura y política y sus formas de construcción de consensos y proyectos políticos en la sociedad uruguaya en los años ochenta. Es claro que ese proceso de construcción de sentidos comunes no se produjo solo a través del mecanismo analizado aquí. El primer gobierno democrático también propuso, por ejemplo, la generación de un gobierno de entonación nacional sustentado en un acuerdo entre el PC y el PN, los intentos de reducción de la influencia y la legitimidad de los sindicatos y la izquierda, la represión policial de marchas y ocupaciones, el desarrollo de redadas en centros de sociabilidad juveniles, homosexuales y travestis y en la clausura de los reclamos de justicia y verdad sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura. El triunfo de la posición a favor de mantener la Ley de Caducidad aprobada en 1986, que consagraba la impunidad de los violadores de los derechos humanos, en el referéndum de 1989, cerró la transición democrática y un primer período de impugnación y debate sobre los contenidos de esa democracia.

Durante estos años, la reinstalación de la centralidad histórica de los partidos políticos en la política y la sociedad fue firme y eficaz. Su presencia es rastreable en casi todos los campos de la vida social y cultural. Esa centralidad está en el origen de la explicación de por qué senadores y diputados se expidieron sobre una muestra de plástica, en la amplificación e impacto que tuvieron sus declaraciones o en el efecto que generó su silencio cuando procesaron a De Armas.

A su vez, la falta de un proyecto cultural claro, unido a la visión restrictiva de parte del oficialismo, la apuesta de la CBI y el intento restaurador de la izquierda, facilitó la subordinación de este campo al político partidario. Era claro que la apertura política iba a tener su correlato a nivel cultural y sexual. Ambos episodios confirman cómo el campo político marcó el ritmo de este proceso. La censura de la muestra de Larroca y el procesamiento de De Armas son difíciles de caracterizar solo como debates culturales de una época y cobran mayor fuerza analítica cuando son entendidos como formas de avasallamiento de la libertad de expresión e intromisiones del sistema político en el terreno de la cultura. Todo ello a efectos de marcar con firmeza los límites de lo que era legítimo criticar, mostrar y dónde hacerlo, en la democracia que se estaba fundando o buscando consolidar. Que ambos episodios involucraran a la subcultura juvenil confirma, por un lado, el carácter gerontocrático de la sociedad uruguaya y, por otro, cómo los jóvenes durante esta etapa fueron contruidos como un otro que sirvió discursiva y políticamente



para confirmar la existencia de peligros y amenazas de la nueva democracia recién conquistada.

Por último, proponer un análisis contextual de ambos episodios contribuye a erosionar el relato extendido sobre el primer gobierno de Sanguinetti, en donde usualmente se caracteriza su gestión como modélica y promotora de una cultura dialoguista que logró contener posiciones radicalizadas. El acercamiento propuesto muestra una escena mucho más compleja, atravesada por fuertes tensiones y exclusiones. En definitiva, ambos episodios pueden ser vistos como formas de disciplinamiento de la cultura por parte del campo político, construyendo casos ejemplares que pusieron cierto freno a gran parte de las ansiedades y temores que surgieron con la liberalización de las costumbres, la apertura a una cultura global y la circulación de otros patrones de consumo y formas de cultura sexual.

## Referencias bibliográficas

- Aguiar, S., & Sempol, D. (2014). «Ser joven no es delito»: Transición democrática, razzias y gerontocracia. En L. Delgado (ed.), *Comunicación y cultura en los ochenta* (pp. 134–151). Biblioteca Nacional.
- Brando, Ó. (2004). Hacia una nueva cultura democrática. En Ó. Brando (ed.), *Uruguay hoy* (pp. 231–288). Ediciones del Caballo Perdido.
- Bruno, M. (2018). Usos y sentidos del concepto de democracia en Uruguay 1958-1989. *Políticas de la Memoria*, (18), 209-221. <https://doi.org/10.47195/18.25>
- Caetano, G. (2005). Introducción general: Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de la izquierda (1985-2005). En G. Caetano (ed.), *20 años de democracia: Uruguay 1985-2005. Miradas múltiples*. (pp. 15–73). Taurus.
- Caetano, G., & Rilla, J. (1987). *Breve historia de la dictadura*. CLAEH; Ediciones de la Banda Oriental.
- Canales, M. (ed.). (2014). *Escucha de la escucha*. LOM.
- de Alencar Pinto, G. (2013). *Los que iban cantando: Más allá de las voces*. Ediciones del TUMP.
- Delgado, L. (2018). El David en pañales: Censura e intervención urbana en la postdictadura. *Cuadernos del CLAEH*, (108), 9–30.
- Delgado, L., & Farachio, F. (2017). Rock de la cárcel: El caso Clandestinos en la nueva democracia. *Dixit*, (27), 88–104.
- do Carmo Rochedo, A. (2014). Música e Juventude: O rock nacional nos anos 1980. En V. Quadrato (ed.), *Não foi tempo perdido: Os anos 80 em debate* (pp. 142–164). Letras.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine.
- Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la sociología: El grupo de discusión*. Siglo XXI Editores.
- Hershberg, E., & Jelin, E. (eds.) (1996). *Construir la democracia: Derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Ediciones Nueva Sociedad.



- Manzano, V. (2019). Tiempos de destape: Sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, (25), 135–154. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8526>
- Manzano, V., & Sempol, D. (2019) Volver a los ochenta: Los procesos de (re) democratización en debate. *Contemporánea*, 10(1), 11–18.
- Milanesio, N. (2021). *El destape*. Siglo XXI.
- Miles, M., & Huberman, M. (1994). *Qualitative data analysis*. Sage.
- Ponce, J. (2004) *El gran destape nacional: Crónica del desnudo en la Transición*. Paidós.
- Rico, Á. (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante*. Ediciones Trilce.
- Sánchez, A. (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea*, 10(1), 157–176.
- Sosa, Á. (2020). Jóvenes, autoritarismo y «movida rock» en la transición uruguaya (1980-1989). *PACHA. Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global*, (1), 76–87. <https://doi.org/10.46652/pacha/v1i1.2>
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquía.
- Valles, M. (2014). Sobre estrategias de análisis cualitativo: Tras huellas de teoría y práctica investigadoras ajenas en el caso propio. En M. Canales (ed.), *Escucha de la escucha* (pp. 141–170). LOM.
- Verdesio, G., Peveroni, G., & Rolando, E. (2013). *La movida de los 80: La ruptura cultural en Uruguay (II)*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Verdesio/Movida80II.htm>

## Notas

[1]La historiografía uruguaya (Caetano 2005; Caetano & Rilla, 1987) caracterizó a este período con dos momentos consecutivos: uno denominado dictadura transicional (1980-1984) y otro llamado transición democrática (1985-1989), durante el cual tuvo lugar el primer gobierno de Julio María Sanguinetti.

[2]El término acuñado originalmente en España se usó para referirse a la brusca liberación de censura y represión que trajo aparejado el retorno a la democracia luego de décadas de dictadura franquista, cambio que implicó una ampliación de los horizontes temáticos y formales en el terreno de la cultura (Ponce, 2004). El término cruzó el océano Atlántico y fue utilizado en Argentina durante su transición democrática (Manzano, 2019; Milanesio, 2021).

[3]Parte de la izquierda en los ámbitos de la cultura fue criticada por buscar una restauración de objetos culturales y formas de entender el arte de los sesenta y de la generación del 45, esgrimiendo criterios excluyentes al momento de dialogar con lo nuevo.

[4]En la época, algunos sectores de izquierda criticaron estos apoyos afirmando que el objetivo del PC era despolitizar a la juventud y alejarla del canto popular y la izquierda política. Para una síntesis de estos debates véase de Alencar Pinto (2013).

[5]Óscar Larroca, nacido en 1962, es un artista visual, docente y ensayista uruguayo que realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en instituciones públicas y privadas dentro y fuera del Uruguay.

[6]Las tres piezas vetadas fueron Autodestrucción II, La cena y Uno de esos días. Es posible ver estas obras y muchas más en el sitio oficial del artista [www.larrocaoscar.com](http://www.larrocaoscar.com). (Error 1: El enlace externo [www.larrocaoscar.com](http://www.larrocaoscar.com) debe ser una URL) (Error 2: La URL [www.larrocaoscar.com](http://www.larrocaoscar.com) no esta bien escrita)

[7]Reta defendió la posibilidad de realizar la exposición y criticó la aplicación de la «censura previa» como inconstitucional (El País, 13/8/1986, p. 7).

[8]La Sociedad Uruguaya de Artistas Plásticos también apoyó la muestra de Larroca.

[9]Para un análisis detallado de esta intervención y las coberturas en los medios véase Delgado (2018).

[10]Para un análisis de este fenómeno en Brasil véase do Carmo Rochedo (2014) y en Argentina, Sánchez (2019).