

---

## Intervenciones

### Conversatorio: Arte y censura antes y durante la dictadura cívico-militar (1976-1983). Reflexiones y debates en torno a la música, el teatro y la literatura



### *Panel Discussion: Art and censorship before and during the civic-military dictatorship (1976–1983). Reflections and debates on music, theater and literature*

---

## Notas de autor

- \* **Hugo Daniel Ramos** es Licenciado y Profesor en Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Magíster en Integración y Cooperación Internacional y Doctor en Relaciones Internacionales por la Universidad Nacional de Rosario. Es Profesor Adjunto de la cátedra Problemática Contemporánea de América Latina e integrante del CAI+D «Actores, liderazgos y prácticas políticas en la Región Centro. La reconfiguración de un ethos socio político en democracia», dirigido por Gabriel Obradovich, ambos de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL). Investigador Asistente de CONICET y miembro del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO–CONICET–UNL).
  - \* **Fabián Marcelo Pínnola** es Maestro de Música, Profesor en Letras y maestrando de la Maestría en Didácticas Específicas de la UNL; docente e investigador en las áreas de la Musicología, la Semiótica y las Artes, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, así como críticas y reseñas en diferentes medios. Participa habitualmente como conferencista en congresos y simposios de dichas especialidades en la Argentina y en el exterior. Docente titular en la Escuela Provincial de Teatro N.º 3200. Instrumentista y compositor, ha realizado conciertos y recitales con diversas agrupaciones. En el ámbito escénico ha compuesto la música de alrededor de cuarenta puestas de teatro, teatro–danza y ballet, por las cuales ha obtenido varios premios. También es autor de guiones, asimismo motivo de distinciones. Ha publicado cuentos y poesías. Obtuvo —entre otros— los premios Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe; José Pedroni; Antología 75º Aniversario de la Universidad Nacional del Litoral; Rosalina Fernández de Peirotén; Rotary Club de Santa Fe y José Cibils. Es ganador del Slam de Poesía Oral de Santa Fe. En mérito a su trayectoria le fue otorgado el Premio «Máscara» a las Artes Escénicas.
  - \* **Luciano Alonso** es Profesor en Historia y Magíster en Ciencias Sociales con orientación en Sociología Política por la Universidad Nacional del Litoral, Magíster en Historia Latinoamericana por la Universidad Internacional de Andalucía y Doctor en Humanidades con mención en Historia por la Universidad Nacional de Rosario. Es docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral donde está a cargo de la cátedra de Historia Social y de otras asignaturas de historia europea y teoría sociológica. Es integrante del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (CONICET–UNL) y del Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL). Actualmente dirige en este último un proyecto de investigación titulado «Historia del presente. Estudios de casos y problemas teóricos metodológicos». Sus principales investigaciones son sobre movilización por los derechos humanos y memorias sociales, procesos represivos latinoamericanos y formas de resistencia cultural ante gobiernos autoritarios, con algunas incursiones en la teoría de la historiografía.
  - \* **Daniela Fernanda Gauna** es Docente en las cátedras Teoría Literaria I y Teoría Literaria II en la carrera de Letras (FHUC/UNL). Obtuvo su doctorado en la Universidad Nacional de La Plata, con una tesis dedicada al estudio de la obra de Francisco Urondo. Participa de la editorial Vera Cartonera, en la que se encuentra a cargo de la colección Testimonios. Sus investigaciones se enfocan en el estudio de la literatura argentina, específicamente en las formas del testimonio desde la década del sesenta hasta la actualidad.
-

 **Hugo D. Ramos \***

Departamento de Historia, Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO Litoral), Universidad Nacional del Litoral/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, Argentina  
ramoshugo78@gmail.com

 **Fabián M. Pínnola \***

Instituto Superior de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María, Argentina, Argentina  
fabian.pinnola@gmail.com

 **Luciano Alonso \***

Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHUCSO Litoral), Universidad Nacional del Litoral/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
lpjalonso8@gmail.com

 **Daniela Fernanda Gauna \***

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
dgauna@unl.edu.ar

**Contenciosa**

vol. 1, núm. 16, e0071, 2025  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN-E: 2347-0011  
Periodicidad: Semestral  
revistacontenciosa@fhuc.unl.edu.ar

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/607/6075512007/>

## Presentación

### *Presentation*

Hugo D. Ramos

En la siguiente sección, que se inaugura con este número, se presentan tres exposiciones que formaron parte de un conversatorio que se desarrolló el 8 de abril de 2025 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, en el marco de diversas acciones de conmemoración por un nuevo aniversario del golpe de Estado de 1976. El encuentro se propuso como un ámbito informal de debate entre tres especialistas con formaciones disímiles y con eje en la relación entre arte y censura, tal como se detalla en el título de esta presentación.

Así, y a lo largo de poco más de dos horas, Fabián Pínola disertó en torno al campo de la música desde una perspectiva de largo plazo, pero centrada principalmente en las políticas de prohibición de canciones y de persecución de artistas durante la dictadura cívico-militar; Luciano Alonso, por su parte, marcó los contrastes pertinentes en relación con el teatro, centrandolo su mirada en el escenario santafesino; finalmente, Daniela Gauna realizó un erudito recorrido en torno a la censura sobre libros y producciones narrativas en el espacio cultural y educativo. Las tres intervenciones, que se entrelazaron y articularon desde sus respectivas especificidades, nos permitieron no sólo dar cuenta, al menos en parte, de los efectos de la censura sobre la producción artística y el campo cultural argentino, sino también reflexionar en torno a la importancia de las manifestaciones artísticas como canales de protesta y de despliegue de sentidos políticos contrarios a los que, coyunturalmente, se impulsaban desde el Estado, antes, durante y después de la dictadura cívico-militar.

Desde un presente donde las llamadas a la libertad vuelven a teñirse de prohibiciones y de represión —baste recordar la cautelar solicitada por el gobierno nacional que impidió el desarrollo de un concierto gratuito a cargo de Milo J en febrero de 2025 en el predio de la ex ESMA—, nos convenció de la necesidad de que los aportes vertidos en el conversatorio tuvieran un mayor alcance y difusión; de allí la idea de esta sección.

Sin posibilidades de extendernos en demasía, valga la invitación a reflexionar en torno a las características y mecanismos a partir de los cuales se implementó la censura en nuestro país —con antecedentes previos y proyecciones posteriores a la etapa 76–83, donde sin lugar a duda se perfeccionó y alcanzó niveles específicos y particulares— y su relación con los modelos de sociedad que se buscaron imponer. Asimismo, la participación de actores civiles en las acciones de censura, lo que incluye la planificación de políticas de prohibición implementadas luego por el Estado, pero también de acciones de intimidación, persecución y «control moral», llevadas a cabo por organizaciones desvinculadas del aparato estrictamente militar de la dictadura.

Finalmente, de los (escasos) espacios de libertad que lograron también ciertos grupos o artistas/autores al amparo de su conocimiento público, pero también del desarrollo de estrategias que les permitieron sortear —aunque más no sea temporalmente— la represión y las prohibiciones. En suma, una sección que invita al debate, la reflexión y la revalorización del campo cultural como un espacio insoslayable para tratar de comprender la magnitud del proceso que se desarrolló entre 1976 y 1983, las sólidas raíces que lo vincularon con las etapas previas y, en diálogo con nuestro presente, las herencias que todavía hoy nos acompañan.

## Músicas enmudecidas, ideas acalladas

*Silenced music, muted ideas*

Fabián M. Pínnola

Que la música nunca es solo la música ya es más o menos un lugar común; es probable que casi todo el mundo acuerde con la idea de que, en ese complot de sonidos, silencios y tiempo que llamamos música, se juegan innumerables tensiones históricas y culturales, se generan relatos, se trafican bienes simbólicos.

Algunas disciplinas –como la antropología o la etnomusicología–, observando la presencia de la música en «otras» culturas (aquellas que en algún momento fueron llamadas «exóticas», originarias, «tribales» e incluso, *vade retro*, «primitivas»), parecieron probar ciertas conexiones entre artefactos sociales y prácticas y productos musicales, incluyendo aquí la discusión acerca de qué es uso y qué, función. Desde luego, ello pareció relegar la música en nuestra cultura al rol de distracción, pasatiempo, entretenimiento o, en el mejor de los casos, a un bien cultural con sus reglas más o menos propias de producción, distribución y consumo.

Sin embargo, la lúcida observación de Alan Merriam acerca de la descomunal y variada importancia de los usos de la música en la sociedad humana bien puede aplicarse a nuestro tiempo, a nuestra cultura, a nuestra forma de tramitar normas, costumbres y sentidos. Como ha dicho el propio Merriam, es portentosa «la enorme gama de actividades en las que la música desempeña un papel, a veces tangencial, pero a menudo central». Y agrega:

La importancia de la música, a juzgar por su omnipresencia, es enorme, y si se considera que la música se utiliza tanto como marca de resumen de muchas actividades, como parte integrante de muchas otras que no podrían ejecutarse adecuadamente, o ejecutarse en absoluto, sin la música, su importancia se ve sustancialmente aumentada. Probablemente no hay ninguna otra actividad cultural humana que sea tan omnipresente y que alcance, moldee y a menudo controle tanto el comportamiento humano. (Merriam, 1964, p. 231).

La música –y dentro de su universo, posiblemente las canciones en primer lugar– construye sentidos y significados individuales que se vinculan tanto con las referencias del sujeto como con los sentidos y significados individuales de los demás, dando paso a valores, conocimientos, juicios y experiencias comunes; dicho de otro modo, pocos artefactos artísticos y culturales serán, como la música, lugar excepcional para la formación de la subjetividad y la negociación de identidades colectivas, lo que (en otro contexto) José Ramos Tinhorão llamó *o perigoso encanto da palavra cantada* (2001).

Así, las enormes capacidades identitarias, narrativas y comunicacionales de la música han sido, a lo largo de la historia, uno de los vehículos privilegiados para la propagación de ideas, ideales, valores de uno u otro signo, modelos, aspiraciones, utopías. Parejamente, ha sido una entidad a la cual las censuras y proscripciones de todo tipo nunca perdieron de vista.

La historia de la música en general es pródiga en ejemplos de interdicciones de este tipo; baste con recordar la prohibición que pesó no ya solamente sobre algunas músicas y/o danzas, sino incluso sobre algunos instrumentos musicales, que eran literalmente destruidos, como, en algunos casos, los tambores de determinada comunidad afroamericana o los aerófonos e idiófonos de pueblos originarios. (No es este el lugar para explayarse, pero no podemos olvidar que, para los africanos esclavizados, para los pueblos originarios, sus tambores, flautas, sonajas son muchísimo más que objetos productores de sonido susceptibles de ser usados para «hacer música»).

Asimismo, se ha buscado censurar supuestos valores (o disvalores) que, o son inmanentes a determinada música, o son portados por esta, desde las enormes consecuencias que tuvo para la música (para las artes en general, en realidad) la Revolución Cultural china, hasta la condición de «arte degenerado», en la cual el III Reich creía identificar perniciosas características judías y comunistas.

Asimismo, el régimen nazi aborrecía el jazz, una música inmediatamente asociable a negros y –por qué no– judíos, pero que, además, se había convertido en una especie de símbolo de los «años felices» de la República de Weimar, y cuya propagación, por lo tanto, no convenía favorecer.

La música, así, se constituye menos como una entidad que como un campo de conflictos donde dirimir identidades, poder simbólico y relatos.

El tema cardinal de estos comentarios es el arte y la censura antes y durante la dictadura cívico-empresarial-militar que delinquirió sangrientamente contra el pueblo y las instituciones, devastó la identidad, arrasó con la cultura y saqueó la economía argentina entre 1976 y 1983; delimitado así el «durante», habría que precisar qué período, aproximadamente, hemos de considerar para ese «antes».

Lamentablemente, si empezamos a remontar nuestra historia, esas infamias podrían rastrearse casi indefinidamente. En *Eso que llamamos folklore*, Emilio Portorrico declara la existencia de documentos del s. XIX que atestiguan «la restricción o prohibición de reuniones “con guitarra” en lugares públicos como pulperías» (Portorrico, 2015, p. 171); en las primeras décadas del XX fueron muy perseguidos los payadores que promovían con su canto rebelde y libertario (verdaderamente libertario) ideas anarquistas o posturas radicalizadas.

A partir del golpe del 43, las posturas más abiertamente de izquierda son, al menos, estorbadas. Atahualpa Yupanqui, afiliado al Partido Comunista, sufrió prohibiciones y ocho meses de cárcel, exiliándose luego.

Igualmente, luego del golpe del 55. Horacio Guaraní, a su regreso de una gira por la Unión Soviética en 1957, sufrió, según cita también Portorrico, «una enorme cantidad de presiones e imposibilidad de trabajar en radio, en televisión, en lo que fuera» (Portorrico, 2015, p. 173).

Asimismo, es posible pensar una cierta continuidad entre ambos períodos (el «antes» y el «durante»), es decir, encontrar (o idear) rasgos que los encadenen.

En ese sentido, los años anteriores al 76 nos suministran un panorama de músicas ante las cuales una dictadura no podía sino reaccionar. En efecto, a partir de los sesenta, el clima de época, la «politización» del país —que tantas veces se ha señalado— está presente en las canciones de protesta, el Movimiento de la Nueva Canción, el compromiso explícito de gran cantidad de artistas, el naciente rock nacional argentino.

Varias de estas cuestiones son impensables por fuera del momento histórico-político en el que surgen (y al que, a la vez, contribuyen a erigir): los sesenta, claro, la década «rebelde», «prodigiosa», aquella en la que todo era posible.

En palabras de Ana Longoni, «a lo largo de esa época se apostó por involucrar el arte en el imaginario de cambio social: como motor impulsor, como ejército subordinado, como mundo ajeno a lo real» (Longoni, 2007).

Desde luego, una primera consideración debería especular acerca de cuánto duró esa década. Asumiendo el concepto de siglos largos y cortos propuesto por Iván Berend y popularizado luego por Eric Hobsbawm, los sesenta en la Argentina (y en otros lugares, también) pueden ser leídos como un lapso al menos elástico.

Fredric Jameson, a su vez, habla de la «década larga» que inauguró en América Latina el triunfo de la Revolución cubana y clausuró en la Argentina el golpe de Estado de 1976, por lo cual parece apropiado señalar como fin definitivo de los sesenta el período que transcurre entre 1972 y 1974.

Una idea similar, aunque su cronología difiere levemente, enuncia Eduardo Berti, según quien «el Siglo XX comenzó, en realidad, después de la Primera Guerra Mundial, es decir en los años veinte, y el Siglo XIX no se inició hasta 1830, según indica Arnold Hauser. Lo mismo sucede con las décadas. Así, mientras en la Argentina los años sesenta sólo culminaron con la muerte de Juan Domingo Perón en 1974, la década del setenta recién se desmoronó en 1982, tras la derrota en la guerra de Malvinas que marcó el fin de la dictadura militar instaurada en 1976» (Berti, 1989, p. 9).

Evidentemente, la década de los sesenta es una bisagra en todos los sentidos, en la Argentina y en el mundo; llamada «década prodigiosa», «los años en que todo era posible» y otros ditirambos, Sergio Pujol la denomina acertadísimo «la década rebelde» (Pujol, 2002). En la atmósfera de la época, las artes, las formas de pensar las relaciones —tanto interpersonales como intergeneracionales—, la moda, la ciencia, los medios masivos de comunicación, las maneras de gestionar los conflictos, todo estaba renovándose de modo radical; la música, desde luego, fue parte principalísima de esta revolución (por usar la palabra del momento).

La música «moderna», el naciente rock, la nueva ola, el Movimiento de la Nueva Canción, Rovira, Piazzolla, los antagonistas Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera... Un universo sonoro acelerando el eco de su propio *big bang*.

Evidentemente, algo de esta pretensión estética se tornaría ideológica y, a la postre, axiológica, aunando lenguajes artísticos disruptivos a ideales de renovación política, búsquedas poéticas a valores, nuevas formas de hacer y consumir artes a nuevas formas de vivir.

Decíamos antes que algunos artistas tuvieron una adhesión explícita a determinados partidos; claro, a medida que los vaivenes de la historia política argentina los zarandeaba para un lado o para el otro, les iba un poco mejor o caían en desgracia; cuando el derrocamiento de Perón en el 55, muchísimos artistas cercanos al gobierno depuesto fueron objeto de prohibiciones y persecuciones diversas, incluso debiendo exiliarse muchos de ellos.

Los declaradamente comunistas lo tuvieron muy complicado también. Los gobiernos de carácter más «nacionalista» no los veían con mucho agrado, las bandas paramilitares los trataban de echar (o exterminar, directamente), la dictadura los prohibió, y desde algunos sectores más «progresistas» se les recordaba con encono el «apoyo crítico» que el Partido Comunista declaró al comienzo de la dictadura.

Es el caso de Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Hamlet Lima Quintana, Víctor Heredia, César Isella, Armando Tejada Gómez, Horacio Guaraní y otros.

De hecho, aquellos artistas afiliados, vinculados o simpatizantes del PC entraban directamente en la cuarta categoría de la taxonómica «calificación de personas». Recordamos que dichas categorías especificaban:

1. «Sin antecedentes ideológicos marxistas».
2. «Los antecedentes que registra no permiten calificarlo desfavorablemente desde el punto de vista marxista».
3. «Registra algunos antecedentes ideológicos marxistas, pero los mismos no son suficientes a juicio de esta secretaría para que se constituyan en un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento, beca, etc.».
4. «Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le proporcione colaboración, sea auspiciado por el Estado, etcétera».

Hay un caso verdaderamente particular: el del grupo Huerque Mapu, acaso el único que adhería explícitamente al ideario, las representaciones simbólicas, las prácticas y la narrativa de una organización armada, en este caso Montoneros.

Huerque Mapu estrenó la cantata *Montoneros* en el Luna Park el 28 de diciembre de 1973; desde luego, son uno de los grupos que un par de años después abandonan el país.

Como es previsible, los sectores conservadores de los sesenta reaccionarían a este estado de cosas, a veces con proscripciones explícitas o encubiertas. En 1967 fue censurado el estreno de *La consagración de la primavera*, aparentemente por pedido expreso del propio Onganía, ya que la coreografía de Oscar Araiz ofendía la moral y las buenas costumbres.

Unos meses después, uno de los grandes escándalos: la prohibición de estrenar la ópera *Bomarzo*, de Ginastera, basada en la célebre novela de Manuel Mujica Láinez.

Ya entrados los setenta, el clima político cada vez más enrarecido, irascible y trastornado llevó a una forma diferente de obstaculizar la difusión de aquellas músicas consideradas inconvenientes, peligrosas o lo que fuere.

En el período previo a la dictadura, la censura es más «de hecho»: atentados, bombas, amenazas, etc.; durante la dictadura, las prohibiciones están efectivamente en manos del Estado, con lo cual, sin perder un ápice de crueldad, arbitrariedad y saña, de algún modo se «oficializa».

Como dice Daniel Link, «la dictadura, que no dejó de politizar el campo cultural y artístico, ejerció una tanatopolítica sin precedentes sobre los cuerpos y sobre los símbolos» (Link, 2016).

Claro que ambos momentos se articularon, con lo cual algunos artistas pasaron del miedo... al terror.

Un ejemplo contundente es lo vivido por Mercedes Sosa. La tucumana cuenta en la biografía escrita por Bracelli que su «pesadilla empezó en el 75». Primero le mandaron dos cartas. En una, «que parecía inocente, tonta», pero que a ella la «llenó de intranquilidad», la invitaban a un asado en Trenque Lauquen; la otra llegó el mismo día al teatro Estrellas, donde iba a actuar pronto. En ella, directamente le daban cuatro días para irse del país o sería asesinada. Gente de la Marina llegó a ir al teatro durante los ensayos y luego la acompañaban a su casa so pretexto de protegerla.

Santo Biasatti, uno de los directores del teatro en ese momento, recuerda que en diciembre del 75 la Triple A había puesto una bomba en los baños que mató a un chico iluminador. Posteriormente, a una semana de la presentación de Mercedes, «la ciudad de Buenos Aires amaneció empapelada con afiches» que pedían no ir al show, y luego la carta, ya mencionada, que recibió en el mismo camarín. Finalmente, los conciertos se hicieron en un clima de miedo, incertidumbre y pesar.

Pese a la amenaza explícita, Mercedes no se fue del país y continuó tratando de actuar, cada vez con más obstáculos.

En octubre del 78 –ya estaba en el poder la dictadura– Mercedes Sosa dio un recital en el «Almacén San José» de La Plata. Hubo alrededor de 300 asistentes –la capacidad total del lugar– y mucha gente quedó afuera. Según algunos relatos, en un ambiente algo tenso, pero con un público enfervorizado y una Mercedes encendida como siempre, más o menos se iba zafando hasta que empezó «Cuando tenga la tierra». Entonces un grupo de policías vestidos de civil interrumpió el show y se llevaron presa a Mercedes, a su hijo Fabián Mathus, al guitarrista Colacho Brizuela ¡y a todo el público!

Finalmente, ya era enero del 79, una hora antes de comenzar un concierto en Pinamar, por orden de Ibérico Saint-Jean se prohibió la actuación. Mercedes comprendió que en la Argentina «no iba a poder cantar más».

Y se fue. Las vueltas de la vida: Berti nos recuerda que «en 1982 se grabó y editó el disco más vendedor de la década: *Mercedes Sosa en Argentina*, que hacia 1989 ya alcanzaba los 2 millones 330 mil ejemplares». (1989, p. 17).

Algo similar ocurrió con Horacio Guarani. En 1974 recibe amenazas de muerte por parte de la Triple A y atentados con bombas en su «Templo del Vino». Como a Mercedes, se lo conmina a abandonar el país y en diciembre debe exiliarse, primero en Venezuela, luego en México y finalmente en España.

Guarani, sin embargo, retorna en diciembre de 1978 y el 20 de enero del 79 estalla una bomba en su casa de Buenos Aires. El cantautor decidió permanecer en la Argentina, pero pudo hacer pocos shows, y siempre en pequeñas localidades del interior.

Hubo casos, claro, en los cuales la censura cayó medio «de rebote» sobre alguna obra musical. Por ejemplo, el 5 de marzo de 1956 la autodenominada Revolución Libertadora prohibió «imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas» que mencionaran a Perón, a Eva Duarte, al Partido Peronista, etc. Así, sin nombrarlas, quedaron prohibidas de hecho las marchas «Los muchachos peronistas» y la –quizá– menos conocida «Evita capitana».

Algo análogo sucedió con el Reglamento de Radiocomunicaciones dictado en 1933, durante el gobierno de Agustín Justo: en él se habilitaba a la Dirección General de Correos y Telégrafos para controlar los contenidos y las formas de las emisiones radiales.

Señala Emiliano Sued que «dos años después se publicaron las llamadas “Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión”, donde se especificaba la proscripción de “modismos que bastardeen el idioma”; también quedaba prohibida la irradiación de “cuadros sombríos, las narraciones sensacionalistas y los relatos poco edificantes”», agregando que «estas instrucciones, con sus respectivos títulos, artículos e incisos, además de ocuparse de las letras de las canciones, también alcanzaban a otros géneros radiofónicos, como los radioteatros, las transmisiones deportivas y la publicidad comercial» (2018, p. 3).

Una prueba de la importancia que los gobiernos dan a la difusión (de noticias, de propagandas, de músicas) la suministran los vaivenes del organismo que controla y regula a aquella: comenzando con la Ley Integral de Radiodifusión N.º 14.241, sancionada en octubre de 1953 durante la segunda presidencia de Perón y anulada por el gobierno de Aramburu, que creó en 1957 el Consejo Nacional de Radio y Televisión (CONART) (Decreto/Ley N.º 15.460).

Posteriormente, el 22 de agosto de 1972, bajo el gobierno de Alejandro Agustín Lanusse (otro «presidente» de facto), mediante la Ley Nacional de Telecomunicaciones n.º 19.798, se crea el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), que reemplazó al CONART y luego fue transferido a la Secretaría de Prensa y Difusión durante la última presidencia de Perón (octubre de 1973).

En septiembre de 1980 se sancionó la Ley Nacional de Radiodifusión N.º 22.285 y se determinó que el órgano de control sería el COMFER, con la función –entre otras– de «controlar los servicios de radiodifusión, en sus aspectos culturales, artísticos, legales, comerciales y administrativos, supervisar la programación y el contenido de las emisiones y calificar en forma periódica a las estaciones».

Se estableció además la integración del directorio, que estaría formado por «representantes» del Ejército, la Armada, la Fuerza Aérea, las Secretarías de Información Pública y de Estado de Comunicaciones, y las asociaciones de licenciarios de radio y licenciarios de televisión. El Directorio –indica esa ley– sería asesorado por una comisión integrada por representantes de todos los ministerios del gobierno nacional... y de la SIDE.

En 1996, por decreto presidencial de Carlos Menem, se fusionó al COMFER con las comisiones nacionales de Telecomunicaciones y de Correos y Telégrafos en una Comisión Nacional de Comunicaciones.

En octubre de 2009 el Poder Legislativo aprobó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el Comité Federal de Radiodifusión desapareció, siendo sustituido por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA).

Ulteriormente, el entonces presidente Mauricio Macri, en una decisión muy polémica y ampliamente criticada, dispuso la intervención de la AFSCA.

En 2009, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) dio a conocer una lista confeccionada por la dictadura, que contenía 221 canciones que no podían emitirse por los medios de comunicación.

Vamos a señalar cuatro particularidades:

- incluía artistas argentinos y extranjeros;

- dichos artistas hacían músicas de diversos géneros, aunque en el caso de los artistas argentinos, mayoritariamente son canciones del —llamémosle así— «cancionero folklórico»;
- no hay música académica (es todo música popular);
- (y, en consonancia con el punto anterior) es un repertorio de canciones.

Sin mucho riesgo, entonces, podríamos conjeturar que el problema estaba en las letras. De hecho, las siete páginas del documento llevan el explícito título «Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión».

En el estupendo artículo ya citado, Emiliano Sued (2018) recorre las peripecias atravesadas por algunas letras de tango a través de décadas y gobiernos diversos. Se puede ver allí la incidencia tanto de lo terminológico (sobre todo ciertas indecorosas expresiones lunfardas) como de las temáticas tratadas. Asimismo, es interesantísima la relación acerca de quiénes cambiaban palabras, expresiones, frases, versos completos: a veces los propios autores, a veces los tijeateros de turno.

En el caso del tango, realmente la censura se ocupó desde la fonética (había que corregir la supresión de la «d» intervocálica en palabras como *amurao*, *estafao*, etc.: ¡a pronunciar bien, caramba!), hasta la temática, cambiando escenas, adecentando personajes, suprimiendo incidentes indecorosos. En el medio, una paranoica obsesión con el lunfardo. Y hasta títulos modificados; los casos más conocidos —probablemente—: «Los mareados» y «Tal vez será su voz», originalmente «Los dopados» y «Tal vez será mi alcohol», respectivamente.

En aquel listado que el COMFER exhibiera en 2009, se ve que muy mayoritariamente la prohibición recayó sobre canciones puntuales, aunque también fueron interdictos algunos artistas en sí; también obras que —de alguna manera— configuraban una suerte de corpus, como álbumes («Homenaje a Hernán Figueroa Reyes. Últimas canciones», por ejemplo) o espectáculos, como ocurrió a comienzos de mayo de 1973 cuando un grupo religioso de ultraderecha incendió el Teatro Argentino, donde se estaba a punto de estrenar la versión local de la ópera rock *Jesucristo Superstar*. Curiosamente, dos años antes en el mismo teatro, y también con la producción de Alejandro Romay, se había logrado estrenar otra ópera rock, la célebre *Hair*, que había despertado no pocas polémicas en muchos lugares del mundo.

Desde luego, la noción misma de censura nos remite a prohibiciones explícitas; sin embargo, otras formas de la interdicción —algunas más sutiles, otras decididamente brutales— se ejercieron sobre artistas y público.

Una de ellas, aunque más o menos velada pero igualmente ramplona y cruel, atañe a la desigualdad de género. Tanto en las músicas populares como en la académica, las mujeres han debido y aún deben superar obstáculos de toda naturaleza, a tal punto que no pocas deciden tirar la toalla: dificultades para actuar, componer o editar sus obras; condiciones desiguales en los contratos; disparidad en las condiciones laborales... No es censura en el sentido habitual, claro, pero lo es.

Es notable cómo en todos los grandes géneros de la música popular argentina el machismo ha sido señalado reiteradamente. En el rock, la música «tropical», el tango, el folklore, abundan los testimonios al respecto.

Entrevistada por Karim González en el libro *Mina de rock*, recuerda Patricia Sosa que en el B.A.Rock «sube La Torre al escenario y Segura (se refiere al manager del festival) me dice “las minitas abajo del escenario”. Y yo, entre tímida e inocente, le quise hablar y me volvió a decir: “nena ¿no entendiste? Las minitas de los músicos abajo”» (1997, p. 78).

O Gabriela, una de las primeras cantantes de rock en la Argentina, dice que «siempre había algún descolgado que te decía “no, pero vos sos mujer” o “las minas tienen que lavar los platos”» (1997, p. 44).

La propia autora dice claramente que

«(...) las chicas consiguieron imponerse como debían, pero antes de llegar a este presente en el que forman parte natural del medio, debieron enfrentarse con pruritos de todas casta y color (...) logrando derribar anacrónicos clisés que las presumían en el rol de mersa espectadoras o musas inspiradoras de las composiciones» (1997, p. 8).

En el mundo del tango y el folklore, anécdotas semejantes son legión. Recién en los últimos años, de la mano de algunas propuestas artístico-musicales que articulan lo performático con el evento y con experiencias políticas que traman y atraviesan clases sociales, etnias urbanas, religiones, géneros y sexualidades, una notable cantidad de mujeres y disidencias disputan palmo a palmo todos los lugares con los varones (y muchas veces los ganan), casi todxs ellxs en el ámbito de los nuevos «géneros urbanos». Estamos pensando en: Miss Bolivia, Vale Cini, Lali, María Becerra, La Joaqui, Yoha, Cazzu, Dakillah, Ayelén Beker, y proyectos como Sudor Marika, Kumbia Queers, Chocolate Remix, Cachitas Now, Las Taradas, Pequeño Bambi, Bife o Sentime Dominga.

Como hemos dicho, en el mundo de la música académica la cosa no es demasiado diferente. Respecto del rol de la mujer como compositora de música «clásica», Ana Frega hace notar que «las compositoras han hecho merecida historia, aunque la proyección y la divulgación de la labor de la mujer creadora pasa habitualmente algo inadvertida e inclusive no falta aquel machista trasnochado que todavía no cree en la capacidad creadora de la mujer» (1994, p. 43).

Asimismo, como formas maliciosas de la censura, ciertos comportamientos, cierto aspecto, el simple estar en el lugar y momento «equivocados» podían ser motivo suficiente para malas experiencias. Eduardo Berti recuerda un arresto masivo a la salida del Primer Festival Nacional de Música Beat, en el Teatro El Nacional (Corrientes al 900), solo por la pinta de quienes asistieron. Según evoca, «bastaba tener pelo largo de 1966 en adelante para pernoctar en una comisaría» (1989, p. 17). Estas formas algo solapadas de mostrar qué era conveniente o no hacer alejaban público, hacían insostenibles salas, tornaban irrealizables recitales.

Miguel Grinberg (1993) cuenta que:

el gobierno civil de la llamada «Argentina Liberada» asignó la Municipalidad porteña a personas con un sentido bastante nefasto de lo que debía ser una «cultura nacional y popular» (...) a Litto le vedaron primero la asistencia de público al auditorio, como había sucedido desde que el director defenestrado violentamente –Ricardo Costantino– le asignara el espacio. Poquito después le prohibieron salir en vivo y le exigieron grabar las emisiones. Le resultaba difícil obtener turnos en el estudio. Un día, no volvió más.

Incluso en democracia, ese mecanismo perverso siguió funcionando.

Un caso que, por su violencia, dramatismo y trágico final, está presente en nuestra memoria es el de Walter Bulacio (incluso hay varias canciones que lo recuerdan). Walter fue detenido el 19 de abril de 1991 yendo a un recital de Los Redondos; detenido injustificadamente, golpeado y torturado en dependencias policiales, murió el 26 de abril, desencadenando marchas masivas, protestas y actos. Cabe recordar que las autoridades policiales se escudaron en la aplicación del nefasto Memorando 40, la orden policial de 1965 ya derogada, que facultaba a detener a menores de edad sin dar aviso a las autoridades judiciales. Incluso el entonces jefe de la comisaría de la zona, el ex comisario general Espósito, declaró que el Memorando estaba vigente y que todas las comisarías lo aplicaban; dijo también que, si un menor era detenido por una falta leve, se lo ingresaba en el libro «Memo 40» y se informaba a los padres. Según publicaciones de la época, Espósito defendió la utilidad de dicha norma, señalando que su aplicación protegía a los menores de posibles riesgos por estar en la calle, alejados de la vigilancia de sus padres.

Pero más allá de estos deplorables sucesos, volviendo a aquel listado expuesto por el COMFER, habría que pensar cuáles fueron los criterios para prohibir canciones. Se trataba, como se ha dicho, de las letras, fundamentalmente en dos direcciones: una, por cuestiones léxicas, ya que se objetaba o prohibía el uso de «malas palabras» o el uso incorrecto del lenguaje, como el caso de «Loco por tu culpa», de Palito Ortega, canción en la cual, parece ser, el problema era el «vesrre». Dice un pasaje de su inspiradísima letra:

Me estoy volviendo «colo» por tu culpa  
 te llamo a tu «saca» y no estás  
 te busco por la «yeca» y no te encuentro  
 decime, por la «cheno» ¿dónde vas?

Ante la prohibición que se ejerció sobre esta canción, nos resulta muy difícil no pensar en la pléyade de pseudocomediantes que asolaban teatros, cines y –muy notablemente– la tele, en la cantidad de chabacanerías que se permitían o incentivaban. A menudo se señala que algunas formas de la transgresión parecieran ser revulsivas; sin embargo, no pocas voces critican esta idea. Una, muy perspicaz, es la de Umberto Eco. Según el italiano, si la teoría de la transgresión «fuese cierta, sería imposible explicar por qué el poder (cualquier poder político y social a lo largo de siglos) ha utilizado a circenses para calmar a las multitudes; por qué las dictaduras más sangrientas y represivas han censurado siempre las parodias y las sátiras, pero no las payasadas; por qué el humor es sospechoso pero el circo es inocente; por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social (aun cuando no dependen de un argumento explícito), se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida. Para apoyar el universo de los negocios, no hay mejor negocio que el espectáculo» (1984, p. 12).

La otra dirección será, previsiblemente, las «temáticas» que tratan las canciones. En principio, claro, los temas incómodos eran tres: política, drogas, sexo. Desde luego, dentro de la lógica insensata (y bastante rústica) que guió esas prohibiciones, se puede entender la censura sobre «La guerrillera», o «Cielo de los Tupamaros», o «Me gusta ese tajo», o «Cocaine», pero ¿«El amor desolado»? ¿En serio molestaba algo de la letra de «Un amigo, una flor, una estrella», ¿o es porque uno de sus autores fue César Isella? ¿De verdad atentaba contra nuestra forma de ser occidental y cristiana la inocua balada «Jamás», de Camilo Sesto, ¿una oda a la fidelidad conyugal y la monogamia?

Un caso en particular merece nuestra atención, el tango «Gilito del Barrio Norte», una de las canciones de María Elena Walsh prohibidas por la dictadura. La letra critica a un joven de clase alta que «la va(s) de guerrillero», que luce iconografía del Che, que «la va(s) de inconformista», pero que sólo ha visto un obrero en «una cuadrilla por la calle Santa Fe». Sí, claro, ya sabemos que muchos integrantes de las organizaciones armadas, de diferentes sectores opositores, de la izquierda en general no provenían de los sectores proletarios, y esa era —precisamente— una de las críticas con las que se les bajaba el precio a sus propuestas, luchas o acciones. Más aún, la autora invita al gilito del Barrio Norte a que se raje «al Caribe donde está Papá Noel», una alusión despectiva a Fidel Castro. Es evidente que quienes decidieron prohibir esta canción no entendieron su letra, escucharon las palabras «guerrilla», «Che» y «obrero», y fue suficiente para entrar en pánico.

En 2013, a partir de un sorprendente hallazgo realizado en el subsuelo del Edificio Cóndor, el Ministerio de Defensa de la Nación publicó un documento titulado *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Se trataba de una enorme cantidad de documentación, biblioratos, carpetas, etc., con documentación relacionada con la actuación de las sucesivas juntas militares, actas originales de las reuniones de las juntas, incluyendo un índice temático de los temas tratados en esas reuniones, documentación sobre el trabajo realizado por la Comisión de Asesoramiento Legislativo, información sobre documentos doctrinarios, información sobre empresas como Papel Prensa y Aerolíneas Argentinas y otras cuestiones. Entre todo ese material, figura un listado de, como lo indica el nombre de la publicación, artistas, músicos, intelectuales y periodistas. Dicho sea de paso, tanto esta lista como la de canciones, contienen groseros errores de todo tipo, ortográficos, de autoría, de todo. Por ejemplo, en una columna está el nombre y luego la ocupación o profesión. Al conocidísimo Noé Jitrik –profe universitario, crítico literario, editor–, se ve que no sabían cómo clasificarlo, así que su ocupación figura en blanco; pero aún, posteriormente, en una «actualización» de 1980, figura como actor.

Figuran también Hugo Saúl Aisemberg, concertista de piano; Szimsía Bajour, músico; Juan Carlos Cedrón, músico, compositor; Jaime Dávalos, guitarrista, compositor, poeta, folklorista, músico; Antonio Gómez Alfon, músico; Eduardo Hernán Gómez, músico; Clara Estevez Mildred de Fernández, cantante, profesora de coro; Guillermo Inchausti; César Isella; Nacha Guevara; Leonardo Favio; Francisco Figueroa, integrante de Los Trovadores; Carlos Guastavino, Osvaldo Pugliese, Atilio Stamponi; Juan Saavedra, bailarín folklórico; Víctor Heredia; Virtú Maragno, pianista, profesor de música; Quinteto Clave; Mercedes Sosa; Conjunto Los Trovadores... En fin.

Una última especulación: ¿cómo está hoy, aquí, la cuestión censura sobre las músicas? Creo que algunas señales deberían comenzar a activarnos las alarmas: la prohibición del show de Milo J en la ex ESMA, la censura a «Hay secretos», de Canticuéticos, las infinitas campañas de odio a artistas (Lali, por ejemplo), son, insisto, señales.

Estemos atentos; los prohibidores de toda laya saben que «todas las voces pueden ser canción en el viento». Tengámoslo presente nosotrxs también.

## Las formas de la censura en el ámbito teatral santafesino

### *The forms of censorship in the theater scene of Santa Fe*

Luciano Alonso

Esta intervención intenta poner en discusión las formas de la censura en el contexto de un debate de actualidad en los estudios sobre la última dictadura militar argentina, cual es el referente a su “dimensión productiva”, es decir, la que hace a la generación de estrategias y contenidos de diversa índole como algo muy superior y distinto de la faz puramente represiva. Básicamente y aun reconociendo que los posicionamientos que hoy se presentan cuentan con muy conocidos antecedentes desde hace ya tiempo, se trata de destacar que el período de terror de Estado abierto durante la última parte del gobierno justicialista de 1973-1976 y llevado a su máxima expresión durante la dictadura de 1976-1983 no se caracterizó únicamente por la política de exterminio de opositores y limitación coercitiva de las conductas, sino que hubo también una faceta proactiva de las autoridades, con la planificación y ejecución de acciones tendientes a la creación de consensos sociales.

El punto de partida de esta presentación es la observación de que esas políticas estuvieron con seguridad presentes en multitud de espacios geográficos y sociales, tal como lo muestran estudios cada vez más precisos, pero que respecto de otras zonas y cuestiones se encuentra relativamente ausente. Una mirada situada sobre un lugar específico –en este caso la conurbación de la ciudad de Santa Fe– y a propósito de un subcampo cultural determinado –el teatro y el teatro de títeres, este último de gran importancia para un público adulto en la zona santafesina– puede mostrar que esa dimensión productiva fue muy débil sino inexistente. Reitero que ello no obsta al reconocimiento de políticas públicas proactivas en otros aspectos o –para el caso de la cultura– en otras disciplinas o especialidades artísticas, pero que un trabajo en detalle respecto de las artes escénicas en la zona santafesina muestra una verdadera ausencia de estrategias coherentes de intervención. Inversamente, la censura tuvo expresiones muy claras y se ejerció de modos muy diversos. Dicho de otra manera, así como es impropio absolutizar una mirada sobre el período dictatorial y más extensamente sobre los años del terror de Estado que se asiente solo en las cuestiones relativas a la violencia represiva y al complejo de prohibiciones y restricciones puestos a las acciones no solo opositoras sino meramente disidentes o alternativas, también es erróneo hipostasiar la búsqueda de consensos durante esa época y suponer que en todos los espacios sociales hubo algún tipo de intervención orientada a la promoción de solidaridades políticas de las poblaciones –así, en plural– respecto de las autoridades.

Por obvias razones no puedo reponer aquí desarrollos ya realizados en diversos estudios, pero quisiera sostener, sin más convalidación que la remisión a distintas publicaciones, que:

1) Claramente, la última dictadura –en tanto régimen político– construyó un particular régimen represivo que se caracterizó en parte por una forma particular de regulación de la fuerza física o régimen de violencia. Incluso podríamos decir que gestó un régimen emocional específico, con hondas repercusiones en las constituciones subjetivas. Pero los límites temporales de los procesos represivos, de esas formas generales y de las transformaciones en las actitudes sociales no se encuadran en las fechas de inicio y fin de los gobiernos dictatoriales o constitucionales, sino que se solapan o superponen y son mucho más laxos. Se inscriben en construcciones de diversa duración y densidad y se diluyen luego de igual manera (Alonso, 2014, 2016 y 2020a).

2) La dictadura no solo desplegó un modo de dominación basado en el exterminio clandestino mediante un dispositivo de desaparición de personas previo secuestro y tortura, sino que en modo alguno eso convivió con una juridicidad propia y ni siquiera con una juridicidad incompleta, sino que su correlato en el plano de la aplicación de la ley fue aquello que Julio Aróstegui denominó “pseudo-juridicidad” en su análisis del franquismo, es decir, un sistema de poder en el cual la juridicidad estaba sometida a la primacía de la dominación (Alonso, 2015).

3) Pese a ello, como cualquier otro régimen político la dictadura intentó dotarse de legitimidad, construir consensos, difundir ideas o concepciones sobre distintas cuestiones sociales –y de hecho tuvo en eso efectos mucho más allá de su propia existencia– y desarrollar en consecuencia una “dimensión productiva”, aunque la carencia de cuadros capacitados para ello en algunos espacios y dimensiones fuera notoria. Mis propios estudios acerca de la comunidad teatral santafesina podrían ser una ventana a través de la cual apreciar la falta de líneas políticas claras en materia cultural en la localidad, la existencia de una serie de “zonas grises” en las relaciones de diversas personas y colectivos con las autoridades dictatoriales y la emergencia de subjetividades disidentes (Alonso, 2017, 2020b y en prensa).

Ahora bien, asumidas esas observaciones, ¿qué formas limitantes de las conductas y los discursos se aplicaron en momentos en los cuales había una asimilación claramente apreciable en los discursos propagandísticos de la dictadura –y del período autoritario anterior del terror de Estado peronista– entre una “subversión” política o político-militar y una “subversión cultural”?

Como en muchas otras cosas, en materia de censura respecto de las artes escénicas la dictadura distó mucho de ser original. Existían desde décadas atrás diversas formas de limitación de los contenidos y las representaciones. En el caso de la ciudad de Santa Fe, existía una comisión municipal de calificación de espectáculos públicos establecida por Ordenanza 4635 del 29 de diciembre de 1950. Esa norma provenía a su vez de antecedentes de la década de 1930 y con sucesivas modificaciones estaría vigente hasta su abrogación en 1990. Si bien en materia de calificación de películas no tenía mayor intervención pues se atenía a las disposiciones del Ente de Calificación Cinematográfica vigente a nivel nacional entre 1969 y 1984, sus intervenciones sí eran importantes para el ámbito teatral. Controlaba los libretos y las puestas en escena y de sus observaciones surgían cambios que debían aplicar los elencos. En ocasiones, quienes hacían teatro sospechaban también de la presencia de diversas personas que eran identificadas como posibles informantes de las autoridades. De acuerdo con testimonios –probablemente bastante injustos– ese podría haber sido el caso del crítico teatral del Diario El Litoral, Jorge Reynoso Aldao, aunque otras memorias lo consideran un colaborador de los elencos, ya que en caso de asistir a los ensayos recomendaba ajustes para evitar la censura.

Era notoria en las representaciones escénicas la presencia de individuos que difícilmente encuadraban en el estilo y la expresión del público habitual o de la comunidad teatral. Desde bastante antes de la dictadura funcionaba la Dirección General de Informaciones de la Provincia, que por diversos medios recababa datos sobre la filiación política de los y las artistas y se preocupaba por recomendar a las autoridades superiores medidas como cesantías, prohibiciones o clausuras. Esa repartición integró durante el gobierno dictatorial una comunidad informativa, formada por las distintas agencias policiales, de inteligencia y militares encargadas de recopilar información política y establecer los supuestos grados de peligrosidad de diferentes agentes individuales y colectivos. En ese sentido, las suposiciones de quienes integraban los elencos teatrales o se movían en sus entornos familiares, institucionales o culturales no estaban erradas, aunque resulta hoy difícil establecer relaciones directas entre las acciones de la DGI y de otras reparticiones y las medidas tomadas en perjuicio de uno u otro grupo teatral.

También era frecuente que el modo de desalentar a determinados grupos de teatro o teatro de títeres y de privilegiar a otros pasara por el manejo de recursos económicos o de espacios oficiales. Es claro que ello ocurría respecto de las tensiones entre teatro de arte y teatro militante, aunque la existencia de obras políticamente comprometidas y vinculables con el amplio campo del peronismo estuvo asegurada mínimamente por una Comedia Provincial y un Teatro de Títeres de la misma dependencia, con muy escasa proyección fuera de Rosario y Santa Fe, respectivamente. Además, la lógica de dotación de subsidios o de apertura de espacios no era necesariamente política, sino que muchas veces se asentaba en los vínculos personales de distintas personas del ámbito teatral con quienes ejercían puestos de autoridad gubernamental. Incluso podría defenderse que tanto las limitaciones impuestas por la comisión municipal como el retaceo de recursos oficiales para distintos elencos tenían que ver muchas veces con observaciones de índole moral a los guiones y actuaciones, si bien es también admisible que la imputación de inmoralidad funcionaba como un arma en la lucha ideológica.

Hacia 1974-1975, como en diversas regiones del país, se incrementó en Santa Fe la violencia política y dio comienzo un proceso de exterminio de militantes de las izquierdas marxistas y peronistas. Muchas personas que tenían presencia como directores, actores o autores recibían amenazas constantes y comenzó un doble proceso de exilio o de retraimiento a espacios privados. Para 1976 ello se completó con el cierre de los espacios oficiales –provinciales y municipales– de teatro y teatro de títeres y con la finalización de las contrataciones de quienes los integraban. En el caso de la Comedia Provincial conducida por Néstor Zapata desde Rosario la clausura fue inmediata, pero en lo referente a los elencos de teatro de títeres provincial y municipal recién ocurriría avanzada la dictadura.

El Elenco Estable de Muñecos de la Provincia, dirigido por Domingo Sahda, fue disuelto en noviembre de 1977. Focalizarnos un momento en Sahda es interesante para apreciar cómo no siempre había acciones represivas o de censura coherentes entre distintas instituciones gubernamentales. Artista plástico reconocido y profesor de Artes Visuales, Sahda cultivaba en ese entonces un ideario peronista de izquierdas. Fue dejado cesante en la Escuela Universitaria del Profesorado de la Universidad Nacional del Litoral ya en 1974, con el simple recurso de no renovar el contrato. Pese a ello, continuó ejerciendo un cargo de planta en la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, del cual fue expulsado al momento del cierre del elenco de títeres. Pero continuó desempeñándose como docente en establecimientos educativos provinciales y para abril de 1980 encaró además un emprendimiento particular con otras docentes que habían sufrido cesantías.

El caso del Teatro de Títeres Municipal de Santa Fe es aún más complejo. Encabezado por Matías Rodríguez –identificado como “marxista” por la DGI–, fue disuelto a inicios de 1979, cuando no se renovaron los contratos del personal. Pero Rodríguez y varias personas de su entorno no solo continuaron con su compañía privada –el Pájaro Azul, apoyada por la Asociación de Psicólogos de la ciudad– sino que formaron ese mismo año un elenco oficial de títeres en la vecina localidad de Esperanza. Para disgusto de la DGI, incluso participaron como delegación argentina en el World Puppetry de Washington en 1980.

En paralelo a esas acciones de clausura y de vigilancia, otros espacios de acción teatral creados bajo el anterior gobierno peronista continuaron funcionando, como el Teatro de Sordos dirigido por Néstor Didier en el ámbito del Ministerio de Educación y Cultura. Hubo también un “Teatro para la Salud”, es decir, un programa de obras didácticas organizado desde la Subsecretaría de Salud Pública en conjunto con la Unión del Personal Civil de la Nación. Su existencia ha sido pensada como una muestra del carácter proactivo de la dictadura y de su visión higienista, pero una mirada más atenta permite observar que su creación se debió a la iniciativa de actores particulares como Carlos Gallo y Jorge Ricci, el primero visitador médico identificado con el Partido Comunista y el segundo director y autor teatral que había sido cesanteado de algunos de sus cargos docentes y mantenido en otros.

Sería muy largo entrar en detalles respecto del derrotero de todas estas personas y de muchas más que podemos considerar incluidas en una amplia y laxa comunidad teatral santafesina, pero lo que podemos apreciar es la combinación de una voluntad de persecución de disidentes políticos por parte de agencias represivas con una falta de iniciativas propias de las instancias gubernamentales dedicadas al campo cultural. Dicho de otra manera, no solo no se aprecia respecto del teatro y del teatro de títeres una verdadera dimensión productiva del poder dictatorial, sino que incluso las acciones represivas no eran coherentes e integrales.

Con todo, no hay que minimizar el clima de opresión política que se vivía y los sin dudas atemorizantes efectos de la violencia represiva y del exterminio de opositores. Para la comunidad teatral santafesina, como para otras varias disciplinas artísticas y literarias, la autocensura fue la tónica dominante durante la dictadura y es reconocida como tal en los testimonios recabados en distintos momentos del período constitucional. En ese contexto, se hizo frecuente el recurso a la metáfora para hablar del poder despótico. Desde *Escorial* de Ensor Michel de Ghelderode, representada por el Teatro Llanura en 1976, a *Macbeth* de William Shakespeare, puesta en escena por el Grupo de Actores en 1981, podemos rastrear esas estrategias, a veces más o menos solapadas con elecciones que tenían que ver con las cualidades expresivas de las obras.

Por otra parte, es necesario considerar la cuestión de la recepción de las representaciones de teatro y teatro de títeres. Así como los lectores de diarios leen entre líneas en momentos de control autoritario, los espectadores que ven obras escénicas hacen lo mismo, aunque quizás un mensaje políticamente crítico no fuera un propósito de quienes las montaban. Es, por ejemplo, el caso de *El Jorobadito* de Roberto Arlt, según la interpretación de su director Jorge Ricci: alguna mención al poder militar generaba susurros y comentarios entre el público, cuando no era intención del elenco hablar metafóricamente de la actualidad política. Había entonces una suerte de sobreinterpretación de las obras por el público en sus intentos de evadir la censura. Aunque tal vez el propio Ricci se engañara, en el sentido de que su recurso a la obra de Arlt para poner en discusión la moral imperante en una capital de provincias era mucho más disruptivo que lo que él mismo suponía. Otra vez, las dimensiones políticas de los actos culturales se solapaban con las cuestiones relativas a los comportamientos admisibles o no en una sociedad bastante tradicional y autoritaria.

Quizás las diversas restricciones impuestas a quienes dirigían, escribían, montaban o actuaban obras de teatro y títeres tuvieron efectos mucho más duraderos que lo que podemos suponer. En principio, se podría pensar en que a la salida de la dictadura se habían instalado ya nuevas formas de problematizar lo social y lo político en el campo del arte y que los discursos metafóricos se hicieron mucho más habituales. También hay que destacar el hecho de que el paso a un gobierno constitucional no significó el retorno a un teatro militante. Probablemente sea procedente en función de un análisis y de un intercambio mucho más amplio, pero opino que es posible ver un arco de transformaciones desde el cruce de las décadas de 1960 y 1970 por un lado a la salida de la última dictadura e inicios del actual período constitucional, a mediados de los años 80, por el otro. El paso del teatro independiente al neoindependiente; del modelo del teatro pobre de Jerzy Grotowski a una estética de variadas influencias, pero original y sin reglas fijas, como el teatro salvaje de Jorge Ricci; de una formación laxa de las y los teatristas a una formación más profesional mediada por estudios universitarios y terciarios; y por fin, el paso de una generación de directores y autores a otra, claramente identificable en la escena local.

Como sea, lo que esta presentación a tratado de mostrar someramente no es el variado arco de todas esas transformaciones, sino tan solo un aspecto de no menor importancia: la continuidad de una actitud oficial de censura sobre las obras teatrales y de títeres, compartida por gobiernos constitucionales y dictatoriales, intensificada por la política represiva de la última dictadura, sobredeterminada por el contexto de una violencia exterminadora y agravada en esos años por las frecuentes cesantías de multitud de personas de la comunidad teatral local. En ese marco de fuertes restricciones a la libertad de expresión e incluso a las dimensiones propiamente artísticas, no se aprecian líneas de acción originales por parte de las autoridades dictatoriales. Con todas sus irregularidades y sus fisuras, la clausura cultural y el intento de control de los espectáculos públicos parecen –en este ámbito específico y en esta zona territorial– las pautas más características y definitorias de su forma de dominación política.

## La censura en los libros

### *Censorship in books*

Daniela Fernanda Gauna

En la última dictadura militar se llevó a cabo no solo un plan sistemático de represión generalizada y desaparición de personas, sino que también se ideó e implementó un proyecto de control cultural y educativo. Ambas operaciones estaban integradas. En *Un golpe a los libros* de Hernán Invernizzi y Judith Gociol, texto que expone los resultados de dos investigaciones colectivas —una en la Defensoría del Pueblo y otra en la Dirección General del Libro—, se sostiene que «la estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de Estado como estrategia de control y disciplinamiento de la sociedad argentina» (Invernizzi y Gociol, 2002, p. 23). En esta oportunidad, mi propósito es exponer brevemente el modo en que esta censura se llevó a cabo y sus principales características en el ámbito de los libros, más específicamente de la literatura y la enseñanza de la misma.

El objetivo de la censura fue construir e imponer un proyecto basado en un modelo de país acorde con sus principios morales e ideológicos conservadores, autoritarios y antidemocráticos. El estilo de vida que se propugnaba como argentino tenía como norte la religión cristiana, la familia en ese marco religioso y la patria acorde a la perspectiva militar. Para su imposición se consideraba indispensable que el Estado actuara prescriptivamente, o sea, que preservara la escala de valores «propios» y eliminara lo que atentara contra ellos (Avellaneda, 2006): la ideología comunista y socialista, pero también los vientos de cambio progresistas como los derechos de la mujer, otras formas de familia, la sexualidad.<sup>[1]</sup>

Como enuncia Andrés Avellaneda, en esta coyuntura: «La educación y la cultura, las grandes armas de la infiltración ideológica según el discurso, serán consideradas durante todo el gobierno militar de 1976-1983 como una prioridad en la lucha contra el enemigo» (2006, p. 39). En esta dirección, los libros, los espacios de socialización y los agentes ocupan un lugar primordial en la transmisión de las ideas. Así también se entendió desde el gobierno de facto; para ellos, estos podían constituir vehículos de propaganda ideológica cuya finalidad era «el adoctrinamiento que resulta preparatorio a la tarea de captación ideológica del accionar subversivo» y atentar contra los valores sagrados de patria, iglesia y familia.

Ahora bien, para entender mejor esta insistencia en el control de los libros, es necesario considerar el contexto en que esta represión se llevó a cabo. La sociedad argentina de ese momento estaba munida de un amplio público lector; cimentado durante décadas, desde los años 40 con una industria editorial que sobrepasaba las fronteras nacionales, pasando por el boom de las décadas del 50 y del 60. Para tener una referencia, en el año 1974 se imprimieron 50 millones de ejemplares con un tiraje anual promedio de 10.000 ejemplares para cada libro; esta cifra se vio reducida en 1979 a diecisiete millones. Esta merma se explica, entre otros factores, por el ataque sistemático a las editoriales que incluyó secuestro de tiradas completas, allanamiento y clausura (temporal o final), detención y encarcelamiento de sus dueños, intervención —cuando dependían del estado como el caso de Eudeba— por parte de algún funcionario del gobierno.<sup>[2]</sup>

No obstante, la censura no comenzó el 24 de marzo de 1976; fue utilizada en gobiernos anteriores, si bien hubo diferencias de grado. Durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía (1966–1970), la práctica de la censura se apoyó en la Ley de Defensa Nacional y en las de represión y prevención de actividades comunistas. En 1974 se reglamentó (dos meses antes de que Héctor Cámpora asumiera la presidencia) la Ley de Correos, que otorgaba la facultad de abrir la correspondencia privada o comercial para examinar su contenido y, de ese modo, prohibir el ingreso al país de material impreso que atentara contra el orden vigente. Durante el tercer gobierno de María Estela Martínez se dictó la Ley 20.840, conocida como la «antisubversiva», que prohibía y castigaba toda forma de actividad que alterara el orden constitucional. También en 1974 se procedió a una práctica que había de instalarse como la quema de libros: fue el caso de miles de ejemplares de *Marxismo* de Henri Lefebvre, de la editorial Eudeba.

En este contexto, la última dictadura hizo uso de las leyes y decretos vigentes que ya avalaban la censura; por lo cual, si bien no existía un marco legal para prohibir libros contrarios, se hacía en base a lo dictaminado previamente y a lo estipulado en las actas del Proceso de Reorganización Nacional, promulgadas el 24 de marzo de 1976. Estas establecían que el libro que, en su esencia y contenido, lo atacara o contradijera debía ser censurado. También se apoyaron en el artículo 23 de la Constitución Nacional, en lo referente al estado de sitio; haciendo un uso dudoso del mismo, argumentaron que autorizaba a prohibir libros.

Parece contradictorio que un gobierno que secuestró y desapareció a miles de personas se preocupara por el marco legal para la censura de libros; lo que hay que considerar en este punto es que las detenciones y asesinatos se produjeron en la clandestinidad, la junta militar intentó siempre aparentar ante los organismos y prensa internacional que actuaba dentro de los parámetros de la ley.

### **Pasos para censurar**

El organismo que tenía a cargo el control y censura de libros era la Dirección General de Publicaciones. El procedimiento era muy amplio; se analizaba una denuncia o pedido de evaluación realizada por un organismo oficial (la SIDE, el Ejército o un ministerio), por un particular; una campaña periodística contra una publicación, o por la iniciativa de la propia Dirección de Publicaciones. Luego el libro era sometido a un análisis ideológico-político, para más tarde pedir informes a los organismos oficiales pertinentes sobre los antecedentes del autor y de la editorial.

El análisis se realizaba en base a tres fórmulas utilizadas «para la calificación ideológica de publicaciones» (Anexo 1 del memo elaborado por la Dirección de Publicaciones el 2 de mayo de 1979 para la Dirección General de Provincias del Ministerio del Interior):

Fórmula 1: carece de referencias ideológicas contrarias a los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional.

Fórmula 2: contiene referencias ideológicas que atentan contra los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional.

Fórmula 3: propicia la difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos y sociales tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional (Invernizzi y Gociol, 2002, p. 69).

Sobre la base del análisis realizado, la Dirección de Publicaciones elaboraba un listado de obras y editoriales, clasificadas según su grado de peligrosidad o enemistad con los llamados objetivos del proceso. El informe iba a la Dirección General de Asuntos Jurídicos y si lo aprobaba se redactaba el decreto de prohibición y era firmado por el ministro del interior. Notificada la prohibición, el departamento de correo lo difundía a los editores y librerías. El mismo procedimiento se llevaba a cabo cuando se trataba del ingreso de libros al país. Luego, la puesta en funcionamiento de la censura era llevada a cabo por la policía, pero también por ciudadanos que pertenecían a diferentes organizaciones como la liga de familia.

Se deduce, por la exhaustividad de los procedimientos, la gran cantidad de personas que trabajaban en este ámbito, como afirman Delgado y otros en «Censura cultural y dictadura»: «los informes fueron realizados por personal calificado (...) se asignaron estas tareas a sociólogos, abogados, profesores de universidades católicas y especialistas en diversas áreas del conocimiento» (2009, p. 2). En consecuencia, se evidencia que el control sobre los libros era general y con un alto nivel de detalle.

El documento definitivo constaba de las siguientes partes:

- Identificación formal del libro: autor, editorial, lugar de impresión, tirada.
- Antecedentes del autor
- Reseña del libro en general y público al que estaba destinado

- Serie de citas textuales comentadas
- Conclusiones de tipo ideológico, esto es, la clasificación
- Propuestas de acción sobre el libro. Si la acción a seguir consistía en prohibirlo, se incluía una propuesta esquemática de encuadre legal. (Invernizzi y Gociol, 2002, p. 66).

Hay una anécdota que recupera Luis Gusmán en el prólogo de 1984 a su novela *El frasquito* (1977) que es reveladora del mecanismo de la censura y la autocensura en la sociedad y vale citarla en extenso:

Transcurre el año 1977 y trabajo en una librería de la calle Corrientes. A partir de este momento los acontecimientos parecen precipitarse y cada hecho se desencadena como respondiendo a una lógica fantástica. (...) Acaba de entrar a la librería Cecilia Absatz que viene a regalarme su libro Feiguele (...) tengo ganas de regalarle un libro mío. (...) me dice que en realidad le interesa leer *El frasquito*. Por estos años, el libro —como tantos otros— ha comenzado a circular de manera casi secreta, y no por razones de venta ha desaparecido misteriosamente de exhibición en las librerías. Mezclado oscuramente con las tribulaciones de Justine y de Grushenka, aparece en los lugares más insólitos. (...) Yo mismo lo he guardado en un estante que lo oculta a las miradas indiscretas, pero en este momento decido sacar un ejemplar y entregarlo a quien me lo ha pedido. No siempre el cazador oculto guarda las formas de ese libro maravilloso, a veces suele metamorfosearse hasta aparecer transformado en una señora respetable, surgida de entre los otros compradores que hay en el local. Exhibe un carnet en que puede leerse que pertenece al comité de moralidad de la Municipalidad, trabajadora «ad honorem» vía liga de madres de familia me exige, ante la sorpresa de Cecilia y la mía, que le entregue *El frasquito*.

«¡Hace meses que lo estoy buscando!», exclama. Le informo que el libro no está a la venta, que es de mi propiedad personal y que lo estoy regalando. Indignada, me responde que si está en el negocio debo entregárselo. Ante una nueva negativa de mi parte, profiere una amenaza que alcanza para convencerme cuando puedo entender claramente que está dispuesta a llamar a la fuerza pública para lograr su cometido. La situación no deja de tener algo de ridículo y de patético. Hasta este momento ella ignora que soy yo quien ha escrito el libro. Intentando apelar a la persuasión le repito que lo estoy regalando. Esta vez es definitiva: «Buena porquería regala». (...) Pasados algunos días *La Razón* (...) publicaba la información por la cual la Secretaría de Comunicaciones prohibía la circulación por los servicios postales de *El frasquito* y la de la revista de historietas *Killing* y la sensacionalista *Casos*. La noticia estaba extractada del decreto municipal del 24 de enero de 1977, calificando el libro de inmoral, por lo cual no podía ser exhibido, circular o estar en depósito en ningún local o librería sin correr el riesgo de ser retirado por la fuerza pública. (Delgado et al., 2009).

En estos pasajes se revela que los procedimientos de censura involucraban a ciudadanos comunes y se ejercían a través de mecanismos de control informal. Si bien la policía se encargaba de ejecutar las prohibiciones, la tarea era acompañada activamente por personas que pertenecían a diferentes organizaciones; en el relato de Gusmán, como la «señora respetable», se identifica como miembro del comité de moralidad a través de la Liga de Madres de Familia. Por otro lado, también muestra los alcances de la censura no siempre manifiestos ya que, antes de serlo, el libro ya circulaba de forma casi secreta y había desaparecido «misteriosamente» de las librerías, lo que da cuenta del clima represivo que se vivía.

Como enuncian Delgado y otros en *Censura cultural y dictadura*:

La represión no era únicamente restrictiva, sino que también era productora de una cultura autorizada (...) La censura afectó, modificó y dio forma a la cultura de esta época: por un lado implicó una mordaza a la posibilidad de expresarse, de acceder a las ideas elaboradas por otros y a las actualidades bibliográficas de otros lugares del mundo. Por otro, produjo nuevos modos de circulación de libros prohibidos, nuevas maneras de escribir y de leer, nuevas estrategias para evadir el control: las restricciones impuestas por la censura obligaron a desarrollar prácticas de lectura que requerían sofisticación, como el artilugio de intentar reponer lo censurado en un texto o la treta de leer entre líneas. (...) Los resultados: estrechez de perspectivas de la bibliografía disponible y el cierre de librerías, eliminación de los espacios públicos de sociabilidad (2009, p. 3).

Un espacio que se privilegió por parte del estado para la efectucción del control y la censura fue la literatura (denominada) infantil, ya que consideraban que su misión era preservar a la niñez de aquellos libros que, desde su perspectiva ideológica, ponían en cuestión valores sagrados como la moral, la familia, la religión, la patria. En este sentido, se consideraba que los niños y jóvenes se encontraban intelectualmente indefensos por encontrarse en una etapa de formación y estar más expuestos al elemento disociador y distorsionador de la opinión y la mentalidad (Avellaneda, 2006).

En consecuencia, se censuraron muchos títulos; entre los casos más representativos podemos citar *La torre de cubos* de Laura Devetach, censurada en 1979 por contener «simbología confusa, cuestionamientos ideológicos–sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes». El libro, desde esta perspectiva, criticaba la organización del trabajo, la propiedad privada y el principio de autoridad. Fue prohibido en 1979, primero en Santa Fe, de donde es oriunda la autora, luego en Buenos Aires, Córdoba y Mendoza, hasta la promulgación del decreto nacional. Otro de los títulos, *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann, fue prohibido por decreto en octubre de 1977, en este caso por presentar una huelga.

Gran parte del control era ejercido a través de los establecimientos educativos, a partir de la puesta en marcha de la denominada «Operación Claridad» en 1978, un mecanismo encubierto de identificación, espionaje e información a cargo de grupos militares sobre personas del ámbito cultural y educativo. Tenía como objetivo detectar y secuestrar bibliografía marxista e identificar a los docentes que aconsejaban libros subversivos, considerados activistas ideológicos. El castigo para estos era, de mínima, la inhabilitación y el despido.

La manera de prohibir un libro era, la mayoría de las veces, a través de circulares enviadas desde el Ministerio de Educación a las escuelas. Así como existían las listas de libros censurados, también las había de libros permitidos (funcionales al sistema político y a los valores que este promovía); en el medio se encontraban aquellos que no estaban en ninguna de las dos categorías, de allí la confusión de los docentes y la censura hecha por ellos mismos a libros que, al no encontrarlos en ninguna de las listas, por temor los daban como prohibidos y no se los utilizaba para los fines educativos. Esto era parte de una política intencional porque, en ese terreno incierto, crece la mejor garantía de sumisión: la autocensura (Invernizzi y Gociol, 2002).

El texto *Improlijas memorias* de Carmen Perilli<sup>[3]</sup> da cuenta de los efectos de la censura y la autocensura en las aulas universitarias:

En la puerta de la facultad había un puesto de guardia; nos solicitaron nuevamente los documentos. (...) Mientras caminaba, un grupo de alumnos me abordó para preguntarme sobre las exigencias de la prueba de la semana. Entre los rostros familiares, reconocí una cara extraña y adusta. Un muchacho joven que llevaba la ropa con esa falta de naturalidad de quien está acostumbrado al uniforme. Se dio cuenta y me interpeló de modo brusco sobre el tema de la conversación. Inmediatamente supe quién era y reaccioné de modo instintivo. Estos tiempos nos habían enseñado a resguardarnos. Me mostré ofendida por su supuesto atrevimiento de alumno que interrumpía la conversación de una profesora; pidió disculpas y se presentó como un oficial de Inteligencia Militar. Estaban en la facultad para controlar comentarios e identificar posibles simpatizantes de los grupos violentos. Había elementos que hacían mucho daño al país, induciendo a pensar de modo erróneo y se convertían en cómplices de los violentos...

(...) Al entrar Corvalán me lanzó una mirada cómplice y tranquilizante. Conspirábamos juntos en la defensa de ese último pedazo de mundo que nos quedaba: el de los libros. Ahora debíamos tomar atajos para trabajar con palabras. Y nuestras clases se tornaban peligrosas si se acercaban a los pasados que habían sido abolidos o al presente vedado. La censura venía en una resolución de las autoridades, a la que, a veces, nuestros miedos se anticipaban (2021, p. 11–12).

En estos pasajes, se lee cómo la censura se manifestaba en la vida cotidiana de las instituciones educativas, impactando directamente en la enseñanza de la literatura y en la elección de los libros y los temas, que no era libre, sino que estaba condicionada por el miedo. Los profesores se veían obligados a evitar ciertos autores u obras, o a abordarlos de manera indirecta, efectuando una autocensura en la planificación y dictado de las clases. No obstante, todavía se intentaba defender ese espacio de enseñanza, aunque no pudiera ser totalmente libre, se constituía en lugar de resistencia.

Asimismo, el encuentro con el oficial de Inteligencia Militar en la puerta de la facultad, en lugar de provocar una confrontación abierta, desencadena una reacción instintiva de protección y simulación. La profesora se anticipa a la censura al «mostrar(se) ofendida» por el supuesto atrevimiento del alumno, una treta que le permite evadir el control y protegerse.

En conclusión, la última dictadura militar en Argentina no solo llevó a cabo una represión generalizada y sistemática, sino que también implementó un proyecto de control cultural y educativo para imponer sus valores conservadores y autoritarios. La censura, que había comenzado en gobiernos anteriores, se amplificó y se convirtió en una herramienta clave para controlar el pensamiento de la sociedad. Esta política afectó profundamente la industria editorial y la vida cultural del país, lo que resultó en el cierre de librerías y una disminución drástica en la producción de libros. Sin embargo, esta represión también generó nuevas formas de resistencia y de circulación de libros, y obligó a desarrollar nuevas maneras de leer «entre líneas» para evadir el control. En última instancia, la censura demostró ser una parte integral de la estrategia del terrorismo de Estado para disciplinar a la sociedad argentina, dejando un legado que incluye el arraigo de pautas anti intelectuales y una pérdida significativa en la industria editorial. Las políticas de censura sirvieron como un profundo recordatorio del poder transformador de la cultura —y la razón por la que los regímenes autoritarios a menudo buscan controlarla.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, L. (2014). Las violencias de Estado durante la última dictadura argentina: problemas de definición y análisis socio-histórico. En W. Ansaldi y V. Giordano (coords.), *América Latina. Tiempos de violencias*, (pp. 191-213). Ariel.
- Alonso, L. (2015). ¿Qué era lo normal? Represión y pseudo-juridicidad en la última dictadura militar argentina. *Contenciosa. Revista sobre violencia política, represiones y resistencias en la historia iberoamericana*, 5, 15 pp. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Contenciosa/article/view/8559>.
- Alonso, L. (2016). Sobre la vida (y a veces la muerte) en una ciudad provinciana. Terror de Estado, cultura represiva y resistencias en Santa Fe. En G. Águila, S. Garaño y P. Scatizza (coords.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*, (pp. 423-450). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Universidad Nacional de La Plata. <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/63>
- Alonso, L. (2017). Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática. *RBBA - Revista Binacional Brasil Argentina*, 6(2), 116-147. <https://doi.org/10.22481/rbba.v6i2.3666>
- Alonso, L. (2020a). Regímenes de violencia y regímenes emocionales en la transición a la democracia en Argentina. En G. Águila, S. Garaño y P. Scatizza (coords.), *La represión como política de Estado. Estudios sobre la violencia estatal en el siglo XX* (pp. 95-117). Imago Mundi.
- Alonso, L. (2020b). Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984. *Prohistoria*, XXIII (34), 219-247. <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/prohistoria>
- Alonso, L. (en prensa). Hacer teatro en dictadura. Estrategias, acomodamientos y disidencias en Santa Fe, Argentina. *Hispania Nova* – aceptado a publicación en septiembre de 2025.
- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural (1960–1983). *Revista Escribas. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*, 3, 31–43.
- Berti, E. (1989). *Rockología*. Editora A/C.
- Delgado, V., Merbilháa, M., Príncipi, A., & Rogers, G. (2009). Censura cultural y dictadura. En S. Raggio (Coord.), *La última dictadura militar. Entre el pasado y presente. Propuestas para trabajar en el aula* (pp. 1-15). Homo Sapiens; Comisión Provincial por la Memoria.
- Eco, U. (1984). Los marcos de la «libertad cómica». En U. Eco, V. V. Ivanov & M. Rector, *¡Carnaval!* (pp. 9–20). Fondo de Cultura Económica.
- Frega, A. L. (1994). *Mujeres de la música*. Planeta.
- González, K. (1997). *Mina de rock*. Atuel.
- Grinberg, M. (1993). *Cómo vino la mano*. Distal.
- Invernizzi, H., & Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- Link, D. (2016, octubre). *Nuestros años setenta: la politización del arte y el big bang cultural* [Conferencia]. Programa de Agregación del Ministerio Francés, Toulouse, Francia. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.25075.73764>

- Longoni, A. (2007). «Vanguardia» y «revolución», ideas–fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Revista Brumaria*, 8. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Perilli, C. (2021). *Improlijas memorias*. Vera Cartonera.
- Portorrico, E. (2015). *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Ed. del autor.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde*. Emecé.
- Sued, E. (2018). Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición. *Revista Argentina de Musicología* (15–16), 31–44. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/36>
- Tinhorão, J. R. (2001). *Cultura popular. Temas e questões*. Editora 34.

## NOTAS

- [1] En esta dirección, el Plan Nacional de Comunicación Social en 1977 establece como objetivos, entre otros, «Propugnar la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino», «Destacar la vigencia de los valores de la institución familiar como fuente generadora de vida, ámbito de diálogo y confianza, escuela de formación de los hijos y de convivencia fraternal», así como «Contribuir a preservar la juventud de la infiltración de ideologías disolventes, difundiendo los valores permanentes y los objetivos nacionales» (Invernizzi y Gociol, 2002, p. 46).
- [2] Algunas como Siglo XXI, luego de ser allanada y clausurada, cerró por decisión de sus dueños; en otras, como Ediciones de la Flor, sus dueños fueron detenidos y encarcelados durante varios meses. Otras editoriales también censuradas fueron Jorge Álvarez, Paidós, Centro Editor de América Latina, entre otras.
- [3] Carmen Perilli es profesora emérita de la Universidad Nacional de Tucumán e Investigadora Principal en Conicet. En 1976 y 1977 se desempeñaba como docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras. En junio de 1977 su esposo es secuestrado y desaparecido, ella renuncia a la facultad, se muda a su lugar de origen Aguilares y, con la vuelta de la democracia, retorna a dar clases en esa institución.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amei/amei/journal/607/6075512007/6075512007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA  
Ciencia Abierta para el Bien Común

Hugo D. Ramos, Fabián M. Pínnola, Luciano Alonso,  
Daniela Fernanda Gauna

**Conversatorio:** Arte y censura antes y durante la dictadura  
cívico-militar (1976-1983). Reflexiones y debates en torno a la  
música, el teatro y la literatura

*Panel Discussion: Art and censorship before and during the civic-  
military dictatorship (1976–1983). Reflections and debates on music,  
theater and literature*

*Contenciosa*

vol. 1, núm. 16, e0071, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[revistacontenciosa@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistacontenciosa@fhuc.unl.edu.ar)

**ISSN-E:** 2347-0011