

Imaginarios de resistencia y utopía en el arte gráfico vinculado al Uruguay de la dictadura (1969 – 1985)

Marita Fornaro Bordolli

Universidad de la República (Uruguay)

<https://orcid.org/0000-0002-9884-8995>

maritafornero@gmail.com

Recibido: 17 de abril de 2026

Aceptado: 29 de junio de 2026

Resumen

El arte gráfico constituyó una herramienta central en las estrategias de los colectivos de resistencia dentro y fuera de Uruguay durante la dictadura cívico-militar que sufrió el país entre 1973 – 1985 y los años inmediatamente anteriores. En este trabajo me concentro en los almanaques publicados por el Club de Grabado de Montevideo, institución que cumplió un relevante papel de resistencia cultural, y en afiches de diversa procedencia. En este corpus se encuentran piezas de factura artesanal, sobre todo a finales de la década de 1960 y primeros años del régimen dictatorial, y otras de profesionales destacados, como Blankito y Carlos Palleiro. Me ocupo especialmente de los afiches conservados en el Archivo Alfredo Zitarrosa. Identifico los principales temas iconográficos en estos materiales, entre los que la guitarra sobresale como tema musical y el alambre de púas en los de carácter general. Desarrollo un análisis desde la retórica visual: la presencia de metáforas, sinécdoques, alegorías y su relación con la ideología que acompañó estas actividades de resistencia, denuncia y solidaridad.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Palabras clave: arte gráfico, música popular y resistencia, dictadura uruguaya, retórica visual, imaginarios y música

Imaginaries of resistance and utopia in Uruguayan graphic art during the dictatorship, 1969-1985

Abstrac

Graphic art was a key tool in the strategies of resistance groups both within and outside Uruguay during the civil-military dictatorship that the country endured between 1973 and 1985, and in the years immediately preceding it. In this paper, I examine the almanacs published by the Club de Grabado de Montevideo, an institution that played a significant role in cultural resistance, and posters from various sources. The latter corpus includes handcrafted pieces, particularly from the late 1960s and the early years of the dictatorial regime, as well as works by prominent professionals such as Blankito and Carlos Palleiro. I focus particularly on the posters preserved in the Alfredo Zitarrosa Archive. I identify the main iconographic themes in these materials, amongst which the guitar stands out as a musical motif and barbed wire as a general motif. I develop an analysis based on visual rhetoric: the presence of metaphors, synecdoches, allegories and their relationship with the ideology that accompanied these activities of resistance, denunciation and solidarity.

Keywords: graphic art, popular music and resistance, Uruguayan dictatorship, visual rhetoric, imaginary and music.

*somos
todos
para todos
cosas sin peso
descamadas
anónimas
nombres
carteles
adjetivos
prendidos por el sol
en el viento
una descarga de luz
en el medio del aire
somos*

*en todos
una sombra del tiempo
una ráfaga de calor
en un camino
hasta que alguien
se adentra en otro cuerpo
le palpa sus esencias*

Todo menos aire en el aire (fragmento)

Graciela Taddey, exiliada
Poema incluido en el Almanaque 1984 del
Club de Grabado de Montevideo

1.- Introducción

Comienzo a escribir este artículo con dos afiches mirándome desde las paredes de mi escritorio: uno recuerda la conmemoración de los 15 años de la muerte de Eduardo Darnauchans, músico popular uruguayo al que he dedicado años de investigación, para la que organizamos una proyección sobre la fachada del edificio histórico de la Universidad de la República (2022), en Montevideo; el segundo, que imagino dialogando con el primero, se refiere a la exposición “La tierra exige: exilio y regreso de Alfredo Zitarriosa (2024 – 2025)” que coorganicé en el Teatro Solís de la misma ciudad. ¿Por qué los guardo? ¿Por qué incluso los encuadré y ocupan un lugar privilegiado en mi paisaje cotidiano? Puedo arriesgar algunas de las múltiples respuestas: porque son dos artistas que representan la música popular de mi país en grado de excelencia, porque anclan momentos importantes de mi vida académica y personal, porque representan un tiempo de dolor a cuyo conocimiento y memoria me he comprometido a través de mi trabajo.

Estas vivencias me llevan a plantear el objetivo central de este artículo: analizar manifestaciones iconográficas de la resistencia durante el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985 y los años inmediatamente anteriores, considerando piezas de arte gráfico producidas en el país y las correspondientes a actividades desarrolladas por exiliados y organizaciones de derechos humanos en el exterior. Para ello me concentraré en dos tipos de materiales: los almanaques del Club de Grabado de Montevideo y afiches de muy diverso origen. En algunos casos vincularé estas piezas con carátulas de vinilos.

Para mi análisis abarcaré el período de 1968 a 1985; el año de comienzo responde a un criterio histórico, y se basa en el trabajo 1968. *El año que estuvimos en peligro* de Carlos Demasi. Este historiador considera que 1968 representa “el año cero” de la historia reciente uruguaya, “el momento en que comenzó el pasado inmediato, el lugar que encierra la clave de los acontecimientos que todavía marcan el presente” pues en cierta forma “el año 68 absorbe todos los años 60”.¹ El historiador analiza los profundos cambios que llevaron a un segmento de los estamentos políticos a constituirse en cómplices de las autoridades militares, el papel de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y del movimiento estudiantil y el proceso que llevó a constituir la coalición de izquierda, el Frente Amplio que devendría en el lema partidario más votado del país medio siglo después. A finales de la década de 1960, como resultado de estos acontecimientos, el Uruguay que miraba casi exclusivamente hacia Europa, orgulloso de sentirse una sociedad casi totalmente “blanca”, ve quebrados los soportes de esa plácida identidad asociada al país enriquecido por su ganadería y representado por sus logros futbolísticos, que invisibilizaba sus culturas indígenas y afrodescendientes.

El proceso de pérdida de libertades desembocó en el establecimiento de una dictadura cívico-militar que se instauró formalmente en 1973, con la disolución de las Cámaras de Senadores y Diputados y la creación de un Consejo de Estado. Se ilegalizaron partidos y gremios y se intervino la Universidad de la República; se inició la persecución, encarcelamiento y desaparición de ciudadanos y ciudadanas. La autoridad dictatorial comenzó a debilitarse en 1980 con el rechazo de una reforma constitucional en un plebiscito, y también con un hito en 1983 con el llamado Acto del Obelisco, concentración de más de 400.000 personas en Montevideo que reclamaron el fin del régimen. En 1984 se realizaron elecciones —con partidos y políticos proscriptos— que llevaron al retorno a la democracia el 1 de marzo de 1985.

Almanaques y afiches, joyas de la memoria

Los almanaques en general han sido estudiados como una manifestación importante de la cultura popular escrita, popularizados a partir del siglo XV, pero con antecedentes desde la antigüedad pues fueron concebidos como una ampliación de los calendarios. Analizados especialmente en Francia e Italia como manifestaciones de literatura popular, reunían información sobre santoral, año agrícola, conocimientos

1 Carlos Demasi, *El 68 uruguayo. El año que estuvimos en peligro* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2019). 5 – 6.

empíricos respecto a gastronomía, arquitectura y otros temas. El concepto de literatura destinada a gente de escasa lectura y sin pretensiones de intelectualidad, que guio a Geneviève Bollème como historiadora de la Escuela de los Anales,² se ha modificado con el tiempo, al tomarse en cuenta su inserción en la cultura capitalista y su consumo por parte de la clase media.³ Artefactos culturales presentes en Occidente y más allá, cada país tiene su tradición de este tipo de publicaciones; en Uruguay, el *Almanaque del Banco de Seguros del Estado* constituyó una presencia obligada en los hogares de muy diferente inserción social. Esta tradición fue tomada por una institución de peso cultural en el país, el Club de Grabado de Montevideo, que se caracterizó por su posicionamiento opositor al gobierno de facto. Sus almanaques, predominantemente gráficos, comenzaron a publicarse en 1966, destinados a los socios del Club, y se transformaron en una herramienta de resistencia.

El afiche cobra importancia desde la primera mitad del siglo XIX, con la invención de la litografía y la cromolitografía, y se desarrolla desde la segunda mitad de dicho siglo, cuando tiene lugar una sofisticación de la imagen y de la tipografía acompañante, que muchas veces forma parte importante de la estética de la pieza. Desarrolla una gramática visual específica y comienza a aparecer en el paisaje de las ciudades. En este andar la figura del diseñador comienza a perder anonimato, si bien hasta la actualidad, con algunas excepciones, no tiene la presencia de otros artistas visuales. Ya en el siglo XX, cuando se da una especial opulencia de la iconosfera contemporánea,⁴ el afiche pasa a ser parte importante del paisaje urbano, hasta entrar en competencia con el grafiti. Siguiendo a María Ledesma podemos decir que el diseño ha cambiado la piel de las ciudades,⁵ y que el diseñador se ha transformado en un operador cultural, que en determinados momentos de crisis puede ser partícipe de un sistema de tensión entre poder constituido y contrapoder. Como anota Sontag en su clásico estudio referido a los afiches de la temprana revolución cubana, el afiche tiene que seducir, exhortar, vender, educar, convencer. Presupone el concepto moderno de espacio público, que funciona como un “teatro de la persuasión”.⁶ El afiche resultó una herramienta de especial

2 Geneviève Bollème, *El pueblo por escrito. Significados culturales de “lo popular”*. (Grijalbo, 1990).

3 Marco Cuaz, “Almanacchi e ‘cultura media’ nell’Italia del Settecento”, *Studi storici*, 25 (1984), 2: 353-361.

4 Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987).

5 María Ledesma, *El diseño gráfico, una voz pública. De la comunicación visual en la era del individualismo*. (Buenos Aires: Argonauta, 2003).

6 Susan Sontag, “Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity”. *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*. Dugald Stermer, ed. (New York: McGraw-Hill, 1970).

adecuación para decir lo molesto y aún lo prohibido; inundó paredes públicas y ámbitos como instituciones, centros literarios, cafés, hasta llegar al ámbito doméstico.

El afiche y el almanaque comparten el carácter físico: pueden tocarse, guardarse, llevarse al paisaje hogareño, ser compartido en una casa en general o formar parte del mundo privado de una habitación. En el caso que estudio, estos artefactos culturales condensan una materialidad de la protesta, de la resistencia. Al mismo tiempo, comparten con otros artefactos – por ejemplo, los programas de mano de conciertos – el rasgo de lo efímero. Son objetos que pueden guardarse o desecharse, y el eliminarlos pasado un tiempo –el lapso anual en el caso del almanaque– es conducta común. Pero a veces, a veces... esos objetos son guardados como pequeñas joyas de la memoria: son el ancla tangible del recuerdo de un determinado acontecimiento, de una lucha colectiva o individual; en el caso que nos ocupa, de una dimensión del dolor, de la tragedia, de la solidaridad.

Los dos tipos de materiales considerados comparten, por otra parte, una característica: su ubicación en una frontera porosa entre la concepción académica, profesional de gran parte de las piezas, y el consumo de los productos por diferentes niveles de usuarios, que abarcan desde los intelectuales a los varios estamentos de ese difuso “pueblo”.

Los documentos considerados respondieron a iniciativas de instituciones y también de colectivos con una cohesión duradera u ocasional. Su función en relación a la memoria ha variado desde la resistencia hasta la integración, en el caso de Uruguay, de una memoria institucional que actualmente los salvaguarda mediante políticas públicas, como la sostenida por el gobierno de la ciudad de Montevideo que ha acogido el archivo de una institución privada, el Archivo Alfredo Zitarrosa. Los almanaques están preservados digitalmente por iniciativa de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. La historia del Club de Grabado ha sido objeto de análisis a partir de la propuesta de ex integrantes del colectivo con apoyo del Centro Cultural de España;⁷ su desempeño en relación con la censura fue estudiada por Lasarte y Fernández;⁸ García y Michellini se han ocupado de diversas manifestaciones artísticas durante el período de dictadura, con valiosas entrevistas a protagonistas y la inclusión de un corpus iconográfico

7 *Club de Grabado de Montevideo*. (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011).

8 Itziar Lasarte y Kuini Fernández, *Club de grabado de Montevideo. Refugio cultural*. Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. (Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2015). <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38408>

variado.⁹ Fornaro y Monteiro se han ocupado brevemente de los afiches del Archivo Alfredo Zitarrosa.¹⁰ En resumen, estos documentos, en su materialidad, han sido objeto de intervenciones diversas, desde la prohibición hasta la colecta sistemática y el análisis académico, pero con un centro en su razón de ser: la denuncia, el apoyo a colectivos en peligro, a artistas, a exiliados; en el presente trabajo, con un eje temático: el anuncio de actividades musicales vinculadas a esas causas.

Los almanaques del Club de Grabado de Montevideo

El Club de Grabado de Montevideo se funda en 1953 en un contexto de efervescencia de las iniciativas públicas y privadas en relación con la cultura uruguaya, que vivía la última década del país que se suponía un ejemplo de democracia y desarrollo en América Latina, acompañando el mito de “la Suiza de América.” La institución llegó a integrar a 4.000 socios, que recibían un grabado mensual; desarrolló actividades de docencia y difusión y editó 592 piezas: afiches boletines, revistas, y más de treinta almanaques,¹¹ de los que me ocuparé para el período de dictadura.

Los almanaques del CGM comenzaron en 1966, con una lámina para cada mes, en formato vertical de 23 x 50 cms (esta medida cambió algunos años), es decir, se concibió como un almanaque de pared. El primero de ellos recurrió al pasado: incluyó textos de un calendario de 1861 con xilografías de edificios de ese Montevideo decimonónico. A medida que la situación del país se tensaba, los almanaques comenzaron a comprometer su mensaje. Así, el ejemplar de 1969 incluyó una especie de manifiesto sobre el papel de la institución y de la difusión de la cultura, incluido en ella el caso específico del grabado, manifiesto que se repetirá todos los años, en el que se concluía:

Y por eso afirmamos que para poder avanzar en nuestra primera etapa que comprende la difusión masiva del grabado como obra de arte, no podemos permanecer al margen del proceso político, social y cultural de nuestro país, de América Latina y del mundo. Que por el contrario es nuestro deber asumir una actitud combativa y valiente en

9 Agustina García y Sofía Michelini, *Resistencias creativas: el diseño de comunicación visual en Montevideo durante la dictadura desde la resistencia 1973 – 1985* (Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2017) <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38364>

10 Marita Fornaro Bordolli y Martín Monteiro, *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024).

11 Ana Tiscornia, “Introducción”. En: *Club de Grabado* (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011): 7-12.

defensa de las libertades políticas, en defensa de la justicia social que permita el justo reparto de los bienes materiales y el respeto de los derechos humanos.¹²

Los breves textos que acompañaron cada grabado pertenecen a José Artigas, prócer máximo de Uruguay, y de revolucionarios e intelectuales de América Latina, de Emiliano Zapata y Simón Bolívar a José Enrique Rodó. El hilo temático que conducía el almanaque vinculaba la noción de pueblo con la de libertad. Los temas iconográficos ya anunciaban las metáforas que serían recurrentes en todo el período estudiado: alambre de púas, figuras humanas en lucha, con caballos en actitudes de batalla, hombres y mujeres trabajando la tierra, sosteniendo el fruto del trabajo, sosteniéndose entre sí. En algunas obras la palabra tiene protagonismo, como en la xilografía de Antonio Lista que encabeza el almanaque en enero, donde aparecía el rostro de Artigas con la frase seleccionada para el mes: “...Los orientales habían jurado en lo hondo de su corazón un odio irreconciliable, un odio eterno a toda clase de tiranía...”.¹³ Y en febrero otra xilografía de Jaime Pérez Jorge juega con un fragmento traducido de *Quero dizer teu nome, Liberdade* del poeta brasileño Thiago de Melo, el autor del formidable “Estatutos del hombre”: “Tu nombre en mi patria es una palabra que amanece de luto en las paredes. Déjame cantar tu nombre, libertad, que estoy cantando el nombre de mi pueblo”. La imagen cita el texto en varias tipografías y el grabado juega con el término libertad en rojo y negro, separado en sílabas por líneas que pueden leerse como metáforas de rejas o muros fragmentados.

En 1969 se profundizó el mensaje a una expresión mucho más explícita: el almanaque llevaba por título general “Me gustan los estudiantes”; en la carátula nuevamente un juego de tipografía y los colores rojo, azul y blanco que representaban la bandera de Artigas –que, desde 1971, serán los colores de la coalición de izquierda– y sumaba el texto de la canción de Violeta Parra. El almanaque incluía canciones de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Marcos Velázquez, entre otros; en algunos casos los textos pertenecieron a Idea Vilariño, Washinton Benavidez y Serafín J. García, es decir, poetas destacados que fueron musicalizados por las figuras más populares de la década de 1960. La temática

12 Dado el espacio de este artículo, y el carácter iconológico del mismo, remitiremos para varias imágenes a su disponibilidad en sitios de internet de carácter institucional. En este caso, todos los almanaques citados están disponibles en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>, como parte del proyecto “anáforas”, Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

13 Los uruguayos somos, jurídicamente, orientales, término derivado del nombre oficial del país: República Oriental del Uruguay.

campesina predomina en los grabados, entre los que se destacan el de Luis Mazzei, con el obrero crucificado, acompañado de un ñandú (*rhea americana*), una perdiz y un sol – su amarillo es la única nota de color sobre el negro predominante – para “Del buche de una perdiz”, texto de Washington Benavidez que se refiere irónicamente a la injusticia social, musicalizado y popularizado por Héctor Numa Moraes como “Gato de los imposibles” en su primer vinilo, “Del amor, del pago, del hombre/La alarma” (1969). Las guitarras hicieron su primera aparición en el grabado de Hilda Ferreira para “El pobre y el rico”, coplas de Carlos Porrín cantadas por Los Olimareños, y, en especial, el alambre de púa cortado con una tenaza con la figura del estanciero obeso y de sobrero de copa en primer plano, rodeado por el alambre liberado, para “A desalambrar” de Daniel Viglietti, en obra de Zulma Altieri.



ILUSTRACIÓN: Luis Mazzei

Figura 1. Ilustración para el “Gato de los imposibles”
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

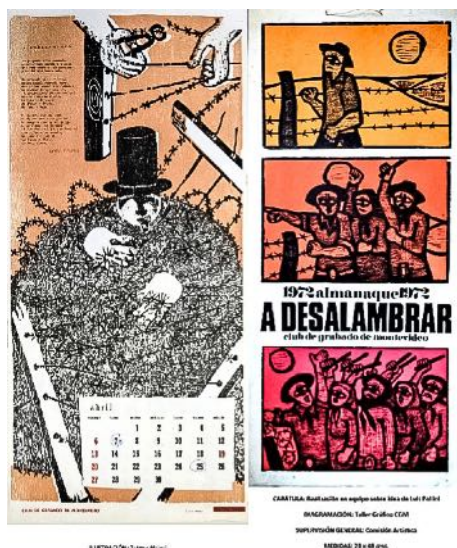


Figura 2. El alambre de púas como motivo recurrente en los almanques

<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

La carátula de 1970, con técnica de collage, incluye la palabra “Artigas”, y en este caso todo el almanaque está dedicado a frases de su ideario. La tipografía adquiere papel protagónico en todos los grabados, para destacar conceptos como libertad, americanismo, democracia, patriotismo. Debe anotarse la utilización de la figura de Artigas de parte del régimen dictatorial, que por otro lado censuraba su cita, por ejemplo, en la voz de las murgas carnalescas. El año 1971 estuvo dedicado a “Los estatutos del hombre” de Thiago de Melo y, en concordancia, la figura humana fue protagonista de casi todos los grabados.

La tensión que fue acumulándose en estas piezas excepcionales se exacerbaba en 1972 y 1974. El almanaque 1972 se titulaba “A desalambrar” y ya desde la carátula el alambre de púas fue protagonista. Las canciones eran de denuncia y respondían al ideario revolucionario de la década, que he considerado una especie de mitología utópica: Hombre Nuevo, Patria Grande, fin de la propiedad privada. La guitarra es protagonista en “Canto libre” de Daniel Viglietti y “A José Artigas” de Alfredo Zitarrosa.¹⁴

¹⁴ Marita Fornaro Bordolli, “Las relaciones entre artistas chilenos y uruguayos en las décadas de 1960 y 1970: rituales de encuentro”. En: Dossier “Solidaridades por Chile: prácticas históricas, miradas contemporáneas”, Marcy Campos y Raúl Burgos, eds. *Iberoamericana*, en prensa.

En 1974, cuando el país estaba en pleno régimen dictatorial, el tema fue “Canción con todos” y también incluía textos absolutamente explícitos en cuanto al contenido de resistencia, entre ellos el “Cielito del 69”, texto de Mario Benedetti que con música de Pepe Guerra fue una pieza paradigmática del repertorio de Los Olimareños, y “Qué dirá el Santo Padre”, de Violeta Parra. Este almanaque provocará la censura y la requisa de sus ejemplares en la Feria del Libro 1973-1974. Varios autores de los grabados fueron detenidos e interrogados. El trabajo del CGM recogía un extenso testimonio de una figura clave del grabado uruguayo, Gladys Afamado. Incluye una parte significativa del mismo porque lo creo fundamental para entender cómo operaba la censura y la persecución a artistas, incluso en una institución que, aunque los propios miembros lo anotan, no sufrió como otras (es frecuente la comparación con la compañía teatral “El Galpón”, aunque toda comparación resulte inadecuada). Las sutilezas del proceso de amedrentamiento fueron reveladoras; la puesta en escena del lugar, la tortura psicológica, que anotaba muy lúcidamente Afamado, la amenaza del tiempo, la incertidumbre del destino, la exposición del castigo de otros detenidos:

Nos dejaron en un patio grande; la pared del fondo estaba agujereada de balas. Pasamos horas allí, Nosotros empezamos a hacer bromas para pasar el rato, nos reíamos y estábamos aparentemente de buen humor. Había sol. Se acercó un soldado y nos dijo que teníamos que estar callados. Ahí cambió nuestro humor. Vino alguien y nos dijo que había avisado a nuestras familias para que nos trajeran ropa de cama. Tortura psicológica. Preguntamos cuándo nos soltarían y nadie sabía. Nos decían que dependía del superior, que podría ser una semana, o más, o menos. [...] Querían saber si yo era comunista y por qué. Por qué estaba en el Club, a lo que le inventé que me convenía para vender grabados. Y por qué le había puesto las manos para arriba a los personajes de la carátula. Le dije que era cuestión de estética visual. Interrogaron a todos. Recuerdo que la chica joven era la más afectada, su madre tuvo que alcanzarle Valium, estaba muy nerviosa. En un momento nos dijeron que tal vez nos tuvieran que poner capucha para que los otros presos no nos identificaran. Otra tortura psicológica. Como yo sufría de asma me puse muy angustiada pensando que no iba a respirar bien. En algún momento me llevaron a mí y a la más joven a ver a un superior. Nos ofreció whisky, que rechazamos gentilmente, y empezó a hablar de los tupamaros con mucho odio, diciendo cosas como que eran desclasados, que no querían a sus familias, que eran asesinos, todo por el estilo,

nosotros no decíamos nada de nada, no hablamos.¹⁵ Creo que quería ver si los defendíamos. Cuando volvíamos a la pieza vi a un muchacho, en el patio, parado con sus manos en la pared y sus piernas separadas, Pensé que estaba allí hacía horas, se notaba muy cansado, y le pegaban en las piernas cuando él intentaba cambiar su posición.¹⁶

La censura de 1974 tuvo sus resultados, ya que comenzó el proceso de la autocensura: el almanaque de 1975 se alejó totalmente de la temática política. Sin embargo, en 1976, la carátula buscaba estrategias para encubrir el mensaje de rebeldía, posicionamiento que lleva a recordar algunas premisas de la New Censorship Theory (NCT) respecto al papel creativo de la censura, que he aplicado al analizar la obra de Alfredo Zitarrosa. Los investigadores adscriptos a esta corriente consideran simplista la teoría tradicional que parte de la concepción liberal de censura como un elemento externo a la producción, coercitiva y represiva, en una mirada dicotómica entre censura y libertad de expresión. La NCT propone un concepto expandido, bajo la influencia de Bourdieu y Foucault; también atiende a los aportes previos del marxismo clásico, de Gramsci y Althusser. Considera que la acción de la censura además de ser obviamente negativa, puede ser productiva, generadora.¹⁷ Se toman en cuenta multiplicidad de actores, incluidos aspectos estructurales y formas más difusas que la censura formal. Algunos autores proponen mantener la censura estatal como un fenómeno aparte. Si bien no todos sus aspectos son aplicables a la censura ejercida durante las dictaduras latinoamericanas de la década de 1970, interesa esa mirada ampliada que toma en cuenta no sólo los actos evidentes de represión; también la consideración de la autocensura. Cabe anotar que la mayoría de las investigaciones sobre la NCT son verbocentristas, ya que se focalizan en la literatura y el periodismo; las artes plásticas y la música están casi totalmente ausentes en la bibliografía.

El almanaque de 1976 se tituló "Verso a verso" y recorría a los principales poetas del país: Ida Vitale, Humberto Megget, Amanda Berenguer, Saúl Ibargoyen Islas, Esther de Cáceres, Delmira Agustini, Liber Falco. Muchos pueden leerse en clave de resistencia. Pero este propósito estaba en la carátula con grabado de Óscar Ferrando: una pluma de estilográfica que acababa de escribir el título general. En el

15 Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", la guerrilla urbana que realizó acciones armadas, que surge en la segunda mitad de la década de 1960.

16 *Club de Grabado de Montevideo*. (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011). 44.

17 Matthew Bunn, "Reimagining repression: New Censorship Theory and after", *History and Theory* 54, nro. 1 (2015): 26.

cuerpo de la pluma estaba inserto el texto, fragmentado en los bordes, en manuscrito y en rojo, de “Corazón Coraza” de Mario Benedetti, que Eduardo Darnauchans había musicalizado e incluido en su primer vinilo “Canción de muchacho” de 1973. La decisión era arriesgada: incluir en la carátula un poema de un escritor censurado y exiliado, que se había difundido recientemente como canción y que llegó a ser muy conocido a nivel popular. Era una apuesta al desconocimiento de los censores, y la lejanía de estos respecto a la cultura humanística no defraudó al colectivo del Club. García y Michelini entrevistaron en 2017 al autor:

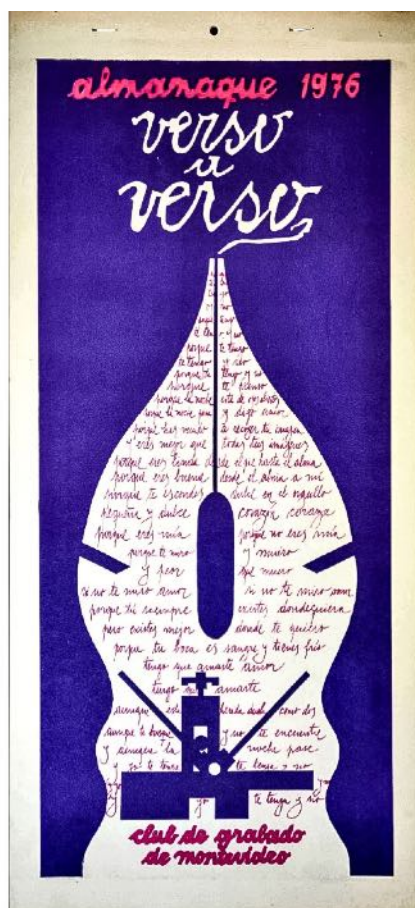
Entonces, las estrategias de supervivencia eran por un lado tener mucha autocensura en las cosas que íbamos a publicar [...] Y alguna vez nosotros pedíamos papel a la Comisión Nacional de Papel, papel financiado para ediciones culturales. Entonces teníamos que mostrar primero lo que íbamos a editar, y hacer el pedido, tanta cantidad de papel, de tal tipo. Dos o tres veces nos dijeron: “Nosotros no somos censura, pero esto no se lo van a permitir”. En un caso hubo una artista que (con un poco de ingenuidad, está bien) dibujó una hoz, no una hoz y un martillo, una hoz. Dijeron ‘No, esto no va.’ Y claro, la hoz no va. Entonces se modificó el dibujo.¹⁸

Y las autoras agregan:

Benedetti estaba prohibido, ¿cómo vamos a hacer un almanaque sobre poetas uruguayos y no vamos a poner a Benedetti? [...] A mí me tocó la carátula. ¿Qué hice? “¿Cómo los voy a joder a estos? ¿cómo hago?”. [...] Hice una ilustración, una pluma, y por debajo de la pluma hay un texto, un grafismo, y es todo un poema de Benedetti. Estaba parcialmente legible y parcialmente no, pero cualquiera que conocía el verso de Benedetti...¹⁹

18 Agustina García y Sofía Michelini, “Resistencias creativas: el diseño de comunicación visual en Montevideo durante la dictadura desde la resistencia 1973 – 1985” (Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2017): 28. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38364>

19 Agustina García y Sofía Michelini, “Resistencias creativas”: 28.



CARÁTULA: Óscar Ferrando

(Ilustración sobre el poema "Corazón corazón" de Mario Benedetti que no se acredita por estar prohibido)

DIAGRAMACIÓN Y SUPERVISIÓN GENERAL: Taller Gráfico CGM -- MEDIDAS: 23 x 30 cms.

Figura 3. Carátula de 1976, con versos de Mario Benedetti
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

Cierro este breve análisis con dos almanaques: el de 1982, con el título "Volverá la alegría", dedicado a la murga y la canción murguera, y el de 1985, "Vueltandar (poesía del exilio)".

El almanaque dedicado a la murga uruguaya, expresión carnavalesca de origen hispano con elementos de las chirigotas y murgas de Andalucía, Extremadura y Castilla, a los que se agregaron aportes de la Commedia dell' Arte, de los carnavales de Venecia, de la música afrouruguaya y de las comparsas de inmigrantes italianos.

La murga, que hereda de los conjuntos españoles su función de crítica social, tuvo un papel protagonista en la resistencia. La canción murguera, un derivado del espectáculo carnavalesco, incluyó piezas que se constituyeron en himnos con textos que, con una especie de “trovar oscuro”, se referían al advenimiento de la democracia.

Este almanaque cambió su formato físico, con 35 x 40 cm, y presentaba dos meses en cada hoja, lo que significaba menos páginas y grabados. Su título general era el primer verso de “A redoblar”, de Rubén Olivera y Mauricio Ubal, canción murguera que, interpretada por el grupo Rumbo, se constituyó precisamente, en un himno plagado de metáforas para anunciar que la dictadura terminaría.²⁰ Esta canción estuvo incluida y también “Retirada”, canción murguera de Jaime Roos, junto a *retiradas o despedidas* —parte estructural del repertorio murguero—, que consta de presentación, cuplés y retirada, en una simplificación breve. Los grabados son alusivos al género, incluyen técnica de collage, pero no muestran la osadía que podría esperarse dados los antecedentes en años más difíciles, ya que en 1982 el régimen de facto ya mostraba debilidades.

En cuanto al almanaque de 1984, cuando el final de la dictadura ya era evidente, se evocaba desde su carátula la situación de los exiliados —en el contexto del comienzo de su retorno—: una carta, metáfora de la lejanía y de la comunicación clandestina. Textos manuscritos se superponían a imágenes de calles, niños, ancianos, puertas, en trabajos individuales y colectivos de los artistas, que utilizaban la técnica del collage con fotocopias. Los textos estuvieron agrupados al final, desde cartas a poesías.

Con el retorno de la democracia la institución sufrió la pérdida de socios, del entusiasmo, y comenzó un declive que terminará con su cierre, en un contexto cultural y artístico muy diferente al que motivó su creación. Estas circunstancias han sido analizadas en varias ocasiones; es de interés el *Boletín* de 1984 del propio Club, donde Gabriel Peluffo, crítico e investigador, analizaba la situación de la institución.²¹ Lo sucedido con el Club de Grabado puede proyectarse a otras instituciones y también a artistas populares que lograron concretar una notable tarea de resistencia, pero que, desaparecida la crisis, no encontraron caminos para reposicionar sus actividades.

20 Marita Fornaro Bordolli, “Músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973–1985 Veinticinco años después del “amanecer”. *Músicas e saberes em trânsito*, coord. Por Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo, Iván Iglesias, 2012.

21 Gabriel Peluffo Linari, “Club de Grabado: desde la crisis, con pesar”, *Boletín del Club de Grabado* de Montevideo, nro. 21, 1984.

Los afiches y los muros: el riesgo de la rebeldía interna

En los años inmediatamente anteriores al régimen dictatorial comenzó el florecimiento de los afiches relacionados con la música popular. Algunos de los más destacados profesionales se vincularon a músicos a través de la ilustración de carátulas de discos, publicidad de los mismos y de recitales. Entre los profesionales sobresale Blankito (BK, Luis Blanco Álvarez; Montevideo, 1932 - Madrid, 1985) dibujante uruguayo dedicado sobre todo al humor, quien, entre otros medios, colaboró con el diario *El Plata*, la revista *Peloduro* (de la que fue director gráfico y autor de varias portadas), y de *Marcha*. Estuvo a cargo de los gráficos del programa televisivo “Generación 55”, conducido por Alfredo Zitarrosa, programa que marcó un hito en cuanto a presencia de la música popular en la televisión uruguaya. Blankito es autor del afiche para *Canta Zitarrosa*, primer LP del artista (1966) en un estilo que sigue la estética del pop art. Esta corriente, característica de las décadas de 1960 y 1970, tuvo importante presencia en la comunicación de la música popular uruguaya; como ejemplo pueden citarse las carátulas de vinilo de Ajax Barnes (Rosario, Argentina, 1926), para las murgas La Soberana, Araca la Cana y Asaltantes con patente en sus primeros discos; fue también autor de la carátula de *Canciones chuecas* de Daniel Viglietti.

Blankito firma además dos magníficos afiches y el diseño gráfico del menú para La Claraboya Amarilla (local en el que Zitarrosa concretó sus ideales como empresario de músicos populares, con nefasto resultado económico), con utilización de la técnica de *collage* y el contraste característico entre figuras históricas y modernidad en gama cromática y tipografía.



Figura 4. Afiches de Blankito para Alfredo Zitarrosa. Archivo Alfredo Zitarrosa, CAZIAFI 050, CAZIAFI 042, CAZIAFI 0222.

En cuanto a los afiches de los primeros años de dictadura, un antecedente general lo constituye la muestra “Afiches callejeros. La memoria en los muros”²² (Visconti y Rodríguez, 2011), que trata afiches, pintadas y grafitis de la dictadura y los años posteriores, pero sin incluir material relacionado con música. El antecedente específico es la investigación de Mateo Magnone para la exposición “Sosteniendo la pared”, inaugurada en 2013 en el Museo de la Memoria de Uruguay, con presentaciones en otras instituciones a lo largo de ese año y de 2014. Parte del corpus de un centenar de afiches, del que se expusieron cuarenta, fue conservada por Magnone, y ciertas piezas devueltas a quienes las prestaron para el evento,²³ que tuvo una gran repercusión en la prensa montevideana.

He seleccionado un comentario de María José Santacreu publicado en nota del semanario *Brecha*, porque expone algunas reflexiones similares a las que me planteé al concebir este artículo. Luego de señalar que el título proviene del segundo vinilo del grupo Rumbo, al que ya he citado a propósito de uno de los almanaques analizados, Santacreu comenta:

Que un afiche sostenga una pared es una advertencia: no se debe juzgar la fortaleza por las apariencias. Una canción puede apuntalar a un pueblo. Y oponerse a un ejército. La muestra, ideada y coordinada por Mateo Magnone, comenzó con una constatación: cada afiche que rescataba y mostraba en las redes sociales generaba un alud de comentarios, recuerdos y anécdotas. Así, fue evidente que lo que estaba sucediendo era lo mismo que pasaba con la magdalena de Proust: los afiches despertaban en las personas que estuvieron en aquellos recitales recuerdos tan vívidos y emociones tan intensas que virtualmente los llevaban de nuevo a aquellos lugares. Y uno pensaría que nadie querría volver. Al menos a aquellos tiempos. Pero aun de los tiempos más oscuros hay cosas que se extrañan. Justamente, aquellas cosas que iluminaban. El sentimiento de unión y solidaridad, de fuerza y propósito, de urgencia y disposición.²⁴

En los estudios que integran el catálogo de la primera exposición Juan Castillo y Fernando Pereira (figuras de primera línea del movimiento sindical uruguayo) anotan una presencia humana generalmente olvidada, la de quienes, entre los responsables de todo el proceso, los pegaban en las paredes de las ciudades:

22 Silvia Visconti y Universindo Rodríguez, comps. *Afiches callejeros. La memoria en los muros*. (Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2011).

23 Mateo Magnone, comunicación personal, marzo de 2026.

24 María José Santacreu, “Estábamos tan bien contra los milicos...” *Brecha*, 12-09-2013. <https://brecha.com.uy/estabamos-tan-bien-contra-los-milicos/>

Fueron muy valientes quienes los diseñaron, quienes los imprimieron, los reprodujeron, los distribuyeron, los guardaron. Y qué valentía gigantesca, que siempre nos enorgullece, la de aquellos pegatineros que sobre los muros multiplicaban consignas, a sabiendas de que el riesgo era enorme. Quien recuerde la participación en pegatinas o en pintadas, en esos oscuros años, podrá rememorar lo que significó. Organizar todo con el máximo sigilo; repartir tareas, responsabilidades y materiales; concurrir a la hora fijada, nervioso por el peligro inminente, pero contento por el compromiso; pegatinear, pintar, crayolear o hacer de campana y, si todo salía bien, la profunda alegría del deber cumplido.²⁵ Aun sabiendo que rápidamente iban a desaparecer tras una mano de pintura o una limpieza destructiva. Pero principalmente sabiendo que íbamos a volver a salir otra noche, otra madrugada, con persistencia, con terquedad, porque el mensaje era importante.²⁶

He seleccionado algunos ejemplos de este tipo de afiche para un breve análisis. Comienzo con una pieza que puede resumir esta corriente, proveniente del Archivo Darnauchans. Corresponde al recital “Las diferencias” de Eduardo Darnauchans en la Alliance Française de Montevideo. Ha sido conservada durante medio siglo por Víctor Cunha, poeta, gestor y amigo del artista, encargado del Ciclo de música popular de la Alliance en esos años. Es también responsable del diseño, que buscó la estética que evidenciara la precariedad, inseguridad y riesgo que suponían estos eventos, para un músico que ya había pasado por censura y persecución. Este trabajo de gestión de músicos populares de la resistencia le costará a Cunha ser señalado como uno de los influenciadores de opinión en el “Informe sobre la situación del canto en Uruguay”, firmado por Eduardo Laffitte, comandante del FUSNA (Fusileros Navales, Armada uruguaya), fechado el 30 de enero de 1980 (Alencar Pinto, 2023),²⁷ lo que motivó un viaje apresurado hacia Brasil hasta conocer los riesgos de su situación.²⁸

El título de este recital proviene de un poema de Washington Benavidez musicalizado como milonga —uno de los géneros fundamentales de la música tradicional y popular uruguaya— por el propio Darnauchans. Cunha caracteriza la pieza:

25 *Campana*: del lunfardo, el que vigila mientras otra persona hace algo indebido o sancionado.

26 Juan Castillo y Fernando Pereira, “Los afiches en los muros hablaron por miles”: En: Silvia Visconti y Universindo Rodríguez, comps. *Afiches callejeros. La memoria en los muros*. (Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2011): 15-18.

27 Guilherme de Alencar Pinto, “Todo lo que sirva para la destrucción del Uruguay”, *Brecha*, 05/04/2023. <https://brecha.com.uy/todo-lo-que-sirva-para-la-destruccion-del-uruguay/>

28 Entrevistado en abril de 2026.

Collage tipo anónimo con letras recortadas, letras “set” transferibles, y Rápido-graph Styler punto 12. para caligrafía con pretensiones pero sin técnica, de un servidor, Víctor Cunha. Creo que lo armamos arriba de un aparador que había en lo de Anahir Benelli, quien recortó conmigo las letras de revistas. Pienso que es 1977, porque yo tenía una carta del director de la Alliance explicando a una eventual patrulla policial o militar que yo trabajaba hasta tarde porque eran espectáculos.²⁹

Los conciertos “Las diferencias” —primero del artista en solitario— y “Otras diferencias” fueron concretados durante 1977 en el Teatro de la Alliance, uno de los espacios que constituyeron bastiones de la resistencia musical.



Figura 5. Afiche del concierto “Las diferencias” de Eduardo Darnauchans. Archivo Eduardo Darnauchans.

²⁹ Entrevistado en abril de 2026.

Una pieza que refiere a un recital del grupo Los que iban cantando y Gente de Teatro en la Iglesia Metodista de Montevideo, apoyado por una modesta disquería y librería, exhibe ya con dibujo profesional los núcleos temáticos de la guitarra y del ave vinculados; están relacionados a través de motivos vegetales que pueden pensarse como creación o renacimiento. No figura autoría ni año del evento, como es común en este material. Un tercer ejemplo reitera la guitarra, pero en este caso asociada al rostro de un murguista. Se trata de un concierto en el Palacio Peñarol en el que intervienen los grupos Los que iban cantando, Montresvideo y Rumbo, junto a las murgas Falta y Resto y La Reina de la Teja. El diseño, entonces, está asociado a los tipos de música que incluía el evento, que debe datarse después de 1980, pues ese año se creó la primera de estas murgas.

Otro caso de presencia de la guitarra se destaca por la magnífica síntesis de instrumento y cámara fotográfica para un Festival del Foto Club Uruguayo, en el Club Trouville, con numerosos músicos, incluidos los de primera línea en el canto popular: Carlos Benavides, el dúo Larbanois-Carrero, el poeta Washington Benavides. Esta recurrencia visual de la guitarra se asocia al canto de protesta latinoamericano, con referencias más específicas en tradiciones locales, pero en general la figura del cantor con su guitarra es muy potente como símbolo de resistencia. Es el instrumento que resume la apropiación de la herencia hispana para cantarle a las revoluciones contra el Imperio, en el siglo XIX, y para el canto de protesta en las décadas de 1969 y 1970.³⁰



Figura 6. La guitarra en los afiches uruguayos de la década de 1970.

30 Marita Fornaro Bordolli, "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En: *Music and figurative arts in the Twentieth century*. R. Illiano, ed. (Turnhout: Brepols, 2016): 167 - 192.

Por último, interesa un afiche a dos tintas del Ciclo de Música Popular de la ya mencionada Alliance Française de Montevideo, dedicado al dúo Larbanois-Carrero. El diseño del gallo francés es del artista plástico Bernard Bistes, en ese entonces director de la institución. Víctor Cunha lo describe:

A dos tintas pero con letras hechas con tinta china en plantilla. El degradé de colores del gallo se lograba cargando tinta mezclada (en este caso verde y azul) al medio se juntaban pero en las puntas quedaban. Segunda tinta (el negro) hecho a plantilla directo sobre acetato y copiado así (Cunha, entrevista en abril de 2026).

Cierro esta parte del artículo con la mención de una especie de meta-afiche: el realizado por Camila García para la exposición organizada por Magnone, que, con sus letras sueltas a la manera del primer afiche que citamos, alude a la peripecia de quienes tuvieron el valor de construir ese mundo iconográfico de riesgo y rebeldía. Las piezas fueron montadas sobre varias capas de papel adheridas, alusión a las sobrecargadas paredes urbanas de la época.³¹

Los afiches patria afuera

Para el análisis de la producción de afiches de la resistencia radicada en el exterior se cuenta con un fondo de máximo valor, los materiales resguardados en el Archivo Alfredo Zitarrosa, el que incluye predominantemente documentos reunidos por el artista durante su vida profesional, si bien también se preservan documentos de carácter personal. Su familia ha conservado estos materiales, actualmente custodiados en el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís de Montevideo.³² Una gran parte de los materiales analógicos fueron digitalizados en el marco del Proyecto “Organización, digitalización y conservación preventiva del Archivo Zitarrosa”.³³

³¹ Mateo Magnone, comunicación personal, abril de 2026.

³² Estos documentos responden a una amplia tipología: manuscritos y mecanoscritos, grabaciones sonoras y audiovisuales, afiches, fotografías, artículos de prensa, objetos personales, instrumentos musicales.

³³ En este Proyecto participaron el Archivo Alfredo Zitarrosa, bajo la dirección de Martín Monteiro, el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís (Intendencia de la ciudad de Montevideo), a cargo de la coordinación general, el Archivo General de la Universidad de la República (AGU) y el Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”; contó con financiación del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

A partir de 2023, desde el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN)³⁴, en acuerdo con el AAZ y el CIDDAE, comenzó el Proyecto “*Hoy anduvo la vida*. Una propuesta de investigación y difusión del Archivo Alfredo Zitarrosa”,³⁵ con el objetivo de generar conocimiento original sobre el artista en sus múltiples facetas, si bien en el centro está la producción musical y sus implicancias sociales. En 2024 - 2025 se socializó parte del material y de los resultados de la investigación en la exposición “*La tierra exige*”, a la que me referí al comienzo de este artículo, acompañada de un Simposio internacional y un libro-catálogo.³⁶

El importante corpus de afiches que Zitarrosa guardó durante su vida refieren a su obra, desde sus primeras actividades – ya he citado las piezas de Blankito para su primer vinilo de 1966 y para su local “*La claraboya amarilla*” –pero muy especialmente los correspondientes a su exilio en México—. Un breve análisis de varias piezas fue incluido en el libro-catálogo ya citado. Ampliaré ahora ese análisis, profundizando sobre algunas de ellas y añadiendo otras. Corresponde anotar que el artista no solo conservó afiches que fueron generados para conciertos y otras actividades personales, sino que muchos están relacionados con eventos generados por organizaciones internacionales defensoras de los derechos humanos o por instituciones de muy diversa índole: universidades, sindicatos, incluso aquellas prohibidas en Uruguay que actuaban en el exilio. En ciertos casos no se menciona específicamente al artista, quien los conservó por haber participado en el evento anunciado. Este material es de importancia para reconstruir actividades de estos colectivos y también del propio Zitarrosa, que de otra manera sería casi imposible consignar. Como sucede con los afiches producidos en Uruguay, desde el punto de vista metodológico este corpus presenta dificultades de identificación de autorías y también de datación, ya que la mayoría de las piezas no incluyen el año del evento. En varios casos he podido fecharlos por datos de notas de prensa o referencias históricas, pero de igual manera queda un trabajo por hacer en este sentido, a través de instituciones sobre todo mexicanas.

34 Departamento de Ciencias Sociales, CENUR Litoral Norte, Universidad de la República.

35 En el marco de los Programa I+D Grupos “Artes performáticas, corporeidades, teatralidad: un análisis de manifestaciones populares y académicas uruguayas” (2022- 2023) y actualmente “Artes performáticas en Uruguay. cuerpo, performance, género. De las instituciones teatrales a las redes sociales” (2023 - 2027), financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República de Uruguay, en acuerdo con el Archivo Zitarrosa y el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís.

36 Marita Fornaro Bordolli y Martín Monteiro, *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024).

La diversidad de orígenes de los afiches se refleja en los muy diferentes estilos de arte gráfico. Desde la retórica visual destacan algunos motivos que fueron compartidos por los movimientos de resistencia en América Latina, que también he anotado para los afiches uruguayos. La guitarra era protagonista en varios, ya fuera dibujada o fotografiada.

En la iconografía generada en México para publicitar las actuaciones de Zitarrosa tenemos tres figuras metafóricas: la guitarra asociada a la paloma, que se integra a su forma en el afiche para su presentación en la Plaza de la Danza de la Ciudad de México, en 1982; que vuela desde su clavijero, en el caso del Primer Festival y Foro por los Derechos Humanos celebrado en Querétaro en 1986, y la más conocida, la paloma-puño concebida por Carlos Palleiro (Montevideo, 1945)³⁷ para la campaña de las “Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio” (1977) que tuvieron lugar en la Ciudad de México y localidades cercanas, con centro en la Universidad Autónoma.



Figura 7. La paloma-puño de Carlos Palleiro. CAZIAFI 0304.

Me detendré en este último trabajo ya que, dada su difusión más allá de las Jornadas, el tema ha constituido objeto de estudio en este último año de Stefano

³⁷ Sobre Carlos Palleiro, cfr. <http://www.carlospalleiro.com.mx/palleiro.html>

Gavagnin y de quien escribe.³⁸ Palleiro es una figura sobresaliente del arte gráfico asociado a la resistencia y el exilio. Su trabajo destaca en el Uruguay previo a la dictadura hasta su partida para México, desde donde recién retorna en 2024. Incluye carteles, carátulas de discos, tapas de libros y muchos otros medios. Ha trabajado para las más importantes editoriales uruguayas, mexicanas e internacionales, para diferentes artistas y para el gobierno mexicano, en especial para su Secretaría de Educación Pública. En su obra vinculada a la música popular uruguaya sobresalen algunas carátulas de vinilos que estuvieron presentes en el imaginario uruguayo: *Del templo* de Los Olimareños, *Textos políticos. 20 años de compromiso* de Alfredo Zitarrosa.³⁹ La vinculación de su obra con el exilio ha sido estudiada por Cynthia Ortega Salgado en su notable *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro*.⁴⁰ En este libro se parte del concepto de transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortiz para interpretar la obra en un juego de arraigo y desarraigo, de “memoria del sur” e inserción en la cultura mexicana. Resulta ilustrativa la mirada de una investigadora que, desde el país que acogió a tantos exiliados, analiza el tejido de intelectuales y artistas uruguayos vinculados por la oposición al régimen de facto:

Carlos Palleiro perteneció a una red de pensadores y artistas que actualmente podemos reconocer como un sujeto colectivo que conformó la militancia política de izquierda en la década de 1970. Esta red tuvo injerencia en varios frentes culturales, como generadora de estrategias de resistencia para los silenciados, como el poder creativo del teatro El Galpón, de músicos como Viglietti, Zitarrosa o Rada y de grandes escritores y poetas como Galeano o Benedetti. Este circuito de militantes fungió como un instrumento metodológico y teórico para elaborar la estrategia política que sirvió para cuestionar la construcción del telar arbitrario y represivo desde 1973 a 1985.⁴¹

La creación de la paloma-puño reúne dos estereotipos visuales de la resistencia: la paloma, metáfora de libertad tan frecuente en diseños uruguayos

38 Stefano Gavagnin y Marita Fornaro Bordolli, “Traveling homelands: Uruguay ‘beyond the homeland’ and the events in Mexico and Venice (1977–1978). En: *Music, culture and politics in Latin America*, Laura Jordán y Christian Spencer, eds. (Londres: Routledge, en prensa).

39 Todas las carátulas están disponibles en <http://www.carlospalleiro.com.mx/obras.html>

40 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro* (México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2019).

41 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo*, 9.

y el puño como lucha —como es usado junto a la guitarra, por ejemplo, en el disco *Furia* editado por Héctor Numa Moraes durante su exilio holandés—.⁴² La campaña de las Jornadas, organizadas fundamentalmente por los exiliados uruguayos pertenecientes al Partido Comunista, incluye la paloma en afiches generales y programas de actividades específicas. Ortega Salgado también anota:

Por su parte, la paloma en resistencia finca su existir en tres condiciones fundamentales: el exilio de Carlos Palleiro, la postura de resistencia como diseñador del exilio y la manera en que la imagen logra explicar, y no ilustrar, una realidad histórica y por tanto social, evocar a una reflexión de consciencia colectiva y constituir en su propia creación, un acto de libertad frente a un panorama represor y totalitario.⁴³

Otras piezas también destacan por su retórica visual. En primer lugar, incluyo un afiche dedicado en solitario a Zitarrosa para un recital en Chapingo, colonia ubicada en las afueras de la ciudad de Texcoco, en la Zona Metropolitana del Valle de México. La actividad fue organizada por la Dirección de Difusión Cultural de los Departamentos de Sociología Rural y Economía Agrícola de la Universidad del mismo nombre, en 1979. El lenguaje del afiche, que recuerda al de la técnica de grabado, es altamente metafórico: con una especie de friso inferior constituido por un alambre de púas, se presenta un brazo izquierdo con el puño cerrado, sobre el que se posa un pájaro; esta figura central se complementa con un sol en el cielo: cárcel, lucha, esperanza. El nombre del cantor domina el afiche, insertado entre esas imágenes. Si asumimos que una alegoría está constituida por una serie de metáforas encadenadas, como sostiene la retórica clásica, esta obra es un sobresaliente ejemplo del proceso denominado *allegoresis* por Fletcher,⁴⁴ un teórico clásico sobre el tema.

42 Marita Fornaro Bordolli, "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En: *Music and figurative arts in the Twentieth century*. R. Illiano, ed. (Turnhout: Brepols, 2016): 167-192.

43 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo*, 48.

44 Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* (Madrid: Akal, 2002).

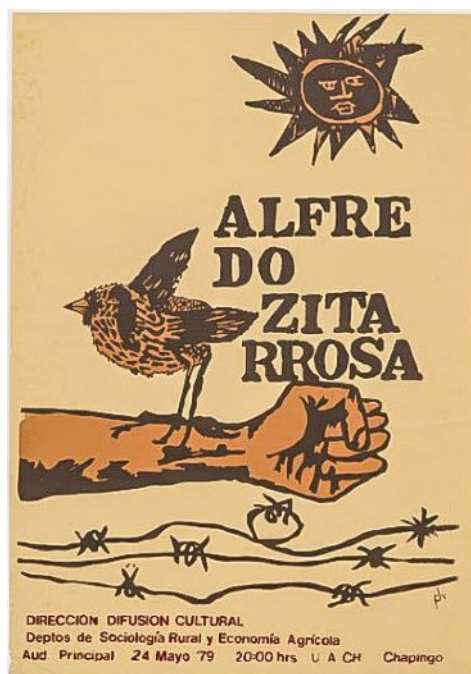


Figura 8. Afiche para un recital de Alfredo Zitarrosa en Chapingo, Valle de México.

CAZIAFI.0339a

Otro caso donde se hace evidente la retórica visual es la pieza dedicada a la solidaridad con Nicaragua, organizada por el Frente Amplio en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma de México, el 9 de septiembre de 1979, con participación de Zitarrosa y la Camerata Punta del Este. Interesa el minimalismo de la imagen: el sombrero, que para el lector calificado es el de Sandino, héroe revolucionario nicaragüense. En la época la imagen de este sombrero lo evocaba claramente; esta característica de su vestuario ha sido objeto de canciones de la resistencia latinoamericana, como *El sombrero de Sandino* de Daniel Viglietti y *Retrato de Sandino con sombrero* interpretada por Quilapayún (texto de Desiderio Arenas y música de Eduardo Carrasco).

La imagen puede considerarse una sinécdoque, figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra, con la que existe una relación de inclusión; puede ser la parte por el todo o el todo por la parte. En su versión visual, éste sería un caso de la parte por el todo: el sombrero representa a su portador, o, un nivel conceptual, a su ideología. Dentro de este enfoque, Fletcher incluye la

imaginería alegórica, que incluye la sinécdoque, pero que también es capaz de incluir personificaciones, sugerir una naturaleza heroica y poner el énfasis en la modalidad visual, especialmente mediante el aislamiento visual o simbólico (Fletcher, *Alegoría*, 112).. El sombrero del héroe toma entonces el carácter de bandera o insignia; el accesorio es Sandino, pero en un proceso más complejo de esa *allegoresis*, también es Nicaragua.



Figura 9. Afiche de recital en defensa de Nicaragua, organizado por el Frente Amplio en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma de México , 9 de septiembre de 1979.

CAZIAFI0329.

Como producciones gráficas centradas en la vida mexicana de Zitarrosa, destacan las piezas creadas para la presentación de su obra *Guitarra Negra* en el Auditorio Nacional de Ciudad de México, con Zitarrosa, su Cuarteto de Guitarras, el Grupo

Sanampay y Camerata de Cuerdas. El diseño base es un *collage* de una fotografía del cantor con un dibujo de espigas que sustituyen su cabeza, figura central a la que se agrega el juego de luz naranja que sugiere un sol. Sobre este diseño se juega en diversas versiones en la publicidad en la prensa mexicana, en blanco y negro. Otro caso son los carteles con dibujo de su rostro y su nombre con la letra Z destacada, pieza que se crea para su primer concierto en la Sala “Salvador Allende”, en 1977, y vuelve a repetirse en los conciertos de despedida en 1984, simbólica utilización para cerrar esa etapa de su exilio, también la última. Y, cerrando etapas debo citar los afiches que marcan el final definitivo: “Zitarrosa en Chile”, correspondientes a los últimos conciertos en el exterior antes de su fallecimiento. El 1 y 3 de noviembre de 1988 actuó con su Cuarteto en el Teatro California de Santiago de Chile. El concierto fue transmitido pocos días después por radios de Santiago y Valparaíso. Los registros, fueron guardados hasta ser encontrados por el uruguayo Alfonso Carbone, figura de notable importancia en la música popular uruguaya, quien los masterizó para ser editados en 2000 en el CD “Alfredo Zitarrosa en vivo en Santiago” por Bizarro Records, con distribución internacional de Warner Music. Mientras escribo este artículo ha sido relanzado en Spotify, en abril de 2026. Los afiches retomaron el blanco y negro que caracterizó gran parte de la estética publicitaria de Zitarrosa, a partir de la conocida fotografía para su primer LP, “Canta Zitarrosa”, tomada por Jaime Niski con una sola mitad del rostro iluminado —debido a un foco de su propio estudio que se quemó durante la sesión fotográfica, accidente que el talento del fotógrafo potenció como una imagen conocida no sólo en Uruguay—. Los afiches del Teatro California retoman esa estética, la foto tratada casi como un dibujo en blanco sobre negro. Con un agregado: la palabra Zitarrosa, en mayúsculas, está en rojo; los colores devienen símbolo. El cantor fallece el 17 de enero de 1989, dos meses y medio después.

El corpus de afiches conservado en el Archivo Alfredo Zitarrosa incluye varios en los que la música no está presente, pero a los que creo debe dedicarse atención porque metodológicamente no resulta adecuado separar esas instancias, en las que participaron varios músicos latinoamericanos, en aras de atender sólo a la temática iconográfica. Zitarrosa los conservó porque participó en tales eventos o fue cercano a ellos. He seleccionado un afiche ecuatoriano, por la presencia de este país pocas veces nombrado en la relación solidaria con Uruguay, y otro dos correspondientes a la acción del Frente Amplio en el exterior,

Comienzo con un cartel producido para las “Jornadas ecuatorianas de solidaridad con el pueblo uruguayo”; fechadas en la propia pieza en abril de 1980. Aquí, la paloma-puño ha devenido logo, en blanco sobre negro. El centro del cartel era el óleo

“Napal” o “Cabeza de Napalm” de la serie “La edad de la ira” del sobresaliente plástico ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919 – 1999). Esta serie o etapa, la segunda en la obra pictórica del artista —comprometido con el mundo mestizo de América Latina, al que dedica su primera etapa— se centra en las guerras y las dictaduras del siglo XX. El expresionismo de las cabezas humanas con gestos de horror y las manos que las sostienen fueron un rasgo característico (como en los varios “Gritos”) y resultó especialmente significativo para el tema de las Jornadas.

El segundo caso que me interesa tiene que ver con la denuncia de la situación del General Líber Seregni, líder del Frente Amplio. Son varios afiches en blanco y negro: uno de ellos lo mostraba en el centro, en actitud de oratoria, con un puño cerrado, enmarcado en la forma del tradicional ojo de una cerradura, en blanco, que además se constituía en una aureola en torno a su cabeza. La palabra Uruguay atravesaba la imagen por detrás, en diagonal. Bajo esta imagen, el reclamo: “Libertad para Líber Seregni”. Otro afiche mostraba unas manos que sujetan una reja, con el pedido: “Libertad para el General Líber Seregni y todos los presos políticos y sindicales del Uruguay”, en rojo. Lo firmaba “Frente Amplio del Uruguay en el exterior”.

Como en las otras secciones de este artículo, quiero cerrar con un caso cercano en el tiempo, que en esta ocasión me involucra: el cartel creado por el diseñador y músico Sebastián Pereira, sobre una idea que me pertenece, para la exposición “La tierra exige” que mencioné al comenzar este trabajo. En mi memoria, el blanco y negro está asociado a la imagen de Zitarrosa, desde el primer vinilo que debí esconder durante la dictadura, en el recuerdo de su figura trajeada de oscuro en los escenarios. El rojo, presente en su último afiche, marca su sufrimiento, tan nítido en las entrevistas del exilio, que atravesé en un análisis que me conmovió. Esos fueron los colores que elegí, junto a su foto descendiendo de un avión en Buenos Aires, al finalizar el exilio.

Arte gráfico y dictadura: funcionalidad y retórica visual

1.- Almanagues y afiches fueron instrumentos de resistencia y denuncia a través de la cultura visual. Esta estrategia iconográfica acompañó una época en la que el arte gráfico, la imagen multiplicada alcanzó un desarrollo excepcional. Así, transformó la iconosfera a nivel casi global en su último medio siglo de florecimiento en soporte físico antes de la abrumadora cultura iconográfica digital contemporánea. Quienes vivieron —vivimos— las décadas de los 60 y 70 se apropiaron del poster, el afiche como elemento que proporcionaba sentido de pertenencia, ya fuera de un determinado tipo de música, ya de un ideario y una utopía vinculados frecuentemente a estas músicas.

El almanaque con inserción de imágenes como información central también cumplió esa función en espacios cerrados públicos y privados. El afiche se multiplicó en muros, cambiando para siempre, con pintadas y grafitis, la “piel” de las ciudades. En este sentido, puede considerarse que los dos tipos de soportes analizados aquí tuvieron ámbitos específicos algunos y otros, ámbitos en común. En el circuito musical estos soportes se vincularon sobre todo con las carátulas de discos y con publicidades insertas en diarios, revistas y semanarios. En muchos casos agregaron información parafonográfica, en el sentido en que usa este término Lacasse.⁴⁵

2.- Es importante tener en cuenta que detrás de estos “vestigios” materiales de la resistencia había, sobre todo, rebeldía y valor para enfrentar lo censurado, lo prohibido, con consecuencias que no eran posibles o probables sino concretas, dada la política de encarcelamiento e, incluso, tortura aplicada durante el trayecto temporal que hemos estudiado. Artistas gráficos, gestores de espectáculos, pegatineros pusieron el cuerpo, incluso la vida. Y los usuarios también debieron afrontar el riesgo y diseñar estrategias de ocultamiento.

3.- Los afiches nos proporcionan, además, otros tipos de información: grupos que convergían, géneros musicales más frecuentes, y los lugares de la representación. Los locales citados en los años previos a la dictadura y durante su primera época, incluían algunas salas teatrales, clubes deportivos, pero también locales donde se cumplía el ritual del concierto, que en otro trabajo he considerado expresión profana del mito cívico que acompañó esta resistencia: la Patria Grande, el Hombre Nuevo, la justicia social, la recuperación de los derechos y la democracia.⁴⁶

4.- Los motivos iconográficos más frecuentes identificados en el corpus considerado —aproximadamente 500 piezas gráficas— corresponden a un instrumento musical, la guitarra, y a un objeto extramusical, el alambre de púas. La guitarra aparece sola, entera o algunas de sus partes; también asociada a aves, cuerpos y rostros humanos, y —en un caso excepcional— a una cámara fotográfica. Las figuras retóricas más aplicadas a este instrumento son la metáfora, la alegoría y, en ocasiones como parte de esta última, la sinécdoque. Así, la representación del clavijero, la boca, o de manos sobre el mástil, constituyen un caso de *pars pro toto*. En la iconografía musical popular uruguaya también es frecuente este procedimiento

45 Serge Lacasse, “Toward a model of transfonography”, *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*. Serge Lacasse y Lori Burns (eds.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018): 9-60.

46 Marita Fornaro Bordolli, “Redes, rituales y resistencia: vínculos musicales entre Chile y Uruguay a finales de los años 60”. En: *1973-2023: Uruguay/Chili, 50 ans de solidarité et de résistance en exil*, Olga Lobo, Alvar de la Llosa y Raúl Caplan, eds. Peter Lang, en prensa.

para el tambor afrouruguayo: la membrana, el parche tocado por una mano, representa a la totalidad del instrumento.

En cuanto al tema iconográfico no musical más recurrente, el alambre de púas o de espino, su historia ha provocado un excelente análisis político por parte de Olivier Razac, quien en la introducción de su estudio establece:

Con más de un siglo a cuestas, el alambre de espino nunca ha sido una simple herramienta agrícola. Se convirtió inmediatamente en una herramienta política de gran importancia. En primer lugar, porque modificó las técnicas de delimitación del espacio pero, sobre todo, porque su eficacia le ha otorgado un papel decisivo en tres de las grandes catástrofes de la modernidad. En Estados Unidos, participó en la colonización de las praderas del Oeste y, por tanto, en la última etapa del etnocidio de los indios de América. Durante la primera guerra mundial guareció las trincheras en las que millones de hombres iban a morir. Finalmente, se convirtió en la valla incandescente de los campos de concentración y exterminio nazi.⁴⁷

Razac señala la continuidad de usos luego de los citados y subraya la importancia de esas consecuencias en comparación de la simplicidad tecnológica del objeto.

Tanto la guitarra como el alambre de púas dan lugar a imágenes alegóricas en el corpus estudiado. Como ya mencioné, la retórica tradicional considera la alegoría como una secuencia de metáforas secundarias que unidas dan lugar a una sola “metáfora extendida”, lograda por el proceso de *allegoresis*. Fletcher considera la alegoría como un “medio proteico” (*protean device*), un lenguaje altamente codificado, que sin embargo permite varios niveles de lectura, desde el literal hasta el de alta exégesis. Ve la alegoría como un modo de sustitución, en el que las cosas son representadas no de manera inmediata, sino por elementos verbales o visuales que en sí mismos son diferentes de lo que significan en el ámbito alegórico. La alegoría, incluso la verbal, incluye un elemento predominantemente visual. En la bibliografía se llama reiteradamente la atención sobre la persistencia de las alegorías medievales en los siglos siguientes, conservadas en manifestaciones populares contemporáneas. Baskins y Rosenthal,⁴⁸ al introducir los ensayos del libro *Early Modern Visual Allegory: Emboding Meaning* resaltan la importancia de la presencia del modo alegórico en la esfera iconográfica de Occidente, resumiendo:

47 Olivier Razac, *Historia política del alambre de espino*.(Madrid: Melusina, 2009): 9 – 10.

48 Cristelle Baskins & Lisa Rosenthal, *Early Modern Visual Allegory: Emboding Meaning*. (Aldershot: Ashgate, 2007).

Ciertamente, la función dinámica de la alegoría puede ser situada, fundamentalmente, en su movilización de las energías en la intersección entre la interpelación y la interpretación. Las alegorías visuales canalizaban estas energías con marcada fuerza, ya que, como objetos diseñados para determinados ámbitos y como imágenes que representan ideas abstractas de manera corporeizada, operaban en el mundo físico de los sentidos.⁴⁹

Para Fletcher las alegorías pueden entenderse a partir de la concepción de agentes daimónicos, que acuña a partir de la idea de espíritus del bien y del mal en diferentes religiones. Se conciben claramente en la alegoría moral, que presenta el enfrentamiento entre virtudes y vicios, apropiada para el caso estudiado. La mediación de los agentes daimónicos puede resolverse de dos maneras: por medio de la personificación o la alusión tópica. La personificación es de gran importancia en la alegoría de Occidente: representa ideas abstractas o personas reales, históricas. Este concepto puede aplicarse con propiedad al afiche de apoyo a Nicaragua, como he analizado.

En resumen, el universo iconográfico de los afiches permite vincular modos simbólicos de representación elaborados a partir de la retórica visual, artefactos culturales que, en su materialidad se relacionan con principios éticos y morales, con una utopía que, cual un mito, se concreta en rituales públicos y privados – un concierto, un almanaque que cada mes recuerda la injusticia que se está viviendo y el necesario compromiso, un afiche en un muro o una habitación. Todavía hoy convocan, con función diferente, o quizás no tanto: cada mes de mayo, Mes de la Memoria, florecen en la herida no cerrada de los desaparecidos. No es sólo un tema de análisis de una época que ya fue: permanece en nuestro presente, actualizado y convocante.

Bibliografía citada

Alencar Pinto, Guilherme de. “Todo lo que sirva para la destrucción del Uruguay”. *Vigilando la música popular en dictadura. Brecha*, nro. 1954 (2023). <https://brecha.com.uy/todo-lo-que-sirva-para-la-destruccion-del-uruguay/>.

⁴⁹ Traducción de la autora del texto: *Indeed, the dynamic function of allegory might be situated most fundamentally in its mobilization of the intersecting energies of interpellation and interpretation. Visual allegories engage these energies with distinct force, for as objects designed for particular settings and as images that represent abstract ideas in embodied form, they operate in the physical world of the senses.* Cristelle Baskins y Lisa Rosenthal, *Early Modern Visual Allegory*, 1.

- Bunn, Matthew. "Reimagining repression: New Censorship Theory and after", *History and Theory* 54, nro. 1 (2015): 25 – 44.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- Fornaro Bordolli, Marita. "Músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973–1985. Veinticinco años después del "amanecer". En *Músicas e saberes em trânsito*, coordinado por Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- . "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En *Music and figurative arts in the Twentieth century*, editado por R. Illiano, 167-192. Thurnhout: Brepols (2016).
- . "Censura y exilio en la creación de Alfredo zitarrosa, músico popular uruguayo. En *Vínculos musicales entre España y el Cono sur americano. Migraciones y transculturación*, editado por Julio Ogas, 175-196. Granada: Comares, 2024.
- Fornaro Bordolli, Marita y Martín Monteiro. *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024.
- Gavagnin, Stefano y Marita Fornaro Bordolli, "Traveling homelands: Uruguay 'beyond the homeland' and the events in Mexico and Venice (1977–1978). En *Music, culture and politics in Latin America*, editado por Laura Jordán y Christian Spencer. Londres: Routledge (En prensa).
- Lacasse, Serge. "Toward a model of transfonography". En *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*, editado por Serge Lacasse y Lori Burns, 9-60. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Muller, Beate. "Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age: Mappin the territory". En *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Muller, 1 – 31. Rodopi, 2004.
- Peluffo Linari, Gabriel. "Club de Grabado: desde la crisis, con pesar". *Boletín del Club de Grabado de Montevideo*, nro. 21 (1984): 1.
- Razac, Olivier. *Historia política del alambre de espino*. Madrid: Melusina, 2009.
- Santacreu, María José. "Estábamos tan bien contra los milicos...". *Brecha*, 12-09-2013, s/p. <https://brecha.com.uy/estabamos-tan-bien-contra-los-milicos/>.
- Sontag, Susan. "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity". En: *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*, editado por Dugald Stermer, 196 y ss. NuevaYork: McGraw- Hill, 1970.