

CUADERNOS DE HISTORIA 63

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD DE CHILE - DICIEMBRE 2025: 131-164



“HAY UNA COSA QUE ES EL APLAUSO DE LA PATRIA DE UNO”. FORMAS DE LUCHAR CONTRA LAS “LISTAS NEGRAS” EN LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983)

*Fernando Ramírez Llorens**

RESUMEN: Durante la última dictadura argentina, las Fuerzas Armadas prohibieron trabajar en medios de comunicación a numerosas personalidades de la comunicación y la cultura. Las “listas negras” fueron fuertemente enfrentadas en su época. El objetivo del trabajo es analizar los procesos de fisura, rebeldía, resistencia y construcción de un consenso contra la represión política y cultural. A partir del análisis de medios impresos, archivos personales, archivos de la represión, biografías y entrevistas a protagonistas de la época, reconstruyo el complejo proceso que fue de la visibilización pública de algunos de los prohibidos a la construcción de un consenso antiautoritario basado en la sólida asociación entre libertad y democracia.

PALABRAS CLAVE: Estado autoritario, prohibición de trabajar, Fuerzas Armadas, medios de comunicación, resistencia, democracia.

* Investigador adjunto CONICET-Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES), Universidad Nacional de San Martín. San Martín, Argentina. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2889-5008>. Correo electrónico: framirezlllorens@unsam.edu.ar. Declaración de autoría: Conceptualización, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

*“THERE IS SOMETHING THAT IS THE APPLAUSE OF ONE’S HOMELAND”.
METHODS OF OPPOSING THE BLACKLISTS IMPOSED BY THE LAST
ARGENTINE DICTATORSHIP (1976-1983)*

ABSTRACT: Under the last Argentine dictatorship, many personalities from the cultural and communication field were blacklisted by the Armed Forces. Blacklists were strongly defied at the time, and the aim of this study was to develop a better understanding of the processes of flaws, rebellion, resistance, and the construction of a consensus against cultural and political repression. Data for this study were collected from printed media, personal documents, official archives of repression, biographies and interviews. I reconstructed the complex process that went from the public visibility of some of the banned people to the construction of an antiauthoritarian consensus based on the strong bond between freedom and democracy.

KEYWORDS: Authoritarian State, labour prohibition, Armed Forces, media, resistance, democracy.

Recibido: 13 de septiembre de 2024

Aceptado: 4 de marzo de 2025

Introducción

Habían prohibido películas, libros, canciones, usos, costumbres, gestos, ropas, barbas, obras de teatro... ¿Por qué no iban a prohibir personas? Para muchos artistas, en la Argentina se dictaron nuevos pecados capitales: no aparecerás en televisión, no harás teatro, no hablarás por radio, no saldrás en las revistas.

Resumiendo, vivirás, pero disimulándolo¹.

Durante la última dictadura argentina, las Fuerzas Armadas prohibieron trabajar, figurar o siquiera ser mencionados en medios de comunicación masivos, teatros oficiales y en el ámbito estatal en general, a centenares de actores, escritores,

¹ Esta cita fue extraída de un borrador sin firma del libreto del número “La prohibida”, que formó parte del espectáculo *Siempre vuelvo*, unipersonal de Cipe Lincovsky estrenado en 1982. El conjunto de papeles está compuesto mayormente por cartas que el escritor y humorista Roberto Fontanarrosa, autor del texto, envió a Lincovsky. Por formar parte de este conjunto, y porque algunos chistes incluidos en este borrador se repiten en otros firmados por Fontanarrosa, es que estimo que es de su autoría. Finalmente, este texto no formó parte del libreto del espectáculo.

guionistas, dramaturgos, periodistas y músicos, entre otros. En un trabajo anterior² analicé en profundidad los antecedentes y el proceso de elaboración de una lista específica, denominada “personal interdicto en los medios de comunicación social”³. A pesar de que en las últimas dos décadas la investigación de las diferentes modalidades represivas de la última dictadura fue creciendo en el campo de la historia argentina reciente⁴, el estudio de la prohibición de trabajar en medios aún estaba pendiente.

A la salida de la dictadura, Avellaneda propuso comprender a la prohibición de trabajar (y otras formas de hostigamiento) en medios y teatro como una de las formas específicas que asumió la censura cultural⁵, a tono con la interpretación que habían hecho quienes las denunciaron públicamente en la época. Sin embargo, esta lectura provoca que la experiencia se comprenda solo en términos de las personas efectivamente prohibidas, cuando resulta igual de importante su sentido disciplinador de las relaciones profesionales y sociales, que se extendía sobre el conjunto de los trabajadores de la comunicación y la cultura, estuvieran prohibidos o no. Así, más allá de su singularidad, las listas negras de medios tienen puntos de contacto con la persecución, hostigamiento y control laboral en dictadura de distintos sectores de trabajadores, como los industriales, docentes y empleados públicos⁶.

Las listas negras fueron denunciadas, desafiadas y resistidas en su época, un tema que por una cuestión de espacio no pude tratar en profundidad en aquel artículo. El conocimiento de las actitudes sociales hacia las listas negras de medios puede enriquecer el estudio de la historia social de la dictadura, en la medida en que nos permite problematizar a la cultura como arena contenciosa, incluso —¿o sobre todo?— en momentos de represión y clausura política⁷. Esta perspectiva aporta nuevos argumentos a la crítica del concepto de “apagón” o “cierre” cultural en las dictaduras del Cono Sur de la década del setenta⁸, a partir de valorar el rol activo de algunos sectores del campo mediático y cultural

² Ramírez Llorens, 2024.

³ Si bien está suficientemente documentado el esfuerzo de los múltiples organismos de inteligencia existentes por reducir la multiplicidad de listas que se produjeron en una sola, no está del todo claro que la nómina de interdictos en medios no se superpusiera con otros listados formales o informales, además de que resulta de uso corriente la utilización del plural. Por eso, en lo sucesivo me referiré a “listas negras”, salvo cuando hable específicamente al documento denominado “personal interdicto en los medios de comunicación social”.

⁴ Águila, 2018.

⁵ Avellaneda, 1986.

⁶ Dicósimo, 2013; Ponisio, 2016; Rodríguez, 2008.

⁷ Montaldo, 2016.

⁸ Donoso Fritz, 2019; Jensen, 2018; Marchesi y Correa, 2023.

en dictadura en contra de la represión cultural y la persecución laboral. Así, el objetivo de este artículo es reconstruir y analizar las tomas de posición en contra de las listas negras en el campo de la cultura y los medios.

Contra la idea de la mera supresión de la esfera pública en dictadura⁹, pero también con la intención de problematizar las formas (y, desde ya, las limitaciones) de los posicionamientos en contra del Estado autoritario, utilizaré tres términos tomados de Ana Longoni¹⁰ que me permitirán modular situaciones con características diferentes, así como hacer visible la progresión hacia el concepto de resistencia. Cada una de estas corresponde, con superposiciones, a un subperíodo de tiempo. Así, hablaré de las fisuras de las listas negras (1976-1981), y la rebeldía contra ellas (1979-1981), así como de la integración del reclamo contra las listas negras en estrategias de resistencia a la dictadura propiamente dichas (1981-1983). A estos agrego un cuarto momento, el de la construcción de un consenso abolicionista (1982-1983).

La reconstrucción ha sido realizada a partir de entrevistas a protagonistas de la época y el relevamiento parcial de medios impresos: *Clarín*, *La Prensa*, *Crónica*, *Humor*, *Radiolandia 2000*, *El Porteño*, *Redacción*, *Medios & Comunicación*, *Heraldo del cine*, *Cine libre*, *Hechos de máscara*, *Movimiento* y los pocos números disponibles en repositorios de *La semana*, *TV guía*, *TV todo*, *TV semanal*¹¹. También se consultó el archivo de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, el archivo del diario *Crónica*, el archivo personal de Cipe Lincovsky y de Horacio Carballal, sobres de recortes de estrenos teatrales del Instituto Nacional del Teatro, biografías sobre Mercedes Sosa y María Elena Walsh, así como las autobiografías de Luis Brandoni y Cipe Lincovsky. Por último, fueron consultados los archivos de la represión BANADE (Banco Nacional de Desarrollo), DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) y el denominado Hallazgo Cóndor.

Recapitulación: el listado de “personal interdicto en los medios de comunicación social”

Los primeros ensayos estatales de criminalización de militancia izquierdista, que incluyeron entre otros la suspensión y exoneración de docentes de todos

⁹ Novaro y Palermo, 2003.

¹⁰ Longoni, 2013.

¹¹ Daniel Luirette logró encontrar los esquivos ejemplares de *Radiolandia 2000*. La consulta de *Medios & comunicación* fue posible gracias a Eduardo Raíces, y la de *Hechos de máscara* a Ramiro Manduca. A todos ellos mi agradecimiento por su generosidad.

los niveles educativos, se remontan a la década de 1930¹². La persecución laboral por motivos ideológicos continuaría, con variantes, en las siguientes décadas. Sin embargo, a partir de 1955 se produjo un cambio cualitativo, al calor de la expansión del concepto de enemigo interno como principal hipótesis de conflicto en las Fuerzas Armadas¹³. En este marco se desarrolló la noción de criptocomunista, que refería al militante “enmascarado” en el ámbito de la cultura con un objetivo de difusión ideológica¹⁴. El primer documento hallado que ordena realizar seguimientos en “los medios intelectuales y artísticos, en especial en los Teatros Independientes” está fechado en 1957¹⁵. Pero esta preocupación era aún muy incipiente. En 1963 se sancionó el Decreto Ley 4214/1963, que establecía formalmente la calificación de personas por motivos ideológicos. La norma creaba la Comisión Asesora para la Calificación Ideológica Extremista (CACIE), encargada de evaluar y calificar a personas sospechadas de comunistas, así como despedir a quienes se desempeñaban como trabajadores estatales y docentes (incluso de establecimientos privados). La trayectoria de la CACIE resultó accidentada: la norma que la creaba fue derogada al año siguiente con el argumento de que resultaba inconstitucional e ilegítima¹⁶. En 1967, una nueva ley restableció su funcionamiento, y nuevamente fue derogada en 1973. A pesar de estas marchas y contramarchas legislativas, existen documentos que demuestran que la CACIE –denominada desde 1973 Comisión Asesora de Antecedentes (CAA)– funcionó de manera permanente desde 1963, en forma clandestina durante los períodos en que ninguna norma autorizaba su accionar.

No menos de 126 personas fueron impedidas de trabajar en el Estado por comunistas a partir de 1967 y hasta antes del golpe de Estado de 1976 (la clandestinidad del funcionamiento del CAA desde 1973 dificulta precisar cifras). Sin embargo, en muchos casos esto no implicó que tuvieran prohibido trabajar en medios¹⁷. Documentos de inteligencia de los años 1977 y 1978 mencionan la confección de un primer listado de interdictos en los medios del año 1976, así como de esfuerzos de unificación de varios listados diferentes de prohibidos producidos por distintos organismos de inteligencia en 1977. Ese año también se establecieron nuevos puestos laborales en medios de comunicación que

¹² López Cantera, 2016; Bartolucci, 2020.

¹³ Pontoriero, 2016.

¹⁴ Bettendorf y Chiavarino, 2021.

¹⁵ Archivo DIPPBA, Mesa C, legajo n.º 25.

¹⁶ Bisso y Carnagui, 2005.

¹⁷ Sirvan como ejemplos los casos de los actores Lautaro Murúa y Federico Luppi. Ambos fueron incorporados al listado de interdictos en 1969, a pesar de lo cual pudieron trabajar en cine y televisión hasta entrado el año 1976.

debían ser objeto de calificación ideológica, lo que expresa una ampliación de la mirada represiva. En su conjunto, las distintas acciones expresan la consolidación de una mirada represiva sobre los trabajadores de la cultura y una intensificación de las tareas de calificación ideológica, con el fin de incorporar nuevas personas al listado de interdictos¹⁸. Un documento de octubre de 1977 (un año y medio después del golpe de Estado) expresa con claridad la idea de que se trata de un trabajo en proceso. En él se afirma que para entonces había finalizado la valuación ideológica de actores y actrices, pero que aún faltaba mucho trabajo y tiempo para completar “la calificación para todas las personas que se desempeñan tanto en el ambiente artístico, como en el periodístico”¹⁹.

A inicios de 1979, el secretario de Información Pública presentó ante las jerarquías militares un primer listado unificado de interdictos en medios producido por la CAA. Un segundo listado de 1980 permite establecer que el trabajo del año 1979 fue el más intenso de la historia de la calificación ideológica de personal de medios, por la cantidad de personas incorporadas a la lista en solo un año.

Si bien los números de prohibidos pueden parecer discretos a simple vista, es posible que sean muy poco representativos por, al menos, tres razones. En primer lugar, porque los testimonios sugieren que, por fuera de la documentación que se preserva (y, probablemente, por fuera de decisiones formales), el universo de quienes se vieron afectados por alguna forma de segregación o persecución laboral fue más extenso, pero imposible de reconstruir con precisión. En segundo lugar, porque las listas negras fueron parte de un dispositivo represor mucho más amplio y mayormente clandestino, que incluyó detenciones, desapariciones y exilios. Por último, porque las listas negras se implementaron con un criterio intensivo más que extensivo, esto es, que apuntaban menos a tener bajo control a todo el campo de la cultura que a marginar de los medios a personas que se considerasen particularmente importantes o influyentes, a quienes se denominaba “comunicadores clave”²⁰.

A partir de 1980 se produce un cambio de tendencia. Respecto a la lista negra de medios de comunicación, la responsabilidad de la calificación ideológica pasó de la CAA a un Equipo de Coordinación Interfuerzas (ECI) que comenzó un doble proceso de habilitar personas previamente prohibidas, al mismo tiempo que de incorporación de nuevos interdictos, aunque a un ritmo notablemente

¹⁸ Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, legajo 17.470.

¹⁹ “Lo subversivo en los Medios Culturales”, Archivo BANADE, paquete 60, 1977, p. 76.

²⁰ En otros documentos son mencionados como “comunicadores llave”, Ramírez Llorens, 2024, *op. cit.*

menor²¹. Además, se definió un nuevo criterio para las prohibiciones. Estas ya no se basarían en la investigación de los antecedentes ideológicos de las personas, para conocer si tenían una militancia izquierdista, sino en el monitoreo directo de su actividad en los medios.

En 1980 se rehabilitaron 149 de las 331 personas entonces incluidas como prohibidas en la lista de medios. Luego de esto no hubo grandes cambios hasta la finalización de la guerra de Malvinas y, con ella, el inicio de la descomposición acelerada del régimen. Entonces, se estableció un mecanismo por el que los prohibidos fueron divididos en cuatro grupos que serían desafectados de la lista por etapas. En este caso, las rehabilitaciones fueron aprobadas en última instancia por la Junta Militar, el máximo nivel de decisión de la dictadura. La última reunión de ECI de la que se tiene constancia fue en septiembre de 1983, cuando faltaba un poco más de un mes para la realización de la elección presidencial que restablecería un régimen constitucional. Para entonces se había decidido que 50 personas seguirían prohibidas hasta el final de la dictadura, y faltaba evaluar la rehabilitación de, al menos, otras diez.

En síntesis, durante la última dictadura, la calificación ideológica y las listas negras se manejaron de manera clandestina y fueron negadas en público de modo sistemático²². El cruce de documentación y testimonios permite confirmar que la incorporación a la lista negra implicaba la prohibición de trabajar o figurar en medios y teatros estatales, y en cualquier espacio oficial, y fue cumplida de manera rigurosa desde mediados de 1977²³. En cambio, no está tan claro si la interdicción se cumplía en los medios privados, aunque sí que esta era la intención del gobierno²⁴. En cambio, es conocido que se

²¹ Los ECI eran grupos de trabajo *ad hoc* para la realización de una tarea, compuestos por un representante de cada fuerza. Según Paula Canelo, el objetivo de los ECI era “consensuar los intereses, valores y proyectos de las tres fuerzas y arribar a una voluntad o decisión unánime, o al menos, mayoritaria”, Canelo, 2016, p. 119.

²² A pesar de que al interior de los medios de comunicación las listas eran reconocidas, por lo que a las víctimas de la segregación no les resultaba necesariamente dificultoso ratificar que efectivamente estaban prohibidas.

²³ Para dar cuenta de la extensión que esto implicaba, baste mencionar que, en la época, las cuatro productoras televisivas y los cuatro canales de la ciudad de Buenos Aires eran estatales, al igual que la mayoría de las radios. En el interior del país existía mayor cantidad de emisoras radiales y televisivas privadas.

²⁴ La única referencia encontrada a la actuación de un prohibido en un medio masivo privado fue la del cantante Víctor Heredia en “A toda tarde”, de Radio Rivadavia, hacia agosto de 1981, “Las cartas de Doña Matilda”, *Radiolandia 2000*, 28 de agosto de 1981. La mención de *Radiolandia 2000* se detiene específicamente en las felicitaciones a Roberto Demarco, productor del ciclo, lo que sugiere que no habría sido sencilla la gestión para que Heredia pudiese actuar.

toleraba el trabajo en espacios privados puntuales, lo que resultó de particular provecho para músicos y gente de teatro. De todos modos, en estos espacios, la libertad de trabajar distaba muchísimo de ser total. Aquí se podían activar otros mecanismos represivos, ya sea legales o filolegales (censura, detención de público o artistas) o clandestinos, que podían ir desde la presiones directas o indirectas a los propietarios de las salas, amenazas anónimas a los prohibidos o a la sala en la que se desempeñaban, así como la combustión de pastillas fumígenas durante las funciones. En los extremos, este modo de actuar alcanzó el incendio intencional de la sala (como sucedió en la experiencia de Teatro Abierto, que mencionaremos más adelante) o el secuestro, como ocurrió con los actores Marta Bianchi y Luis Brandoni, capturados y llevados a un centro clandestino de detención cuando salían de trabajar en el teatro²⁵.

La fisura: estrategias de visibilización

El efecto concreto de la incorporación a las listas negras en la situación personal y profesional de los prohibidos dependió fuertemente de las distintas trayectorias personales. En algunos casos sencillamente no implicó nada, o alternativamente nada nuevo. Por caso, la locutora rosarina Nilda Robles, de notable reconocimiento local durante la década de 1950, se había retirado por completo de la vida profesional en 1962. De hecho, Robles ni siquiera se enteró de que figuraba en las listas negras hasta que estas se hicieron públicas en 2013. Por su parte, el intelectual Gino Germani se encontraba trabajando en el exterior desde 1966, a donde había partido, justamente, en previsión de la posibilidad de sufrir hostigamiento o persecución ideológica²⁶. Algo similar puede decirse del escritor Julio Cortázar, quien vivía en Francia desde la década de 1950. En estos casos, la prohibición operaba más bien como una medida preventiva, ante la dimensión de estas figuras en sus respectivos ámbitos, pero sin producir efectos biográficos concretos.

En otros casos, la prohibición reforzó una situación de exilio previo o paralelo a la prohibición. El primero fue el caso del actor Héctor Alterio, que se encontraba fuera del país cuando fue amenazado por la organización paraestatal Triple A en 1974 y, preventivamente, tomó la decisión de no retornar. Sin embargo,

²⁵ Bianchi, Brandoni y María del Carmen Otonello fueron secuestrados el 9 de julio de 1976 y llevados a Automotores Orletti. Una rápida gestión de otros actores ante autoridades militares permitió su liberación esa misma noche. Un relato sobre los hechos en las memorias de Brandoni, 2020.

²⁶ Germani, 2004.

cuando algunos años más tarde tuvo intención de volver, se encontró con que estaba prohibido para trabajar, lo que claramente complicaba sus planes²⁷. El segundo caso es el de la actriz Cipe Lincovsky. El golpe de Estado la encontró haciendo teatro privado, por lo que no experimentó prohibiciones concretas. En cambio, se tornaron recurrentes las amenazas anónimas de muerte, lo que la decidió a partir al exilio²⁸. En otros casos, la prohibición estuvo directamente relacionada a la decisión de exiliarse, como fue el caso de la cantante Mercedes Sosa, que recién abandonó el país dos años después del golpe de Estado, ante la constatación de que incluso actuar en pequeños lugares privados podía resultar, como mínimo, difícil²⁹.

En este panorama destacaron algunos actores, directores de teatro y dramaturgos que se quedaron en el país, por la visibilidad que lograron sostener a pesar de la prohibición que pesaba sobre ellos. Desde ya, en la medida en que no estaba expresamente prohibido su trabajo en ámbitos privados, fue posible encontrarlos en la cartelera teatral de la época. Pero en muchos casos, la promoción fue un poco más allá.

Por caso, en 1979 el teatro Regina de Buenos Aires programó la obra *Convivencia*³⁰, protagonizada por Brandoni y Federico Luppi, dos actores que se encontraban en la lista negra. En marzo, el diario *Crónica* publicó una nota extensa, a partir de lo que parece ser una conferencia de prensa, en la que se anunciaba que los actores se encontraban ensayando la obra. La cobertura incluía una entrevista a Luppi y a Brandoni, una fotografía de cada uno de ellos por separado y otra juntos³¹. *Clarín* publicó su propia nota recién un mes más tarde, en ocasión de la fecha del debut³². Este diario también transcribía declaraciones textuales de los actores y una fotografía de ambos. Por su parte, *La Prensa* también se adelantó al estreno y lo promocionó con la cobertura de las declaraciones de ambos intérpretes, aunque en este caso no publicó fotos de ningún tipo³³. Luego del estreno, *La Nación* (sin firma) y Rómulo Berruti en *Clarín* publicaron elogiosísimas críticas, en las que pusieron el foco en los actores desde el título de las notas, de manera implícita en el primer caso

²⁷ Archivo Hallazgo Cóndor, Informe de antecedentes de Héctor Alterio, Ubicación: A3-00-00-10-02-00-042.

²⁸ Lincovsky, 2006.

²⁹ Bracelli, 2003.

³⁰ Oscar Viale, *Convivencia* [obra de teatro], 1979.

³¹ “Amigos y... enemigos”, *Crónica*, Buenos Aires, 8 de marzo de 1979, suplemento *Así*.

³² “Oscar Viale y la dura convivencia”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de abril de 1979.

³³ “El problema de la convivencia en una obra de Oscar Viale”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de abril de 1979.

(“Excelentes actuaciones en una obra de Viale”) y explícita en el segundo (“Brandoni y Luppi, en gran empate”)³⁴.

Lo que tienen en común todas las coberturas periodísticas citadas es que se ciñen estrictamente a informar cuestiones relacionadas con la obra. Aspectos tales como la importante trayectoria previa en común de ambos actores, o su ausencia de la televisión y el cine no fueron abordados. Sin embargo, el hecho de ser mencionados elogiosamente en los principales diarios de circulación nacional, al margen de colaborar con la concurrencia de público al espectáculo, les brindaba visibilidad y les permitía mantener vigencia. En este sentido, el rol de las fotografías parece resultar de particular importancia.

El de *Convivencia* no fue un caso aislado. El año anterior, Brandoni había protagonizado la obra *Posdata: tu gato ha muerto*³⁵ bajo la dirección de Emilio Alfaro, otro artista prohibido, y en 1977 había actuado en *La nona*³⁶, escrita por Roberto Cossa y dirigida por Carlos Gorostiza, ambos prohibidos. Si bien el relevamiento arroja una cobertura de prensa bastante menor, lo cierto es que en los dos casos se reitera la lógica de informar sobre las obras. Por su parte, Luppi también había logrado una buena cobertura de prensa. Esto tuvo que ver con el importante éxito obtenido por *El gran deschave*³⁷ —obra coprotagonizada por Haydée Padilla y dirigida por Carlos Gandolfo, todos incluidos en la lista negra— que se mantuvo en cartelera entre 1975 y 1978, incluyendo temporada de verano en Mar del Plata y gira por España. Quizás también colaboró en la cobertura el hecho de que durante este período comenzó el romance entre los protagonistas de la obra, hecho que, al menos *Crónica*, se encargó de cubrir con insistencia.

Es posible señalar que estas obras podían merecer, desde criterios intrínsecos a la crítica teatral, la difusión y el reconocimiento efectivamente obtenidos. Y ese es, justamente, un punto a destacar. Esto expresaría que la represión cultural estatal no logró que el campo de la crítica teatral pierda su autonomía (o, al menos, no por completo). Al margen de que (al menos una parte de) la prensa de cultura y espectáculos pudiera estar colaborando conscientemente en la

³⁴ “Excelentes actuaciones en una obra de Viale”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de abril de 1979; Rómulo Berruti, “Brandoni y Luppi, en gran empate”, *Clarín*, Buenos Aires, 22 de abril de 1979. Por el contrario, *La Prensa* publicó una crítica firmada por Jaime Potenze, pero que se distingue de las anteriores por ser muy severa, y el elogio a los actores es mucho más discreto, Jaime Potenze, “Enfoque poco satisfactorio de un tema muy trillado”, *La Prensa*, 11 de abril de 1979.

³⁵ James Kirkwood, P.S. *Your cat is dead* [obra de teatro], 1972.

³⁶ Roberto Cossa, *La nona* [obra de teatro], 1977.

³⁷ Armando Chulak y Sergio De Cecco, *El gran deschave* [obra de teatro], 1975.

promoción de los prohibidos, los criterios de consagración seguían siendo establecidos al interior del campo teatral. Esto se puede observar, por caso, en los premios. En esos años se destacaba a los premios Molière, auspiciados por una aerolínea francesa, como “los premios de la crítica”, porque su jurado estaba compuesto por críticos teatrales locales. Por ejemplo, en 1981 los premios se entregaron a los actores Norma Aleandro y Emilio Alfaro y al escenógrafo Saulo Benavente, todos en lista negra³⁸; en 1980 al actor y director Hugo Midón, también prohibido³⁹; mientras que en 1979 lo recibieron los proscriptos Inda Ledesma (actriz directora) y Carlos Carella (actor)⁴⁰. En esta edición, el cronista de *Clarín* (en una nota sin firma) expresaba que a Carella el premio se le había otorgado por su “conducta ética” y no solo por su desempeño actoral, mientras que la publicación transcribía la opinión de Ledesma de que el Molière era un premio que se otorgaba a quienes luchaban por un teatro con valores y que no tenían otro medio de expresión “por diversas razones de marginación”⁴¹. A tono con la lógica de que las listas negras no eran extensivas, sino que se concentraban en personas “clave” de cada ámbito, resultaba previsible que los prohibidos que se mantuvieron en actividad pudiesen aspirar a distinciones. Por otra parte, esto vuelve a expresar la autonomía que preservó el ámbito del teatro. A la visibilidad que podía otorgar la crítica, los premios agregaban prestigio.

La contracara de este mismo fenómeno la destaca la actriz Cipe Lincovsky, que recuerda haber incorporado en el exilio madrileño el hábito de concurrir a las oficinas de Aerolíneas Argentinas a leer los diarios de Buenos Aires los días jueves, cuando se publicaban las críticas de espectáculos: “Era como leer una ficción, un diario inventado para que nosotros creyéramos que todo lo que nos contaban era mentira, que Buenos Aires era una ciudad normalmente activa, plena de vida cultural, espectáculos y proyectos”⁴². Al margen de que fuera un objetivo buscado o no, el modo en que fueron implementadas las prohibiciones de trabajo en el ámbito del espectáculo, permitían una exclusión efectiva de los

³⁸ También se le otorgó a “Pepe” Soriano, “A veces, Papá Noel se llama Molière”, *Clarín*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1981, suplemento *Espectáculos*, p. 1.

³⁹ También se le otorgó a Alfredo Alcón, Laura Yussef y Graciela Araujo, “América se rindió ante el general San Martín”, *Crónica*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1980, p. 22.

⁴⁰ También se le otorgó a Mabel Manzotti y Julio Tahier, “Los nuevos dueños del premio Molière”, *Clarín*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1979.

⁴¹ En 1978, ninguno de los premiados con el Molière estaba en lista negra. En 1976 se entregó a la actriz Virginia Lago (aunque no es seguro que ya entonces figurase en alguna lista negra y, menos aún, que esto fuera conocido por los críticos que le otorgaron el premio). En 1977, al dramaturgo y director teatral Ricardo Monti.

⁴² Lincovsky, 2006, *op. cit.*, p. 130.

prohibidos de los medios masivos, al mismo tiempo que promovía una imagen de continuidad y normalidad de la vida cultural porteña.

Aunque se tratase del espacio más importante, la promoción de figuras del espectáculo no se restringió a la cobertura de los estrenos teatrales. Por ejemplo, en septiembre de 1977, *Radiolandia 2000* realizó un exagerado evento con motivo de su relanzamiento, que cubrió en sus páginas⁴³. Entre los invitados se encontraban Brandoni, Bianchi y Gandolfo. La nota ofrecía fotos y generosas menciones de los prohibidos, junto a otros integrantes de la farándula, incluso de las Fuerzas Armadas. Así, si no existía una excusa para hacer una mención, la publicación bien podía inventarla. Es posible encontrar nuevamente a Brandoni como “la figura de la semana” del horóscopo de *Radiolandia 2000* en abril de 1979. La revista le dedicó una fotografía junto a un perfil astral (por decirlo de alguna manera) en el que lo llenaba de elogios personales y profesionales, pero por sobre todo le auguraba que “...todo le será dado con largueza, en días venideros a este extraordinario actor; triunfos, fortunas, renombre...”⁴⁴. En abril de 1982, fue *TV Guía* la que destacó el cumpleaños de Brandoni en la página del horóscopo con la publicación de su fotografía, junto a tres actores más⁴⁵. No fue el único actor que recibió la atención de la prensa de espectáculos. Asimismo, en julio de 1980, *Radiolandia 2000* publicó una nota que solo consistía en la mención del nombre completo y la fecha de nacimiento de once “famosos”, cinco de ellos con retrato. Entre estos destacados se encontraba la actriz prohibida María Vaner⁴⁶. Las secciones de rumores, propias de las revistas del espectáculo, parecen haber sido un terreno particularmente propicio para colar una referencia a un prohibido. Estas columnas estaban conformadas por breves párrafos, cada uno de ellos referidos a una estrella distinta, en la que se informaba algún dato de su vida privada, en general, en potencial. Por ejemplo, *Radiolandia 2000* comentaba en tono de infidencia que el actor Pedro Aleandro dictaba clases de teatro, publicando incluso la dirección del lugar donde se desarrollaban los cursos, lo que resultaba una evidente promoción de su actividad⁴⁷, y que Bárbara Mugica tendría un nuevo romance⁴⁸. En este punto, la reconstrucción satura rápidamente, en la medida en que las referencias a prohibidos aparecen con frecuencia. Baste mencionar que al menos en dos entrevistas de época diferentes, el dramaturgo Osvaldo Dragún y la actriz Irma

⁴³ “¡La fiesta del año!”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1977.

⁴⁴ “Conozca su destino”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 20 de abril de 1979.

⁴⁵ “Ud. y las fuerzas astrales”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 14 de abril de 1982.

⁴⁶ “Identikit de la farándula”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 25 de julio de 1980.

⁴⁷ “Todo lo que pasa”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1981.

⁴⁸ “La carta de Doña Matilde”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1981.

Roy coincidían en recordar a *Radiolandia 2000* como una revista aparentemente descomprometida de la situación política (que incluso presentaba coberturas de tono marcadamente oficialista), sin embargo, se destacaba por su apoyo a los prohibidos⁴⁹. Entrevistado para este trabajo, un director de la publicación durante la dictadura recuerda que se trataba de una postura de la editorial CREA (responsable de la publicación) conscientemente decidida. Si bien los periodistas buscaban efectivamente solidarizar con los prohibidos, al mismo tiempo, a la empresa le resultaba útil para competir con las publicaciones de su gran rival, la editorial Atlántida que, siempre según este testimonio, les negaba visibilidad a quienes figuraban en las listas negras⁵⁰. Del relevamiento surge que, al menos, las revistas de la editorial Perfil también mencionaban a los prohibidos.

La visibilidad mediática no se agotaba en quienes se pudieran considerar, de una u otra manera, estrellas. Algunos dramaturgos prohibidos también tenían amplia cobertura en los suplementos culturales de algunos diarios porteños. Una discusión pública de gran persistencia en la época remitía a las características y volumen de la producción de los escritores de obras teatrales. Con pocos meses de diferencia, en 1979, el suplemento cultural del diario *La Opinión* y el de letras de *Convicción* realizaron sendos reportajes a figuras destacadas de la cultura⁵¹. Los entrevistados que coincidieron en ambas notas fueron “Tito” Cossa y Ricardo Monti, escritores de teatro incluidos en la lista negra⁵². La reiteración, en el contexto de numerosas críticas y referencias en los medios a las obras de teatro de Monti *Visita* y *Marathon*⁵³, así como a *La nona*, *No hay*

⁴⁹ Barulich, 1983; Alberto Amato y Julio César Petrarca: “Los prohibidos dicen todo lo que callaron en estos seis años”, Buenos Aires, *La Semana*, 1983. En esta última nota, Roy identifica dentro de *Radiolandia 2000* al periodista Jorge Lafauci: “fue uno de los pocos que nos defendieron, que nos hicieron notas, nos mantuvieron vigentes (...) durante estos años de ausencia”. También menciona a Héctor Ricardo García, entonces propietario del diario *Crónica*. En sus memorias, Brandoni también menciona a *Radiolandia 2000*, pero señala como responsable del apoyo a Ricardo Olveira, Brandoni, 2020, *op. cit.* Tanto Olveira como Lafauci tuvieron responsabilidad en la revista durante distintos momentos. Lafauci también dirigió *TV Guía*.

⁵⁰ El testimonio coincide con un relevamiento parcial que realicé de la revista *Gente* (la publicación más destacada en la época de la editorial Atlántida), en la que no encontré ningún tipo de información sobre quienes figuraban en las listas negras. La editorial CREA era una fusión de Abril y Julio Korn realizada en 1977, y era el mayor grupo editor de América del Sur, con 22 títulos y una facturación mensual de tres millones de dólares, Scarzanella, 2016.

⁵¹ “El lenguaje del teatro”, *La Opinión*, Buenos Aires, 21 de enero de 1979; “¿Existe un vacío autoral en la Argentina?”, *Convicción*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979.

⁵² Además de Cossa y Monti, en *La Opinión*, los entrevistados fueron Abel Santa Cruz y Máximo Soto. En *Convicción*, Luis Ordaz y Roberto Durán.

⁵³ Ricardo Monti, *Visita* [obra de teatro], 1977; *Marathon* [obra de teatro], 1980.

que llorar y *El viejo criado*, de Cossa⁵⁴, provocaban el efecto de presentarlos como referentes ineludibles de la dramaturgia argentina contemporánea.

La situación de los exiliados resultó diferente. Irse del país implicaba, por regla, perder visibilidad mediática. Por caso, con motivo del estreno en Buenos Aires de la película española *Cría cuervos*⁵⁵, la revista *Radiolandia* publicó una cobertura a dos páginas en la que el eje principal de la nota era la participación de Alterio en el elenco⁵⁶. Era julio de 1976 y la mención es coincidente con lo que sabemos respecto a que las listas no se pusieron firme y homogéneamente en práctica hasta un año después⁵⁷. En cambio, cuando *La guerra de papá*⁵⁸ fue levantada de la programación de una semana de cine español organizada en Buenos Aires en 1979, el diario *La Prensa* apenas informó en una sucinta oración que la exhibición de la película en la que actuaba Alterio había sido cancelada por motivos no informados⁵⁹. Los espectadores argentinos se enteraron de que Alterio actuaba en *Asignatura pendiente*⁶⁰ cuatro años después de ver la película, cuando el filme se reestrenó completo, con las escenas del actor argentino (que para entonces ya no figuraba en la lista negra) que se habían cortado⁶¹.

La contracara de lo anterior es que los retornos del exilio, que acompañaron a las primeras acotadas insinuaciones de apertura del régimen, resultaron profusamente cubiertos y festejados. En enero de 1980, *La Nación* entrevistó a Cipe Lincovsky. La nota expresaba que la actriz “nunca se fue del todo”, aunque el periodista no explicitaba qué significaba exactamente eso para una actriz que estaba por cumplir cuatro años sin trabajar en el país. Tampoco explicaba por qué se había ido, pero relataba los años en Europa como particularmente exitosos⁶². La nota de *Clarín* para anunciar la vuelta de Norma Aleandro, directamente explicitaba en su título el éxito de la actriz en el exterior: “Regreso por la puerta

⁵⁴ Roberto Cossa, *La nona* [obra de teatro], 1977; *No hay que llorar* [obra de teatro], 1979; *El viejo criado* [obra de teatro], 1980.

⁵⁵ Carlos Saura, *Cría cuervos* [película], 1976.

⁵⁶ “Ejes de una apasionante historia”, *Radiolandia*, Buenos Aires, 2 de julio de 1976.

⁵⁷ La película se estrenó el 23 de septiembre de 1976.

⁵⁸ Antonio Mercero, *La guerra de papá* [película], 1977.

⁵⁹ “Ocho películas del nuevo cine español se verán en el Opera”, *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de julio de 1979. La película se estrenó en Buenos Aires recién el 25 de octubre de 1984.

⁶⁰ José Luis Garci, *Asignatura pendiente* [película], 1977.

⁶¹ La película se estrenó en Buenos Aires el 2 de agosto de 1979. Fue reestrenada en abril de 1983.

⁶² “Vuelve ‘Filomena Marturano’, ahora según Cipe Lincovsky”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1980.

grande”⁶³. El diario destacaba la necesidad de Aleandro de volver, resumida en la declaración “estoy de novia con Buenos Aires”. Con motivo de una estancia muy breve en Argentina en septiembre de 1981, Mercedes Sosa hizo una verdadera recorrida mediática⁶⁴. El reportaje que publicó *Clarín* iniciaba la nota con la transcripción de parte de la letra de la canción *Cuando me acuerdo de mi país* y hablaba del “alejamiento” de la cantante, dejando implícitos los motivos. Esto se reforzaba con el título de la entrevista, un textual de la cantante: “solo quiero vivir y cantar en mi país”. Por lo demás, la nota refería a su éxito europeo y su novedad discográfica, *A quién doy*, grabado en París y para entonces inédito en Argentina⁶⁵. Aunque la reinserción laboral en el país resultase compleja, de todos modos, podía presentarse con *glamour*, de manera de preservar el estatus de la persona prohibida. *Radiolandia 2000* informaba sobre la primera presentación de la actriz y cantante Marilina Ross luego de su retorno. El hecho de que el espectáculo se desarrollara en un restaurante marplatense no impedía que la revista calificara al lugar como “exclusivísimo” y destacara que la artista había vuelto porque “los extrañaba muchísimo (a los argentinos)”⁶⁶. La clave de presentación de los exiliados que retornaban se reiteró en sucesivos casos: no se volvía de la derrota sino, muy por el contrario, de la consagración internacional. Y si los artistas regresaban, era porque el saldo de la experiencia les demostraba que el suceso en el exterior no valía nada comparado con el cariño del público local, el único al que debían fidelidad.

En la idea de retornar en busca de “el aplauso de la patria de uno”, como lo expresó Mercedes Sosa⁶⁷, confluyen la omisión de la situación de prohibición y exilio, al mismo tiempo que la expresión del sentimiento de desarraigo provocado por ese ostracismo, y una estrategia de promoción de la reinserción basada en la consagración alcanzada por la estrella en el exterior.

Lo desarrollado hasta aquí exige cierta prudencia en su valoración. Una carta enviada por el crítico teatral Gerardo Fernández a Cipe Lincovsky, con

⁶³ “Regreso por la puerta grande”, *Clarín*, Buenos Aires, 22 de febrero de 1981, suplemento *Espectáculos*, p. 1.

⁶⁴ El “Informe de Acción psicológica de publicaciones”, realizado por el Ejército (Archivo BANADE, 20 de octubre de 1981, caja 16), destaca entrevistas de la cantante y menciones en *La Semana*, *Radiolandia 2000* y *Siete Días*, además del mencionado de *Clarín*. También dio notas para *Humor* y para la revista “subte” *Eh!*, Arroyo, 2023.

⁶⁵ “Solo quiero vivir y cantar en mi país”, *Clarín*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1981, suplemento *Espectáculos*.

⁶⁶ “Personajes, novedades, modas”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1980.

⁶⁷ Mona Mocalvillo, “Mercedes Sosa”, *Humor*, Buenos Aires, 68, octubre de 1981, p. 64.

motivo del estreno en 1980 de *Filomena Marturano*⁶⁸, representa un indicio de las tensiones y límites que podían atravesar la estrategia de visibilización. En la misiva, el periodista le relata a la actriz las peripecias para que su crítica apareciese en el diario *La Opinión*: en un principio el periódico había rechazado de plano el artículo. Pasados unos días aceptó su publicación, pero eliminó gran parte de su contenido, y se modificó el título para que no figurase en él el nombre de la actriz⁶⁹. De un modo mucho más concreto, en el denominado Archivo BANADE se ha encontrado un conjunto de documentos producidos por el Ejército en el año 1981⁷⁰, en los que queda registro de la severa supervisión que los militares hacían de la presencia o mención, por mínima que fuera, de los proscriptos en los medios, sobre todo en los medios impresos (por la evidente razón de que es donde aparecían, al estar prohibidos en cine y televisión estatal). También es probable que la cobertura haya resultado disímil, destacando más a algunas personalidades prohibidas que a otras. Por último, no es difícil imaginar que, en otro contexto, muchos de los prohibidos hubieran tenido una cobertura mucho mayor y más rica. Por caso, por regla no fueron tapa y, como vimos, la cobertura de prensa se restringió a la crítica de sus trabajos, la mención de hechos concretos (notablemente, los retornos, las actividades laborales, romances) o la mención por la mención misma⁷¹. De todos modos, el saldo de conjunto es el debilitamiento de la estrategia de proscripción, en la medida en que muchos prohibidos lograron mantenerse vigentes y activos, aunque más no fuera en un circuito cultural acotado. Si bien no se explicitase, con su presencia en los medios impresos ponían de relieve su ausencia de otros ámbitos.

La rebeldía: denuncias

La estrategia de la visibilidad implicó una continuidad, al menos relativa, respecto a la época anterior a la dictadura y, en ese sentido, podía provocar el efecto contradictorio de alimentar una sensación de normalidad. En cambio, la denuncia abierta de la prohibición de trabajar implicaría una novedad que iría ganando terreno progresivamente y alertaría públicamente sobre la situación.

⁶⁸ De Filippo, Eduardo, *Filomena Marturano* [obra de teatro], 1946.

⁶⁹ Fondo Cipe Lincovsky, carpeta de cartas, carta de Gerardo Fernández del 10 de abril de 1980.

⁷⁰ Se trata de los informes de acción psicológica ya mencionados, Archivo BANADE, caja 16.

⁷¹ Aunque sí fueron tapa de suplementos. Por caso, la tapa de *Clarín revista* (que, en rigor, era un suplemento dominical del diario) del 3 de septiembre de 1978, dedicada a Luppi. En el próximo apartado veremos la excepción de una tapa de *Redacción* dedicada a María Elena Walsh, pero en otro contexto.

En la revista *Hechos de máscara*, publicada por la entidad gremial Asociación Argentina de Actores (en adelante, Actores), es posible encontrar denuncias sobre las “listas de prohibidos” tan temprano como noviembre de 1976⁷², un tema con el que continuarían insistiendo de manera sistemática en los años siguientes. En cuanto a los medios de circulación masiva, al menos *Crónica* informó, a pocos meses del golpe de Estado, sobre la inquietud de Actores por “actos de discriminación” contra afiliados⁷³. Al margen de esto, en los primeros tres años de dictadura, las denuncias relacionadas a la prohibición de trabajar serían, por demás, escasas. Un artículo singular en este contexto es el reportaje de *Crónica* a Irma Roy, actriz fuertemente asociada a la televisión, en diciembre de 1978. En este, el periodista exageraba con que había gente que llevaba flores al panteón de Actores del cementerio de la Chacarita, en homenaje a la actriz, porque al no verla más en televisión creían que había muerto. Allí, Roy hacía referencia en primera persona a la hipotética existencia de listas negras, y expresó: “a la gente no le puedo decir que estoy prohibida. Les digo que lo haré [volver a la televisión] cuando me llamen”⁷⁴.

Esta situación cambió de manera radical el 16 de agosto de 1979, cuando tomó estado público una denuncia que, por su impacto y repercusiones, terminaría abriendo una segunda etapa de la lucha contra las listas negras. Ese día, la cantante y escritora María Elena Walsh publicó una suerte de carta abierta a la Junta Militar en la doble página central del suplemento Cultura y Nación de *Clarín*. Las recepciones que se hicieron ya en democracia sobre este texto vieron en él un alegato genérico en contra de la represión cultural y, específicamente, la censura, algo sin dudas habilitado por la propia volanta del artículo: “la censura y sus perjuicios en nuestra cultura”. Más allá de que esta clave de lectura no fuerza la interpretación del texto, este marco interpretativo obtura la denuncia de las prohibiciones para trabajar presentes en el texto. Walsh imbricaba, como si fuesen dos caras de un mismo fenómeno, la censura de obras y la prohibición de personas, un modo de abordar el problema que se consolidaría en la época.

Los documentos oficiales existentes permiten confirmar que Walsh fue incorporada a la lista negra de medios el 6 de julio de ese mismo año, es decir, apenas 41 días antes de la publicación de su artículo⁷⁵. Sergio Pujol menciona

⁷² “Carta al gremio”, *Hechos de máscara*, Buenos Aires, noviembre de 1976.

⁷³ “Los actores en la CGT”, *La Razón*, Buenos Aires, 28 de mayo de 1976.

⁷⁴ “Irma Roy trabaja pero no se la ve”, *Crónica*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1978.

⁷⁵ Esto surge de la lista negra del año 1980, donde figura la fecha de la última calificación ideológica. La comparación con el listado de 1979, donde su nombre no figura, da la pauta de que esa fecha no corresponde a una recalificación, sino a la primera calificación, “Calificados con

que la productora televisiva María Herminia Avellaneda fue quien le advirtió que había llegado al estatal canal de televisión ATC una notificación de que quedaba prohibida en radio y televisión, lo que incluía la interrupción del trabajo sobre un libreto que Walsh había entregado al canal recientemente⁷⁶.

La denuncia de la situación que atravesaba la autora está presente en el texto, apenas atenuada por el modo en que la estetizó. Me permito la cita extensa:

Un autor tiene derecho a comunicarse por los medios de difusión, pero antes de ser convocado se lo busca en una lista como las que consultan las Aduanas, con delincuentes o ‘desaconsejables’. Si tiene la suerte de no figurar entre los réprobos hablará ante un micrófono tan rodeado de testigos temerosos que se sentirá como una nena lumpen a la mesa de[l ministro de Economía de ese momento] Martínez de Hoz: todos la vigilan para que no se vuelque encima la sémola ni pronuncie palabrotas (...). En lugar de presentar certificados de buena conducta o temblar por si figuramos en alguna ‘lista’ creo que deberíamos confesar gandhianamente: sí, somos veinticinco millones de sospechosos de querer pensar por nuestra cuenta (...). Nosotros, pobres niños, a qué justicia apelaremos para desenmascarar a nuestros encapuchados y fascistas espontáneos, para desbaratar listas que vienen de arriba, de abajo y del medio, para derogar fantasmales reglamentos dictados quizás por ignorancia o exceso de celo de sacristanes más papistas que el Papa (...). La autora [se refiere a ella misma] ‘está muy cansada’ (...). Y porque no es una revolucionaria pero está muy cansada, *no se exilia* sino que se va a llorar sentada en el cordón de la vereda, con un único consuelo: el de los zonzos⁷⁷.

fórmula n° 4”, Archivo Hallazgo Cóndor, caja 35, fechado el 31 de enero de 1980. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>, consultado el 29/06/2024.

⁷⁶ Pujol, 2011. Avellaneda y Walsh tenían un estrecho vínculo personal además de laboral, lo que hace que resultase elemental el aviso de la primera a la segunda. Pujol fecha esta comunicación el 17 de agosto de 1979, lo que implicaría que la prohibición fue posterior a la publicación del artículo, algo que coincide con el propio testimonio de Walsh, que recuerda que “no sufrí represalias del poder [por la publicación del artículo], salvo la inmediata prohibición de aparecer en salas oficiales o emisoras de TV”, Walsh, 1993, p. 7. Sin embargo, esto es improbable por lo dicho respecto a que en *Clarín* Walsh explicita la certeza de saber que está en una lista. Por otra parte, el especial de tango que según Pujol sería descartado, efectivamente se emitió cinco días después de la publicación del artículo, ver “ATC y ‘los especiales de crudo y queso’”, *Humor*, Buenos Aires, 20, septiembre de 1979. Si bien este hecho es difícil de explicar, resulta más razonable suponer que luego de la publicación se decidió volver atrás o disimular la prohibición de la artista, antes que imaginar que se emitió el material que justamente habría sido descartado como represalia por la publicación del artículo.

⁷⁷ María Elena Walsh: “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, *Clarín*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1979, suplemento *Cultura y Nación*, pp. 4-5. El destacado me pertenece.

Así, la respuesta pública de Walsh, difundida a doble página a través de uno de los diarios de mayor circulación del país de la época, era que el objetivo que perseguían la censura y la prohibición de trabajo era promover su autoexilio. En este marco, quedarse en el país era para la autora un acto de resistencia.

Ponderar con precisión el impacto de la intervención de Walsh es un ejercicio complejo, pero en su lugar valgan algunas aproximaciones. La autora expresó años más tarde que el diario era consciente del gran impacto que la publicación del artículo iba a provocar, al punto que destacaba el rol jugado por el editor del suplemento cultural, Fernando Alonso, para que el texto fuera impreso sin modificaciones⁷⁸. El propio diario mencionó muchos años después que los ejemplares a la venta de *Clarín* de ese día se agotaron⁷⁹. Por su parte, Pujol menciona, a partir del relato memorístico de Walsh, que el día de la publicación el contestador automático de la pareja de la escritora desbordó de mensajes de apoyo⁸⁰. Pocos años después, Mercedes Sosa destacaba en una entrevista la importancia que había tenido el artículo para denunciar la prohibición de trabajar, y recordaba que había circulado en Europa, donde ella lo había leído⁸¹. Otro indicador de la repercusión son los reportajes que pocos meses más tarde le realizaron a Walsh, las revistas *Humor* y *Redacción* (esta última como nota de tapa). La periodista de *Humor*, Mona Moncalvillo, caracterizó al artículo de *Clarín* como “un cachetazo”: “El alegato estalló súbitamente desde las páginas de un matutino porteño y sacudió a una sociedad que no ignora las verdades que ella disparó”⁸². En esas notas, Walsh continuó con la denuncia, ahora de manera aún más explícita. Allí acuñó los términos de “prescindible”, “sancionado” y “desaconsejable” para caracterizar a quienes habían sido incluidos en las listas.

En julio de 1980, el escritor y periodista Luis Gregorich publicó en *Medios & Comunicación*, una revista especializada de tirada marginal, un artículo en el que, desde el subtítulo, se asociaba a las listas negras argentinas con el macartismo⁸³. El tono visceral de Walsh era reemplazado aquí por un registro analítico, ajustado a la circulación del artículo entre un público restringido

⁷⁸ Sobre el reconocimiento de Walsh al rol de Alonso para que su texto sea publicado, ver Walsh, 1993, *op. cit.*

⁷⁹ Ivana Romero: “María Elena Walsh y sus valientes textos periodísticos para Clarín”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de febrero de 2022, sección *Cultura*.

⁸⁰ Pujol, 2011.

⁸¹ Amato y Petrarca, “Los prohibidos dicen todo lo que callaron en estos seis años”.

⁸² Mona Moncalvillo: “María Elena Walsh”, *Humor*, Buenos Aires, noviembre de 1979, pp. 44-48.

⁸³ Luis Gregorich: “Las listas negras. Una herencia del macartismo”, *Medios & Comunicación*, Buenos Aires, julio de 1980, pp. 14-15.

e iniciado. Gregorich aportó dos operaciones intelectuales novedosas sobre la cuestión. En primer lugar, el autor puso de relieve la imposibilidad de las autoridades de formular una acusación formal sobre los prohibidos. En segundo lugar, normalizó la relación entre autoritarismo y persecución ideológica. En esta línea, abogaba explícitamente por una salida democrática como única solución al problema de la “caza de brujas”.

Los criminales, por supuesto, deben ser castigados, así como los inocentes necesitan que se los deje trabajar y pensar en paz. Pero lo que debe desaparecer es la categoría intermedia de sospechoso y ‘cuestionado’, la inclusión irresponsable en una ‘lista negra’ que escapa a toda definición penal y que delata los instintos autoritarios que se esconden bajo una fachada de promesas democráticas.

El mismo contenido, apenas abreviado, fue republicado dos meses más tarde en la revista *Controversia*, una publicación editada en México por intelectuales argentinos exiliados, y un par de meses después en *Resumen de la actualidad argentina*, publicada en Madrid también por argentinos. En 1981, el texto sería replicado en francés en el libro *Argentine: une culture interdite*, así como en la versión española del mismo libro, *Argentina: cómo matar la cultura*⁸⁴. Esto habilitaba a una proyección internacional de la denuncia en círculos intelectuales y de militancia de los derechos humanos. Las razones por las que Gregorich, que era periodista de *Clarín*, difundió su artículo en un medio de baja tirada no están claras⁸⁵. Fuera un efecto buscado u obligado, lo cierto es que los textos de Walsh y de Gregorich funcionaron como complementarios: Walsh apuntaba a sensibilizar la opinión pública, mientras Gregorich aportaba argumentos para el debate político.

La influencia de Gregorich puede apreciarse, por caso, en una nota de opinión del crítico cinematográfico Jorge Miguel Couselo, publicada en *Clarín* en mayo de 1981. El artículo hacía un desarrollo histórico de las listas negras, cuidándose

⁸⁴ AIDA, *Argentine: une culture interdite*, París, PCM, 1981; AIDA, *Argentina: cómo matar la cultura*, Madrid, Revolución, 1981. El libro en francés tuvo una tirada de 10 000 ejemplares, Cristiá, 2021.

⁸⁵ Gregorich había sido editor del suplemento “La Opinión Cultural” entre 1975 y 1979, cuando pasó a desempeñarse como editor de la edición internacional de *Clarín*, y como uno de los editorialistas del diario. Según Raíces, *Medios & Comunicación* fue aumentando su tirada, desde unos 1500 ejemplares en sus inicios hasta 10 000 a fines del año 1980, ver Raíces, 2011. Por su parte, según Juan Pablo Gauna, *Controversia* tiraba entre 1000 y 2000 ejemplares, y era distribuida por correo a Perú, Venezuela, Cuba, Italia, Francia, Alemania, Holanda, Gran Bretaña y Suecia, además de distribuirse clandestinamente en Argentina, Gauna, 2021. *Resumen de la actualidad argentina* era la más modesta, con una tirada que no superaba los 800 ejemplares, de los cuales unos 400 se distribuían internacionalmente, Baeza Belda, 2018.

de mencionar abiertamente que el hecho estaba sucediendo en Argentina. Sin embargo, la tesis de la nota era el vínculo existente entre autoritarismo y persecución ideológica. Por su parte, en una entrevista a Jorge Rivera López en *La Prensa*, en marzo de 1981, el actor reproducía el argumento acuñado por Gregorich respecto a la ausencia de una acusación penal en su contra que pudiera justificar la prohibición⁸⁶.

El abordaje directo, y ya no elíptico, de las prohibiciones comenzó a hacerse visible en algunas publicaciones que dieron voz a los proscriptos o tematizaron abiertamente el tema. En este sentido se destacan claramente los ya mencionados reportajes de la periodista Mona Moncalvillo en la revista *Humor*. Entre diciembre de 1979 y mayo de 1982, quienes figuraban en las listas negras fueron entrevistados recurrentes. Por caso, en el número 39 entrevistó al periodista y locutor Miguel Ángel Merellano; en el 68, como vimos, a la cantante Mercedes Sosa; en el 71 a la actriz Cipe Lincovsky; en el 78 al director cinematográfico Rodolfo Kuhn; en el 83 al actor y director Oscar Ferrigno⁸⁷. La revista *Redacción* abordó la censura como nota de tapa de su número de mayo de 1981. En el interior, y como era usual, abordó en conjunto censura y listas negras, este último tema denunciado específicamente por Roberto Cossa. Por su parte, en 1981 el crítico cinematográfico Jorge Abel Martín dedicó diez notas en el suplemento de espectáculos del diario *La prensa* a la censura, la política de fomento de la producción y las listas negras. Publicadas entre julio y septiembre, cinco de las entregas fueron agrupadas bajo el lema “actores sin cine” y las otras cinco como “la cámara inactiva”. Los entrevistados prohibidos fueron Rivera López, Brandoni y la actriz Virginia Lago.

A diferencia de la estrategia de visibilización, que en general utilizaba el recurso de la crónica en tercera persona, para la denuncia de las prohibiciones, el estilo más frecuente era el testimonio en primera persona. Es evidente que esto daba más potencia a las denuncias. Pero dentro de esta estrategia llama la atención la simulación del exabrupto como recurso de uso ocasional. Esto es, cuando el periodista entrevistaba por un tema cualquiera, y el entrevistado respondía denunciando su prohibición. Así, *TV Semanal* hizo una encuesta a quince figuras del periodismo, la música, el teatro y la televisión para que opinaran sobre el anuncio oficial hecho por el presidente Videla respecto al inicio de una apertura política. Entre los entrevistados figuraban dos prohibidos,

⁸⁶ Beatriz Ventura, “Jorge Rivera López y la Asociación de Actores”, *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1981, p. 14.

⁸⁷ Como resulta previsible, luego de la guerra de Malvinas la presencia en *Humor* de personas que figuraban en la lista negra se haría aún más frecuente.

el músico Víctor Heredia e Irma Roy. Heredia brindó una respuesta acorde a la consigna. En cambio, Roy prefirió utilizar la consulta para denunciar su situación: “¿Qué puedo pensar si a mí hace cuatro años y medio, por expresar mis ideas me prohibieron, me cercenaron mi libertad de trabajo?”⁸⁸. En ese mismo número se entrevistó al actor Víctor Laplace en relación con los rumores sobre su separación de una famosa vedette. La respuesta que publicó la revista fue: “Hace cinco años exactamente desde que fui prohibido nadie se preocupa de hacerme notas por mi profesión, [y ahora] todos quieren saber qué pasa entre Nélide y yo”⁸⁹. He hallado, al menos, una expresión de este estilo en solidaridad con los prohibidos. Consultada respecto a si el cantante catalán Joan Manuel Serrat tenía prohibido actuar en Argentina, la cantante Susana Rinaldi (que no figuraba en las listas negras) declaró: “puede ser que esté prohibido sin estarlo. Esa es una censura velada que también sufren otros artistas en nuestro país. Y si a muchos les afecta lo de Serrat, a mí me duele lo de Mercedes Sosa, por ejemplo”⁹⁰.

La prensa escrita también cumplió el rol de confirmar la existencia de las listas negras y actualizar (de manera parcial, desde ya) la identificación de quiénes estaban prohibidos y quienes iban siendo autorizados. Al menos una vez, *Crónica* utilizó una página de chimentos para anunciar la rehabilitación de cinco prohibidos⁹¹. *Radiolandia 2000* saludó el retorno de Marta Bianchi a la televisión en 1980⁹². En este marco se destaca nuevamente la tarea de Mona Moncalvillo en *Humor*. En general utilizó la sección de reportajes para sostener el tema de las listas negras, aunque el entrevistado no estuviera prohibido. Por ejemplo, en el número 29 entrevistó al locutor Enrique Alejandro Mancini, un nacionalista católico insospechado de cualquier inclinación izquierdista. Consultado por la censura y por los “cantantes prohibidos en radio”, justificó la primera, relativizó lo segundo y concluyó el tema aduciendo problemas de memoria. La evasiva servía, de todos modos, para verificar la existencia del problema a pesar de las desmentidas oficiales. En el número 64, Norma Aleandro recordó al actor Luis Politti, fallecido en el exilio y a quien se le

⁸⁸ “Dar la cara frente a un tema espinoso”, *TV Semanal*, Buenos Aires, 1 de julio de 1980, pp. 28-29.

⁸⁹ “Sin palabras, pero separados”, *TV Semanal*, 1 de julio de 1980, pp. 63-64.

⁹⁰ “¿Por dinero, por capricho o simplemente por Serrat?”, *Radiolandia 2000*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1980. En la lista de interdictos en medios no figuran extranjeros sin residencia en el país. No obstante, de la documentación del Archivo Hallazgo Cóndor queda claro que, por lo menos alguna vez, se debatió informalmente respecto a qué hacer con Serrat.

⁹¹ “La pavada”, *Crónica*, 18 de mayo de 1980, suplemento *Así*.

⁹² “La carta de Doña Matilde”, *Radiolandia 2000*, 26 de diciembre de 1980.

había dificultado retornar por figurar en las listas negras. En el número 66, el director cinematográfico Héctor Olivera anunció que Alterio no estaba más prohibido. En el número 58, el actor Carlos Carella, además de denunciar su situación, anunció que a Luppi le habían levantado la prohibición⁹³. La revista difundía la información fragmentaria que poseían los entrevistados, de manera de confirmar la existencia de las prohibiciones, brindar información parcial y construir hipótesis sobre la dinámica represiva.

El punto más alto de la denuncia de las listas negras resultó sin dudas la publicación por parte de la revista *Movimiento*, en abril de 1983, de un listado fechado dos años antes⁹⁴, que permitía por primera vez tener un panorama completo de los nombres prohibidos.

En síntesis, la prohibición clandestina de actuar en medios masivos a personalidades del arte y la cultura era, ya para el año 1981, uno de los secretos peor guardados por la dictadura. La clandestinidad en la que se manejaban las listas contrastaba con el goteo informativo que ofrecían algunos medios.

La resistencia: movilización

Con motivo del primero de mayo de 1981, Actores hizo público un comunicado dirigido al gobierno, en el que exigió la eliminación de la prohibición de trabajar, junto a un conjunto importante de reclamos, entre los que se encontraba, previsiblemente, la eliminación de la censura. Pero también se exigía por los presos sin proceso judicial y “la definitiva situación de nuestros desaparecidos”, además de pedir por una elevación cultural de la radio y la televisión⁹⁵. Si bien, en los meses anteriores, Actores se había mostrado muy activo en relación con los problemas de sus asociados, este reclamo, que articulaba demandas que iban desde reclamos puntuales de política cultural hasta una mirada integral de la situación de los derechos humanos, resultaba novedoso para esta asociación. Por caso, con motivo del primero de mayo del año anterior, Actores ya había emitido un comunicado, en el que habían abordado de manera severa, pero aislada, la

⁹³ La afirmación es coincidente con la documentación oficial preservada.

⁹⁴ “Las listas de los prohibidos”, *Movimiento*, n.º 5, abril de 1983. La lista va de la A a la P. Según Barulich, el resto de los nombres se publicó al número siguiente, Barulich, 1983, *op. cit.* Sin embargo, he podido consultar un único ejemplar del número 6 de la revista y no contenía esa información. Este listado no figura en ninguno de los archivos de la represión, pero es fuertemente consistente con las distintas versiones de la lista de personal interdicto en los medios de comunicación que se han preservado.

⁹⁵ “Un mensaje y varios atentados”, *Hechos de máscara*, mayo de 1981.

cuestión de las listas negras⁹⁶. Por primera vez el tándem listas negras-censura se conectaba con otras zonas de la experiencia dictatorial y, puntualmente, de la represión política. Por decirlo con otras palabras, la cuestión comenzaba a dejar de percibirse como un tema de represión cultural. Como lo estaban expresando Gregorich, Couselo y otros por la misma época, el problema era la dictadura. El final de las listas negras exigía el final del Estado autoritario y de todo su despliegue represivo.

Ese mismo mes de mayo de 1981, un grupo numeroso de actores, directores teatrales y dramaturgos anunció públicamente la realización de un ciclo de dos meses de duración, compuesto por 21 obras diferentes, englobadas bajo el nombre de Teatro Abierto que, en total, involucraría para su realización a unas 250 personas⁹⁷. Distintos protagonistas de la experiencia han expresado con claridad que, en su planteo original, y más allá de un contexto en el que se reivindicaba el ejercicio de juntarse como acto de rebeldía antiautoritaria, el fin de Teatro Abierto no era de oposición a la dictadura⁹⁸. En cambio, era una reacción directa a algunos efectos concretos de las listas negras. Los disparadores fueron la eliminación de una cátedra relacionada a la dramaturgia argentina contemporánea en el Instituto Nacional del Teatro, y las declaraciones del director del Teatro Municipal General San Martín respecto a que no estrenaba obras contemporáneas argentinas porque no había⁹⁹. De hecho, en el núcleo fundador de Teatro Abierto, ya una cantidad importante de integrantes eran personas interdictas. Según el recuerdo del dramaturgo Carlos Gorostiza, el germen de la experiencia fue que “nos propusimos juntarnos una vez por semana a tomar mate con facturas y a charlar, total estábamos todos prohibidos”¹⁰⁰. En el desarrollo del evento se reafirmó aún más la integración de numerosos proscriptos a la propuesta, junto a quienes estaban fuera de las listas. De hecho, quienes no estaban prohibidos debieron lidiar con la amenaza de ser incorporados a las listas, y la mayoría decidió conscientemente afrontar ese riesgo¹⁰¹.

Desde esta perspectiva, entiendo que negar politicidad a la propuesta, como en general expresaron las principales figuras de la experiencia, expresa la tensión existente en la época entre la enunciación de Teatro Abierto como un acto de

⁹⁶ “El día de los trabajadores”, *Hechos de máscara*, mayo de 1980.

⁹⁷ Manduca, 2016.

⁹⁸ González de la Rosa y Santillán, 2014.

⁹⁹ Verzero, 2015.

¹⁰⁰ González de la Rosa y Santillán, 2014, p. 111. Según Gorostiza, el núcleo fundador estuvo compuesto por Osvaldo Dragún, Carlos Somigliana, Luis Brandoni, el propio Gorostiza (todos estos en lista negra), Leandro Ragucci y Mario Rolla.

¹⁰¹ Graham-Jones, 2000.

reivindicación del teatro nacional ante la censura y las listas negras oficiales, en contraste con la posición que ya estaba circulando en el espacio público en cuanto a expresar un rechazo de plano de todas las modalidades represivas del régimen, culturales y políticas. También expresa el contraste existente entre el planteo inicial y su resignificación luego del incendio intencional de la sala en la que se realizaban las funciones, cuando el ciclo había cumplido su primera semana en cartel. Ante esa agresión, la reacción en defensa de la propuesta de realizadores, público, incluso intelectuales de la talla de los escritores Jorge Sábato y Jorge Luis Borges, y militantes de derechos humanos como Adolfo Pérez Esquivel, le otorgaron al evento un sentido antidictatorial mucho más concreto. Un editorial de esos días de *Clarín* confirma la expansión de esta percepción. El texto comienza instalando la sospecha sobre la posibilidad de un atentado (habla del incendio como “un cuestionamiento por vías de hecho”), y pone en primer plano a las listas negras y la censura:

Las listas negras en la radio y la televisión, la censura en el cine, el silenciamiento de otros medios de expresión intelectual, llevan a un divorcio entre el público y las expresiones del pensamiento que, tarde o temprano, se traducirá en incapacidad para avanzar coherentemente por el rumbo que la modernidad impone a la Nación (...)¹⁰².

Desde esta perspectiva, las listas negras y la censura no afectaban la vida cultural, sino la propia posibilidad de proyectar una salida democrática y, por lo tanto, configuraban un problema político.

Desde su anuncio público en mayo, pasando por la realización del evento entre julio y septiembre, hasta los balances posteriores, Teatro Abierto acaparó la atención pública durante la mayor parte del año 1981. Fue, sin dudas, el máximo hecho cultural del año, si no el más destacado de todo el período dictatorial. La expresión de deseo (más o menos concretada según el caso) de emular a Teatro Abierto desde los campos de la danza, la literatura, la música y el cine, expresa el modo en que la experiencia atravesó todo el campo cultural. Que el germen de la muestra haya estado asociado a la prohibición de trabajar de gente de teatro, expresa la efectividad que habían tenido las estrategias de visibilización y denuncia. La vigencia de los prohibidos y la superación del temor por las potenciales represalias por parte de los no prohibidos ponía de relieve, una vez más, la autonomía del campo teatral y la existencia de un horizonte de expectativas que rebalsaba a las listas. “Los hombres de teatro

¹⁰² “Los fueros de la cultura”, *Clarín*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1981, p. 6.

más representativos de un país”¹⁰³, como caracterizó un folleto publicitario del evento, era el conjunto que resultaba de la confluencia entre prohibidos y no prohibidos.

A su vez, el público tuvo un lugar impreciso, pero sin dudas importante, en resignificar las apariciones públicas de los proscriptos como actos de rebeldía contra la dictadura. *Clarín* destacaba que los asistentes a Teatro Abierto eran “un espectáculo aparte”¹⁰⁴, lo que confluye con la afirmación que Brandoni pone en boca del dramaturgo Carlos Somigliana, quien, opinando sobre estos mismos espectadores, habría expresado “nosotros no tenemos público, tenemos hinchada”¹⁰⁵. Esa sensación confluye con la del propio Brandoni, que recuerda por esa misma época el desalojo de una sala debido a una amenaza de bomba un día de fuerte lluvia, y la persistencia de los asistentes, quienes esperaron pacientemente a la intemperie a que los bomberos terminasen de revisar la sala para reanudar el espectáculo¹⁰⁶. En febrero de 1982 se produjeron los recitales de Mercedes Sosa, los primeros en Argentina luego de 1979. “No me la saquen”, expresó la periodista Gloria Guerrero en *Humor*¹⁰⁷, intentando sugerir el estado de ánimo de una generación que habría vivido el exilio de la cantante como un despojo que, luego de esta reparación, corría el riesgo de volver a ocurrir. Facundo Arroyo reconstruye el relato memorístico de un espectador de esa serie de conciertos, que recuerda la sensación, al estar entre el público, de formar “parte de algo”, un modo de expresar la conciencia de ser protagonista de un momento histórico¹⁰⁸. Estos testimonios, exigüos, sugieren, sin embargo, la posibilidad de que al menos una parte del público también le otorgase un sentido de rebeldía y complicidad a la concurrencia a los espectáculos de los prohibidos, formando así parte, de un modo singular, de la movilización en contra de las listas negras y, puntualmente, del sustento (incluso económico) de los enlistados.

En 1982, la crisis terminal del régimen dictatorial posterior a la derrota de la guerra con el Reino Unido aceleró los tiempos históricos. La acción más contundente contra las listas negras, en este marco, fue la realización de la Marcha por el cine: una movilización callejera a la Casa de gobierno, realizada el 13

¹⁰³ Manduca, 2017.

¹⁰⁴ Luis Mazas, “Improvisación e histrionismo”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1981, suplemento *Espectáculos*, p. 5.

¹⁰⁵ Brandoni, 2020, *op. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ “Gloria Guerrero: ‘La Negra es lo más’”, *Humor*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 62.

¹⁰⁸ Arroyo, 2023, *op. cit.*, p. 41.

de diciembre de 1982, convocada por Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Actores y el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. A la distancia cuesta dimensionar el desafío que representó la movilización. Si bien las manifestaciones de protesta fueron un fenómeno creciente luego de la guerra, el temor a la posible represión violenta y a las represalias posteriores estaba muy presente. De hecho, la Sociedad General de Autores de Argentina (Argentores) se abstuvo de participar a pesar de formar parte con el resto de las organizaciones mencionadas del Comité de Defensa y Promoción del Cine, mientras que una crónica de la época señalaba, con dolor, la ausencia en la movilización de algunos de los actores que habían estado o aún continuaban en las listas negras¹⁰⁹.

La Marcha por el cine recuperaba la perspectiva de construir un único reclamo antidictatorial a partir de un conjunto de demandas, que iban desde la eliminación de la censura y las listas negras, pasando por la situación de la economía y los trabajadores hasta la exigencia de información sobre los desaparecidos y el reclamo de justicia por los crímenes estatales, además de cuestiones puntuales vinculadas a la política de promoción cinematográfica. Aparecía nuevamente (ahora desde un punto de vista explícitamente transicional) la asociación entre democracia y libertad, que provocaba que repudiar las prohibiciones de obras y personas sin cuestionar la dictadura resultara en un sinsentido.

En estos oscuros años, hemos soportado la persecución ideológica, las prohibiciones y las listas negras (...). Sabemos que la solución definitiva para estos graves problemas sólo será posible cuando los argentinos recuperemos nuestro país en la soberanía popular, el ejercicio de la democracia y la vigencia de la Constitución¹¹⁰.

“Luche, luche, luche, no deje de luchar, la lista de prohibidos se tiene que acabar” fue una de las consignas de la marcha de actores, realizada el 26 de agosto de 1983, que repitió el gesto de la movilización del Comité de Defensa del Cine de presentar un petitorio al presidente. La novedad, en este caso, estuvo dada por el recorrido de la manifestación, que se desvió de las grandes avenidas para pasar por el pequeño pasaje donde se ubicaban las ruinas del Teatro del

¹⁰⁹ “Movilización por el cine nacional”, *Heraldo del cine*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1982, p. 927.

¹¹⁰ *Ibid.*

Picadero, la sala incendiada donde había comenzado Teatro Abierto. Allí la columna cantó “se va a acabar, se va a acabar, esa costumbre de incendiar”¹¹¹.

La construcción de un consenso abolicionista

Durante el año 1983, a medida que iba creciendo el clima electoral, se desarrolló un nuevo espacio denominado Interpartidaria de la Cultura, conformado por diversas personalidades vinculadas a distintos partidos políticos. Nuevamente se trataba de un grupo pequeño, que en buena medida repetía en sus integrantes a quienes habían activado contra la censura y las listas negras en los años anteriores. Lo que había comenzado años atrás como estrategias inorgánicas de sabotaje y rebeldía, hace tiempo había tomado la forma de una militancia cultural. Uno de los hechos más destacados de la Interpartidaria fue la obtención del compromiso explícito de eliminación de todo tipo de censura y represión ideológica por parte de los partidos Radical, Justicialista, Demócrata Cristiano, Intransigente y el Movimiento de Integración y Desarrollo que, en conjunto, captarían el 96% de los votos en las elecciones de octubre de ese año.

En los últimos meses previos al inicio del nuevo ciclo democrático, un debate en sordina, pero relevante por sus posibles consecuencias, se planteó entre los militantes de la cultura en democracia. Son varios los protagonistas de la época que tienen un registro memorístico de esto, pero quien lo dejó objetivado fue Gregorich, en un artículo en la revista *Humor*¹¹². La discusión partía de la pregunta sobre si la nueva democracia debía proscribir, en su propia defensa, a las personalidades de la cultura y el espectáculo que habían brindado apoyo a la dictadura. “La tentación es fuerte”, admitía Gregorich, pero rechazaba la posibilidad por dos grandes razones: por un lado, era un arma de doble filo (las prohibiciones llevaban cincuenta años y siempre habían terminado perjudicando a izquierdistas y peronistas), y por el otro, la democracia no debía recurrir a los procedimientos de sus enemigos, sino apostar a fundar nuevas alternativas culturales y mediáticas. La única salida democrática era abolir todo mecanismo de persecución. En los meses posteriores a la asunción del presidente Raúl Alfonsín, la discusión sobre los animadores televisivos que habían quedado afuera de la renovación de la programación, lo que pone de

¹¹¹ “Cuando los actores bajaron del escenario y se sacaron el maquillaje”, *Flash*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1983.

¹¹² Luis Gregorich, “Las nuevas listas negras”, *Humor*, Buenos Aires, agosto de 1983.

relieve la sensibilidad e incertidumbres que continuaban existiendo en relación con la posible continuidad de las prohibiciones de trabajar en medios¹¹³.

En noviembre de 1983, luego del triunfo de Alfonsín en las elecciones presidenciales, fue designado secretario de Cultura de la Nación Gorostiza, quien –además de haber sido uno de los primeros propulsores de Teatro Abierto– había participado de la Interpartidaria de la Cultura y del Centro de Participación Política, una usina de ideas que delineó la plataforma política de Alfonsín. Antes de asumir, Gorostiza anunció públicamente los ejes de su gestión. En un reportaje de época se expresó la cuestión de las hipotéticas futuras listas negras de la democracia en la pregunta del periodista. Ante esto, Gorostiza fue contundente: “(ni negras, ni) rojas, ni blancas, ni verdes”¹¹⁴. La contundencia en la respuesta pone de relieve que al interior de la militancia cultural democrática el debate estaba saldado.

Algunas de las principales figuras que militaron la abolición de la censura y la erradicación de las listas negras desde los años anteriores ingresaron en el área de cultura del nuevo gobierno. Brandoni, secretario general de Actores, fue designado asesor presidencial. Mario Sábato, secretario general de DAC, fue nombrado gerente de programación del estatal canal de televisión ATC. Couselo, crítico cinematográfico de *Clarín*, fue puesto a cargo de la censura cinematográfica, con la única misión de disolverla. Eran algunas de las voces que habían abogado en los años anteriores contra las listas negras, asociando la falta de libertad cultural con la falta de democracia, y en algunos casos habían sufrido la persecución en carne propia.

¹¹³ El alejamiento de algunos animadores y periodistas de la televisión, y el interrogante de si ello se debía a una política de marginación del nuevo gobierno, resultó un tópico reiterado en los primeros años del gobierno de Alfonsín. Por caso, entre los papeles personales del animador televisivo Horacio Carballal (secretario de Cultura de la Nación durante la presidencia de Lanusse y secretario de Prensa y Difusión de la Provincia de Buenos Aires durante un breve período durante la gobernación de Ibérico Saint Jean, en la última dictadura) se encuentra un recorte de la revista *Libre*, del que no es posible determinar la fecha, titulado “Los exiliados de la democracia”, que contiene entrevistas al locutor Juan Carlos Montesana, los periodistas Gerardo Palacios Hardy, Julio Lagos y José Gómez Fuentes, el animador “Quique” Dappiagi, el actor Daniel Guerrero y el propio Carballal. A pesar de que el título de la nota sugiere algún tipo de discriminación, los propios entrevistados admitían en la nota que la falta de presencia en los medios no se debía a una proscripción.

¹¹⁴ Miguel Briante, “Carlos Gorostiza: destapar la cultura encubierta”, *El Porteño*, n.º 24, Buenos Aires, diciembre de 1983, pp. 41-43. En el mismo reportaje, Gorostiza también anunció la derogación de la ley de censura cinematográfica, lo que le valió la reprimenda pública del futuro ministro del Interior de Alfonsín, Antonio Tróccoli.

Conclusiones

Si tuviera el poder de poder decidir
dictaría una ley: es prohibido prohibir¹¹⁵.

La clandestinidad de las listas negras colaboró en alimentar un sentido de la normalidad, en la medida en que la negación de su existencia y la posibilidad de trabajar marginalmente permitía sostener la apariencia de que el golpe de Estado no había provocado mayores alteraciones en la vida cultural. La contracara era que la visibilidad sostenida por algunas figuras de la cultura afectaba la posibilidad de concreción de los objetivos represivos de la prohibición de trabajar, en la medida en que estos perseguidos por las listas negras (sobre todo del ámbito teatral) pudieron desempeñarse de manera más o menos continuada, y eludir así el exilio. Los prohibidos lograron concitar la solidaridad de algunos medios o trabajadores de medios, lo que colaboró con cierta difusión de su imagen y promoción de sus actividades. Esto les permitió mantenerse vigentes en, al menos, una parte del público. Si bien las trayectorias de quienes se quedaron o retornaron ameritan ser abordadas en sus singularidades, en líneas generales es posible afirmar que el aislamiento público que pretendía provocar la dictadura no pudo concretarse por completo, y en pocos años resultó mayormente desbaratado. En otras palabras, la idea de “disimular el vivir” que sugiere la cita del principio del artículo, habría sido un objetivo no concretado de la política represiva.

El debate sobre las listas negras tomó estado público a partir de la denuncia de María Elena Walsh. Si bien la fecha puede parecer tardía en relación con el inicio de la dictadura, se presenta mucho más ajustada a la dinámica de implementación de las prohibiciones, que sabemos que comenzaron a cumplirse con rigurosidad a mediados de 1977, y que tuvieron su auge en términos de incorporación de nuevos prohibidos en 1979. Desde esta perspectiva, el rechazo público coincide con el momento de auge represivo. La rehabilitación, en el año 1980, de prácticamente la mitad de los prohibidos habilita a interpretar que ya estas primeras actitudes contundentes de denuncia tuvieron el efecto de bloquear y revertir la tendencia al crecimiento de esta estrategia represiva.

El hecho de que las listas hayan finalizado junto con la dictadura resulta menos transparente de lo que aparenta. Con menor intensidad y con dinámicas

¹¹⁵ Eladia Blázquez, *Prohibido prohibir*, 1983. La canción fue compuesta especialmente para el espectáculo *Siempre vuelvo*, de Cipe Lincovsky.

específicas en cada período, en Argentina la prohibición de trabajar por motivos ideológicos tenía para 1983 una trayectoria de medio siglo. Como he mencionado en el primer artículo sobre las listas negras, la política específica de calificación ideológica basada en la Doctrina de la Seguridad Nacional se venía desarrollando desde 1963 y nunca se había interrumpido por completo, atravesando regímenes dictatoriales, gobiernos constitucionales con Estado de excepción, así como también presidencias que respetaron formalmente el Estado de derecho. Desde esta perspectiva, la asociación de la prohibición de trabajo con la dictadura y su contracara, la de la libertad con la democracia, no resultaba en absoluto autoevidente. Esta lógica fue la que llevó a que existiese una posición que defendiera que la mejor manera de proteger al nuevo Estado que emergería de las ruinas de la dictadura era continuar con las listas, cambiando a los incluidos en ellas. Prohibido prohibir, que hoy puede sonar a un pueril juego de palabras, condensa el laborioso saldo de un complejo debate de época.

La superposición que en la época se hizo entre censura de obras y prohibición de personas afectó la apreciación de la especificidad represiva de cada una de estas dimensiones. Como fue mencionado en la introducción, una y otra perseguían objetivos muy diferentes. Sin embargo, esta superposición habilitó la consolidación de un discurso antiautoritario que resultó cada vez más abarcativo y compacto. Esto permite comprender que, junto con las listas negras, se haya derrumbado también la censura cinematográfica, teatral y literaria. Probablemente este sea el resultado más concreto de haber sistematizado en un mismo reclamo a elementos aparentemente dispares, que iban desde el reclamo por modificaciones en la política de protección y fomento de actividades culturales hasta la exigencia de aparición con vida de los desaparecidos, pasando por la abolición de la censura y la erradicación de las listas negras. Al menos desde 1981, la movilización en contra de las listas negras comenzó a asumir la forma de una lucha explícita contra la dictadura y todas sus modalidades represivas, así como de la elaboración de ideas y la construcción de un consenso de cuño democrático. La incorporación de varios de estos militantes de la cultura al gobierno constitucional del presidente Alfonsín es expresión de la influencia política que estas ideas habían alcanzado hacia 1983.

Bibliografía

ÁGUILA, GABRIELA, “La represión en la historia reciente como objeto de estudio: problemas, novedades y derivas históricas”, en Gabriela Águila, Laura Luciani, Luciana Seminara y Cristina Viano (comps.), *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2018, pp. 55-72.

- ARROYO, FACUNDO, *Y un millón de manos que me aplauden*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2023.
- AVELLANEDA, ANDRÉS, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- BAEZA BELDA, JOAQUÍN “El peronismo en *Resumen*: derrotas y Justicialismo en una revistadel exilio de Madrid (1978-1983)”, *Estudios*, n.º 39, Córdoba, 2018, pp. 13-30.
- BARTOLUCCI, MÓNICA, “Servicios de Información, represión política, y violencia paraestatal durante el primer peronismo”, *Estudios sociales del Estado*, vol. 6, n.º 12, Buenos Aires, 2020, pp. 87-118.
- BARULICH, CARLOS, *Las listas negras*, Buenos Aires, El Cid editor, 1983.
- BETTENDORE, PAULINA Y NICOLÁS CHIAVARINO, *Discurso y control cultural en Argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2021.
- BISSE, MATÍAS Y JUAN LUIS CARNAGUI, “Legislación sobre el ‘terrorismo’ y posición de lospartidos políticos en la Argentina de los años 60”, en *IV Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2005, pp. 1-29.
- BORRELLI, MARCELO, “¿Víctimas, héroes o cómplices? Memorias en disputa sobre el rol dela prensa durante la última dictadura militar”, *Avatares*, n.º 1, Buenos Aires, 2010, pp. 2-17.
- BRACELLI, RODOLFO, *Mercedes Sosa. La negra*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- BRANDONI, LUIS *Antes de que me olvide*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2020.
- CANELO, PAULA, *El proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*, BuenosAires, Prometeo, 2008.
- CANELO, PAULA, *La política secreta de la última dictadura argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2016.
- CRISTIÁ, MOIRA, *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2021.
- DICÓSIMO, DANIEL, “Represión estatal, violencia y relaciones laborales durante la última dictadura militar en la Argentina”, *Contenciosa*, n.º 1, Santa Fe, 2013, pp. 1-16.
- DONOSO FRITZ, KAREN, *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- GAUNA, JUAN PABLO, “Controversia: la revista crítica de los argentinos exiliados en México”, *Izquierdas*, n.º 50, Santiago, 2021, pp. 1-19.
- GERMANI, ANA *Gino Germani. Del antifascismo a la sociología*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- GONZÁLEZ DE LA ROSA, ADYS Y JUAN JOSÉ SANTILLÁN, *Osvaldo Dragún. La huella inquieta*, Buenos Aires, INTeatro, 2014.
- GRAHAM-JONES, JEAN, *Exorcising History: Argentine Theater Under Dictatorship*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000.
- JENSEN, SILVINA, “Los usos del ‘genocidio cultural’ en los exilios español antifranquista y argentino de la última dictadura militar (1953-1981)”, *Prohistoria. Historia, políticas de la historia*, n.º 29, Rosario, 2018, pp. 135-152.
- LINCOVSKY, CIPE, *Encuentros. Vida de una artista*, Buenos Aires, Norma, 2006.

- LONGONI, ANA, “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, *Afuera*, vol. 13, n.º 9, Buenos Aires, 2013, pp. 1-4.
- LÓPEZ CANTERA, MERCEDES, “El anticomunismo argentino entre 1930-1943. Los orígenes de la construcción de un enemigo”, *The International Newsletter of Communist Studies*, vol. XXII-XXIII, Bochum, 2016, pp. 71-80.
- MANDUCA, RAMIRO, “Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia”, *Revista de Historia de la Universidad del Comahue*, n.º 17, Neuquén, 2016, pp. 247-272.
- MANDUCA, RAMIRO, “Teatro Abierto como ‘mito’. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia”, en *XVI Jornadas Interescuelas*, Mar del Plata, Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017, pp. 1-17.
- MARCHESI, ALDO Y JAVIER CORREA MORALES, “Cultura y dictadura: Nuevos enfoques sobre la cultura del autoritarismo”, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, vol. 16, n.º 2, Montevideo, 2023, pp. 152-155.
- MONTALDO, GRACIELA, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- NOVARO, MARCOS Y VICENTE PALERMO, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- PONISIO, MARIANA, “Las leyes de prescindibilidad en los gobiernos locales de la provincia de Santa Fe durante la última dictadura (1976-1983). Antecedentes y articularidades en su aplicación a partir de un estudio de caso”, *Revista de Historia de la Universidad del Comahue*, n.º 17, Neuquén, 2016, pp. 202-224.
- PONTORIERO, ESTEBAN, “De la guerra (contrinsurgente): la formación de la doctrina antisubversiva del Ejército argentino (1955-1976)”, en Gabriela Águila, Santiago Garaño y Pablo Scatizza (eds.), *Representación estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado*, La Plata, Edulp, 2016, pp. 44-68.
- PUJOL, SERGIO, *Como la cigarra*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- RAÍCES, EDUARDO, “El proyecto de la revista *Medios & Comunicación*: divulgación, sabersexpertos y disidencia cultural durante la última dictadura”, en *VI Jornadas de jóvenes investigadores*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011, pp. 1-19.
- RAMÍREZ LLORENS, FERNANDO, “Listas negras. La prohibición de trabajar en medios de comunicación durante la última dictadura argentina (1976-1983)”, *Rúbrica Contemporánea*, vol. XIII, n.º 26, Barcelona, 2024, pp. 205-226.
- RODRÍGUEZ, LAURA GRACIELA, “Los trabajadores del sector público durante la dictadura. El caso de los docentes (1976-1983)”, *Cuadernos del Sur – Historia*, n.º 37, Bahía Blanca, 2008, pp. 121-138.
- SCARZANELLA, EUGENIA, *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

VERZERO, LORENA, “Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina”, en Gustavo Remedi (ed.), *El teatro fuera del teatro*, Montevideo, Ediciones Universitarias, 2015, pp. 87-104.

WALSH, MARÍA ELENA, *Desventuras en el país jardín de infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.