

Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)¹

Marita Fornaro Bordolli

Universidad de la República, Uruguay

diazfor@adinet.com.uy

Resumen

Este artículo presenta resultados de la investigación sobre los territorios de la música popular en Uruguay durante la dictadura sufrida por el país entre 1973 y 1985, con atención al período inmediatamente anterior y a algunos desarrollos de esas músicas hasta la actualidad. A partir de los conceptos de identidad proyecto, identidad de resistencia, territorio, escena, historia reciente, se analiza la música generada desde el régimen dictatorial y desde la resistencia a dicho régimen. Se comparan repertorios, se establecen similitudes y oposiciones en los géneros musicales utilizados y se atiende a los contenidos literarios. Se considera la música producida desde el régimen dictatorial como resultado y a la vez como constructora de un proyecto de país estructurado militarmente, de un feroz nacionalismo. Se caracterizan los géneros que constituyeron los símbolos sonoros de ese régimen: la función de las marchas militares, la apropiación de los repertorios musicales y coreográficos de raíz tradicional. Por otra parte, se analiza el papel de la música popular en la constitución de una comunidad y una identidad de resistencia; se proponen territorios para esa música en el país y en el exilio: la música radiodifundida, la música grabada en vinilos y cassetes, los espectáculos en vivo, la música en las cárceles.

Palabras clave: música y dictadura, música popular uruguaya, música y territorios simbólicos, géneros musicales e ideología.

Abstract

This paper presents the results of research on the territories of popular music in Uruguay during the dictatorship that the country underwent between 1973 and 1985, addressing the immediately preceding period and some developments of that music to the present. Based on the concepts of identity-project and resistance-identity, territory, scene, and recent history, the generated music is analyzed from the dictatorial regime and from the resistance to said regime. Repertoires are compared; similarities and oppositions in the used musical genres are set and literary contents are addressed. The article examines music produced since the

1. Escuela Universitaria de Música/Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste. Universidad de la República, Uruguay. Esta investigación fue realizada en el marco del Proyecto I+D "Música, escenas, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI", financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay, y como investigadora del Proyecto I+D "Identities nacionales, regionales y locales en las culturas musicales de Latinoamérica y España en el siglo XX", Universidad Complutense de Madrid, este último con la Dra. Victoria Eli Rodríguez como responsable académica.

dictatorial regime as a result and, at the same time, as a constructor of a militarily structured plan for the country, of a fierce nationalism. The genres that were the sound symbols of the regime are characterized: the role of military marches, the appropriation of musical and choreographic repertoires of traditional roots. Moreover, the role of popular music in the constitution of a community and a resistance-identity is analyzed; territories for that music in the country and in exile are proposed: broadcasted music, music recorded in vinyl and cassettes, live shows, the music present in prisons.

Keywords: music and dictatorship, Uruguayan popular music, music and symbolic territories, musical genres and ideology.

"El juego en que andamos"

*Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta salud de saber que estamos muy enfermos,
esta dicha de andar tan infelices.
Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro.
Si me dieran a elegir, yo elegiría
este amor con que odio,
esta esperanza que come panes desesperados.
Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte.*

Juan Gelman

*Muerto ahora, el 14 de enero de 2014,
mientras escribo este artículo
Abuelo de Macarena, reencontrada en Uruguay*

1. Algunas consideraciones teóricas y metodológicas

Este artículo plantea reflexiones a partir de la investigación sobre la música en el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985, en las que incluimos también aspectos de los años previos, durante los que el régimen democrático experimentó un marcado deterioro, y referencias a presencia de la música vinculada con este período en circunstancias que llegan hasta el presente. Hemos desarrollado este trabajo durante la última década, a través de la cual hemos ido modificando nuestro enfoque temático y teórico y delineando diferentes estrategias metodológicas.

En primer lugar, debe anotarse que la producción académica sobre el tema ha sido escasa durante los casi treinta años que han transcurrido desde el retorno al régimen democrático, situación que ha comenzado a revertirse en los últimos tiempos. Se dispone, sí, de algunos

trabajos periodísticos, aunque la mayoría está constituida por ensayos de opinión o antologías de textos de canciones. El aporte más importante de todo el período es *Música popular uruguaya 1973–1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, de Carlos Martins (1986), investigador que comienza su trabajo desde el periodismo pero se desplaza hacia las ciencias sociales. El trabajo de Martins se ocupa de los antecedentes de las décadas de 1960 y 1970, de la situación de ruptura/continuidad que tiene lugar en 1972, de los principales aspectos del contexto y de la actividad musical en sí misma durante el período considerado, analizando, con un enfoque cualitativo y cuantitativo, el sistema que incluyó artistas, público y medios. Constituye hasta la actualidad un referente ineludible para entender la producción del período dictatorial en cuanto a lo que se considera comunicación alternativa.

Un segundo punto a señalar es el enfoque absolutamente dominante en la bibliografía uruguaya hasta nuestro trabajo de 2012, de considerar solamente la música de oposición al régimen; las excepciones a esto están constituidas por algunas citas no específicamente musicales –pero que incluyen referencias cercanas en cuanto a estrategias propagandísticas del régimen dictatorial– en los trabajos de Cosse y Markarián (1975) y Aldo Marchesi (2001), fundamentales para nuestra investigación. En nuestro caso, luego de ocuparnos prioritariamente de la música de resistencia durante la dictadura (Fornaro 2009, 2012b, 2013a y 2013b) y el período inmediatamente posterior (Fornaro 2012a), desde 2012 comenzamos a considerar la música de la dictadura como un conjunto que incluye, en continua tensión, las manifestaciones generadas desde lo oficial y las producidas desde la oposición.

Interesa aquí señalar algunos conceptos teóricos que hemos utilizado en este recorrido: por un lado, hemos seguido a Manuel Castells (1997) en su propuesta de diferentes tipos de identidades, sobre todo las que considera identidad proyecto e identidad de resistencia. También hemos trabajado desde los conceptos de memoria, territorio, escena; y hemos atendido al campo teórico de la Historia Reciente, de pleno desarrollo actualmente en Uruguay. Debe tenerse en cuenta que la profundidad temporal de los acontecimientos investigados es escasa y que las consecuencias de los hechos del período se continúan, con intensa presencia, hasta la actualidad. Este aspecto influye de manera profunda en los mecanismos de la memoria y en el involucramiento de los protagonistas: aun hoy la sociedad uruguaya está inmersa en la discusión de las acciones a seguir respecto a los culpables de delitos contra los derechos humanos que tuvieron lugar durante este período; aun hoy los familiares de los desaparecidos continúan exigiendo justicia. Esto provoca que la investigación sobre el tema deba contemplar aspectos de fuerte subjetividad y sensibilidad social; el papel de la memoria se entrecruza con los afectos, las vidas modificadas, las vidas perdidas, las instituciones dañadas y todavía en proceso de recuperación. Estos aspectos se hacen más evidentes en la ampliación temática actual del trabajo, que contempla la memoria de la música en las situaciones de cárcel.

2. Encuadre temporal y político

En el límite espacial de este artículo, incluimos una breve referencia temporal de los acontecimientos políticos que caracterizan el período estudiado, con especial atención a aquellos que determinaron el contexto de violación del estado democrático; también algunos sucesos que marcaron la historia de la música popular en ese lapso.

1971	11 de enero	Suspensión de garantías constitucionales.
1971	5 de febrero	Fundación del Frente Amplio, coalición de partidos de izquierda.
1972	1 de marzo	Juan María Bordaberry asume la presidencia de Uruguay.
1972	15 de abril	Declaración del "estado de guerra interno".
1972	15 de abril	Ley de Seguridad del Estado.
1972		Exilio de Héctor Numa Moraes, una de las figuras mayores de la música popular uruguaya.
1972		Prisión de Daniel Viglietti; movimiento internacional por su liberación.
1973	27 de junio	Se disuelven las Cámaras de Senadores y Diputados y se crea el Consejo de Estado. Comienza una huelga general de quince días de duración.
1973	28 de octubre	Se interviene la Universidad de la República; sus autoridades son encarceladas.
1973	28 de noviembre	Se ilegalizan partidos y agrupaciones políticas y de estudiantes, entre ellos: el Partido Comunista, el Partido Socialista y la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU).
1973		Exilio de Daniel Viglietti.
1973		Comienza a desarrollarse el movimiento identificado como Canto Popular Uruguayo.
1974		Se prohíbe la actuación pública de Los Olimareños y la difusión de su música.
1974		Se detiene a Alfredo Zitarrosa.
1975		El gobierno declara a 1975 "Año de la Orientalidad" ² .
1975		El Presidente Bordaberry da a conocer los lineamientos del "nuevo estado" sin partidos políticos.
1975		Se prohíbe la difusión de siete tangos interpretados por Carlos Gardel (los textos aluden a pobreza o huelga).
1976	6 de mayo	Cierre de la Institución Teatral El Galpón.
1976	12 de junio	Acto Institucional N° 1: suspensión de las elecciones nacionales. Es el primero de los cinco emitidos en el año, continuados en el siguiente, en los que se limita progresivamente todo aspecto democrático: creación de un Consejo de Estado, proscripción de políticos de todos los partidos, limitación de los derechos humanos, entre otros.
1976		Exilio de Alfredo Zitarrosa.
1980		Plebiscito de reforma constitucional, en el que triunfó la oposición a la propuesta del gobierno.
1981		Período transicional: desproscripción de políticos
1982	28 de noviembre	Elecciones internas en los partidos políticos permitidos; significaron otra derrota del régimen.

2. Debe tenerse en cuenta que los uruguayos son legalmente "orientales", término derivado del nombre colonial de la región, Banda Oriental del Río Uruguay, conservado en el nombre del país, República Oriental del Uruguay.

1982		Se crea la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP), heredera de la prohibida Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU), pero ampliada en ese momento a todos los gremios estudiantiles.
1983		Creación del Plenario Intersindical de Trabajadores (PIT).
1983	25 de septiembre	Marcha del Estudiante.
1983	27 de noviembre.	Concentración en el Obelisco de Montevideo: más de 400 mil personas escuchan una proclama leída por el actor Alberto Candeau.
1984	7 de abril	Recital de ADEMPU, Estadio Luis Franzini. Primera aparición pública de Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa luego de su exilio.
1984	18 de mayo	Regreso de Los Olimareños. Recital en el Estadio Centenario.
1984	15 de agosto	Acto Institucional N° 19: comunica el acuerdo entre los militares y los partidos políticos (Colorado, Frente Amplio, Unión Cívica) y establece la convocatoria a elecciones para el mes de noviembre y las normas transitorias que se agregarían a la Constitución. Creación de la Concertación Nacional Programática (CONAPRO).
1984	9 de noviembre	Recital <i>Juntos</i> en Estadio Centenario: Chico Buarque, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Héctor Numa Moraes, Murga Falta y Resto, entre otros.
1984	25 de noviembre	Elecciones nacionales, con partidos y políticos proscritos.
1985	1° de marzo	Asume la presidencia Julio María Sanguinetti; los festejos incluyen la música de los más importantes creadores uruguayos y figuras internacionales como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Carlos Mejía Godoy.

Las consecuencias de estos acontecimientos, que pueden verse demasiado fríos en una cronología, afectan hasta hoy el tejido social del país. Debe tenerse en cuenta que durante este período se encarceló y torturó a cientos de ciudadanos y desaparecieron decenas de personas; se destituyó a miles de funcionarios públicos y se intervino la universidad pública (única entonces en el país). La persecución política y la crisis económica aceleraron el proceso de emigración que se había iniciado a mediados de la década de 1960. Los exiliados políticos y los migrantes por razones económicas se establecieron sobre todo en México, Suecia, España, Australia y Estados Unidos. El proceso migratorio que hizo de Uruguay un país receptor de poblaciones hasta las primeras décadas del siglo XX, cambió de sentido: en la segunda mitad de dicho siglo un 25% de los uruguayos vivía fuera de su país. Si bien el retorno a la democracia en 1985 y la relativa prosperidad económica que se concreta en la última década han motivado el regreso de parte de migrantes económicos y exiliados políticos, aún hoy parte de esa diáspora y de sus hijos residen en el extranjero. Y allí, todavía, producen identidad de emigrantes en sus músicas³.

3. Como ejemplo de esa producción y de la investigación que se está desarrollando sobre el tema, puede verse el trabajo de Gené (2008) sobre la presencia del candombe afirouguayo en la ciudad de Barcelona.

3. Los territorios de la música oficial y sus resemantizaciones

Es necesario considerar aquí, de manera resumida, las identidades imaginadas por los protagonistas del golpe dictatorial y de la resistencia a esa autoridad *de facto*, en un juego de poder y contracultura que se desarrolla a través de una relación centrada en la alteridad. En el período inmediatamente anterior a la dictadura y durante todo su transcurso, puede considerarse, siguiendo la terminología de Manuel Castells, la constitución de una identidad de resistencia que siente en las autoridades ilegítimas "al otro", al enemigo; y que, por su parte, constituye "el otro", la amenaza, para la identidad proyecto, elaborada por quienes detentaron el poder ilegítimo. A su vez, esa comunidad de resistencia también tiene su propio proyecto de país, que, para amplios sectores, no consiste en un retorno a la democracia anterior, sino en la construcción de una sociedad nueva. Son, en el sentido de Benedict Anderson (1993), comunidades imaginadas que se enfrentan en sus respectivas idealizaciones.

Las autoridades *de facto* elaboraron un proyecto de país estructurado militarmente, ordenado en torno a un héroe patrio y un ejército idealizados y una comunidad de civiles sumisa y, al mismo tiempo, entusiasta de estos nuevos valores. Este proyecto de país de quienes construyeron el gobierno dictatorial es de un feroz nacionalismo, expresado físicamente en el intenso uso de los símbolos patrios, en las obras monumentales erigidas en Montevideo, en las fiestas en torno a la idealizada figura del gaucho, paradójicamente valiosa por su espíritu de lucha. Es, además, un proyecto que estructura su discurso respecto a los opositores con vocabulario militar y de guerra. Frente a este proyecto, se construyó otro de un país democrático también idealizado, con matices desde la defensa legal de las instituciones hasta el plano de la lucha armada, protagonizada desde la década de 1960 por el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros).

Comencemos por considerar los territorios y escenas musicales producidos desde el poder dictatorial. Las autoridades *de facto* utilizaron la música y la danza como herramientas de propaganda, de afirmación de su proyecto de país y de escaparate hacia el extranjero, en un enfoque muy similar –y aquí generalizamos, inevitablemente– al adoptado por el franquismo español⁴. Desarrollaremos a continuación una breve caracterización de estas estrategias.

Por un lado, durante la dictadura floreció un género musical y una tímbrica asociados a lo militar: las marchas de este carácter, interpretadas por bandas de las diferentes instituciones militares y públicas en general. De hecho, como hemos señalado en trabajos previos, estas marchas, y una especialmente –la "25 de Agosto", compuesta por Alberto Ballestrino, un militar de clara pertenencia de ultraderecha– constituyeron el entorno sonoro caracterizador del régimen: acompañaron toda ceremonia, todo comunicado a la población, la difusión de todos los Actos Institucionales que sustituyeron la legalidad por las decisiones *de facto*. Esta música, en vivo o grabada, estuvo presente en las grandes ceremonias públicas tan caras al régimen. Gran parte de este ceremonial estuvo centrado en Montevideo, la capital del país, en torno a los dos grandes proyectos monumentales que llevó a cabo el gobierno dictatorial, focalizados en el culto a los símbolos patrios y al héroe nacional, José Artigas: la Plaza de la

4. Una importante instancia de trabajo comparativo entre los mecanismos de manipulación de la música en el régimen franquista y en las dictaduras recientes de Argentina, Chile y Uruguay tuvo lugar durante el Seminario "Música y dictaduras: los casos de España, Chile, Argentina y Uruguay" (2012), en el que participaron Gemma Pérez Zaldouondo, Germán Gan Quesada, Laura Jordán, Pablo Alabarces y Marita Fornaro (Escuela Universitaria de Música, financiado por la Comisión Sectorial de Educación Permanente de la Universidad de la República).

Bandera y el Mausoleo construido debajo de la estatua ecuestre que caracteriza a la Plaza Independencia desde 1923, obra del escultor Ángel Zanelli. El Mausoleo, sus funciones y su emplazamiento han dado lugar a controversias hasta poco tiempo atrás, durante los dos primeros gobiernos nacionales de izquierda.



Figura 1 / Construcción del Mausoleo debajo de la estatua de José Artigas en la Plaza Independencia, Montevideo, 1976.

Las marchas militares, ejecutadas por bandas profesionales, por bandas creadas en institutos de enseñanza, por conjuntos creados en dependencias de las diferentes armas, tuvieron un auge asociado a diferentes contextos de interpretación. Como ya mencionamos, se destacan los actos públicos en espacios abiertos, con abundantes ocasiones de “música en movimiento” en desfiles, y de música asociada a espacios monumentales en diferentes puntos del país, pero con los dos citados anteriormente como los más emblemáticos. Por otra parte, esta música fue frecuentemente utilizada en la radiodifusión, acompañando la comunicación oficial del régimen. También fue grabada por diferentes tipos de agrupaciones en el formato de discos de vinilo. Es el caso de *Canciones patrias y marchas militares uruguayas* por la Banda de Música de la Escuela Militar, editado por el sello Clave en 1978. Cabe señalar que este sello, como otros que editaron discos de música en apoyo de la dictadura –como el Sello Sondor y los discos del Año de la Orientalidad–, también produjeron constantemente música de oposición al régimen, muchas veces censurada. La música militar también invadió lo que hemos dado en llamar paisaje sonoro doméstico: era imposible escuchar radio sin que la sonoridad de las marchas estuviera presente en los hogares.



Figura 2 / Las marchas militares llegan al vinilo. Archivo Marita Fornaro.

Las marchas militares constituyeron, por lo tanto, un género que, si bien fue frecuentado por las bandas militares profesionales del país desde el siglo XIX, y se sigue utilizando en este contexto hasta la actualidad, tuvo un auge fomentado desde el gobierno durante el período dictatorial, para desaparecer bruscamente, con el retorno de la democracia, de todo contexto extramilitar. Sin embargo, debe señalarse su presencia en contextos mediáticos actuales: muchas de estas marchas están disponibles en *Youtube* y generan, hasta la actualidad, controversias y enfrentamientos (Fornaro 2012b).

Además de la música específicamente militar, el proyecto de país formulado desde los conductores del régimen dictatorial priorizó las manifestaciones denominadas como “folklóricas” –en realidad proyecciones del folklore o “folklorismos” (Vega 1959, Martí 1996)– por atribuir estas manifestaciones a una cultura asociada a la figura idealizada del gaucho. Esto llevó al fomento de las festividades de corte tradicionalista, como han analizado oportunamente Cosse y Markarián (1996), con un fundamento ideológico que atribuye a lo folklórico, a lo “telúrico”, un valor moralizante vinculado a una imagen del gaucho como héroe de una patria también idealizada y concebida como semejante al proyecto de país construido desde el régimen. En oposición, toda música extranjera, ya sea por origen o por idioma, fue considerada una amenaza para el régimen, aunque supusiera la paradoja de provenir de países que apoyaban abierta o encubiertamente el régimen. Es el caso del rock en general y del rock uruguayo en particular, desaparecido de la escena pública durante todo el período. A propósito de la mayor estrategia concebida para la afirmación del nacionalismo de estado, el “Año de la Orientalidad”, plantean Cosse y Markarián:

Durante 1975, la proliferación del “criollismo” retomó expresiones culturales de larga data en el repertorio popular. Desde los ámbitos oficiales se amplificó

la importancia que poseían estos fenómenos redimensionando su significado. Se buscó crear nuevas imágenes identitarias, encauzándolas en la ideología dictatorial. [...] Las iniciativas que tendieran a la exaltación de las costumbres y hábitos asociados al Uruguay *criollo* fueron incentivadas oficialmente. Esta pretensión de reformulación del bagaje simbólico se operó por diferentes medios: por un lado, se procuró revitalizar las “fiestas criollas”, realizando jineteadas, torneos de payadores, asados con cuero; por otra parte, se exaltaron las diversas corrientes intelectuales que reivindicaban esta tradición cultural. [...] Desde la literatura gauchesca del siglo XIX hasta los cuentos camperos contemporáneos tuvieron un lugar destacado en las políticas oficiales de modificación de los referentes identitarios. Las actividades realizadas en las fiestas criollas eran consideradas parte de las tareas habituales del campo y adquirieron un sentido nuevo a partir de la propia intención de conservarlas. El apadrinamiento autoritario significó su revalorización en tanto parte de las tradiciones autóctonas que expresaban el “arte vernáculo” por oposición a la innovación y la influencia cultural externa. La inauguración de este tipo de festejos con desfiles cívico-militares mostró en forma burda la cooptación dictatorial de una expresión popular (1996: 78–79).

Este enfoque llevó a que ciertos géneros musicales tuvieran especial apoyo desde el régimen, como es el caso del canto payadoresco, y que la danza de inspiración tradicional –si bien fue llamada, directamente, “danza folklórica”– fuera objeto de esfuerzos importantes desde el punto de vista de la organización de su enseñanza y de su financiación. Así, en 1975 se creó la Escuela Nacional de Danza, incluyendo una División Ballet y una División Folklore, esta última con una carrera de Profesor de Danza Folklórica, que no incluía la exigencia previa de formación secundaria y tampoco cursos que prepararan para la enseñanza. Tanto esta iniciativa como la creación del Ballet Folklórico del Uruguay fueron desarrolladas por Flor de María Rodríguez de Ayestarán⁵.

Las autoridades dictatoriales organizaron múltiples festivales de música de inspiración tradicional, como “Canciones a mi patria” y otros eventos relacionados con la orientalidad; también propiciaron la grabación de discos de vinilo como *Folklore Oriental*, producido por el Departamento de Relaciones Públicas del Ministerio del Interior y editado por el sello Orfeo en 1975. En este disco, diferentes canciones de autores conocidos (Osiris Rodríguez Castillo, por ejemplo) o de creadores efímeros que surgieron con el apoyo del régimen son interpretadas por conjuntos de las Jefaturas de Policía de diferentes Departamentos del país; los intérpretes de un pericón y una zamba-canción son identificados como Dirección Nacional de Información e Inteligencia, en el absurdo de que la tan temida DINARP, como un todo, aparece en el papel de ejecutor de las obras.

Disculpe si no entiende lo que canto
tal vez hablamos lenguas diferentes.
Usted reniega siempre de estos pagos y yo,
y yo quiero y admiro a nuestra gente.

5. Flor de María Rodríguez trabajó, a partir de las investigaciones de su esposo, el musicólogo Lauro Ayestarán, en el rescate y recreación de las danzas tradicionales uruguayas.

Usted siempre derrocha madrugadas
hablando de los cielos de otras tierras.
En cambio yo comienzo mi jornada
contento de estar bajo estas estrellas

Disculpe si no me entiende
Disculpe si no lo entiendo
Usted habla por la boca de otra gente y yo,
y yo soy solo el eco de mi pueblo

Disculpe si lo digo a mi manera
usted siembra rencor y yo esperanza
Usted envidia de otros su bandera y yo,
y yo adoro un sol y nueve franjas.

Aquí debe señalarse un aspecto que complejiza el análisis: los géneros de raíz tradicional utilizados por los organizadores de la música oficial son los mismos que los presentes en los repertorios de resistencia; la diferenciación se aprecia en los contenidos literarios -aunque esta tampoco se da con claridad en todos los casos-, en los creadores e intérpretes. Un caso excepcional es "A Don José", de Rubén Lena, utilizada por gobierno y resistencia, con resemantizaciones hasta el presente (Fornaro 2012b). La obra se adaptaba convenientemente a los propósitos del gobierno respecto a la figura de José Artigas. Sin embargo, Rubén Lena, quien había concebido esta canción para ser interpretada en las escuelas uruguayas, fue destituido de su cargo de Inspector Escolar, en una de las múltiples ironías que protagonizó la censura. El texto de la canción resumía varios de los aspectos idealizados del héroe: su figura rebelde, su ejército de humildes, incluidos indios y negros, la inclusión de frases fundamentales de su ideario, la valorización del término "oriental" como nacionalidad de los uruguayos.

¿Ven ese criollo rodear?
Los paisanos le dicen: mi General.
Va alumbrando con su voz la oscuridad.
Y hasta las piedras saben adónde va.
Estribillo:
"Con Libertad, no ofendo ni temo"
Qué Don José!
Oriental en la vida, y en la muerte también.

Ven a los indios formar el escuadrón.
Y aprontar los morenos el corazón.
Y de fogón en fogón, se oye la voz:
"Si la patria me llama, aquí estoy yo!".

Para entender la complejidad de la historia de esta canción, devenida en símbolo para las ideologías enfrentadas, es necesario seguir esa historia hasta prácticamente la actualidad. La canción fue intensamente utilizada en actos patrios durante la dictadura, pero también fue popularizada por el dúo Los Olimareños, representantes de la música popular en el exilio. Cantar "A Don José" es momento crucial del espectáculo que, en el simbólico Estadio Centenario de Montevideo, recibe a Los Olimareños el 18 de mayo de 1984 en el retorno de

su exilio, luego de acompañar al dúo en una gigantesca caravana de autos, bicicletas y gente de a pie desde el Aeropuerto de Carrasco. La instancia quedó registrada en un disco titulado *Si esto no es el pueblo... el pueblo dónde está*, en el que las canciones coreadas por los asistentes, sin importar las desafinaciones, bajo la lluvia registrada en las fotos incluidas en el arte gráfico, constituyen uno de los momentos paradigmáticos del retorno de los músicos exiliados.

Pero las resemantizaciones de esta canción continúan: forma parte de un curioso desagravio realizado diez años después de restaurada la democracia, que hemos analizado en un trabajo anterior (Fornaro 2004). En 1996 el Cuarteto de Nos incluye en su CD *El tren bala* una canción fuertemente transgresora sobre el héroe nacional, en un estilo de sátira común en el grupo. “El día que Artigas se emborrachó” muestra un caudillo humano, ironiza sobre los colores de su bandera –que no son los de la bandera nacional, sino los que luego retomará el Frente Amplio, tema que trajo más de una complicación al gobierno dictatorial– y menciona la confusión del héroe ebrio respecto al sexo de su servidor de origen afro, Joaquín Lenzina⁶. Los titulares de los informativos de la época dan cuenta de la conmoción que causa esta obra, ya que se discute el tema en el Parlamento, se toman decisiones sobre la nómina de símbolos patrios (en sesiones que recuerdan la preocupación de la dictadura por este tema) y se realiza un acto de desagravio por iniciativa de asociaciones de afrodescendientes. Según los titulares del noticiero del Canal 10 de televisión:

Varias instituciones civiles y militares realizaron ayer en Plaza Independencia un acto de desagravio a la figura de José Artigas y en rechazo a la letra de la canción “El día en que Artigas se emborrachó” del Cuarteto de Nos [...] Se ejecutó el Himno Nacional, el Himno a Artigas y la Canción “A Don José”, coreadas por el público presente.

Con los años “A Don José” se sitúa, cada vez más, con carácter de himno, ya fuera del contexto dictatorial. Es también la canción que el dúo Los Olimareños, convocado por el actual Presidente de la República, José Mujica, interpreta con él, su esposa la senadora Lucía Topolansky y el Vicepresidente Danilo Astori en la ceremonia de su asunción, el 1° de marzo de 2010. En la filmación disponible en *Youtube*⁷ la cámara pasea su lente desde los mandatarios y el dúo más representativo de la música de resistencia a las calles atestadas de público y banderas, y se eleva hacia la estatua, vinculando al José legendario con el José Presidente, antes guerrillero, en un complejo juego de historias de rebeldías –Mujica y Topolansky fueron figuras importantes del Movimiento de Liberación Nacional “Tupamaros”– y prestigios pasados y presentes. La canción conserva, pues, su eficacia simbólica, en un camino de apropiaciones desde los más diversos signos ideológicos, políticos, incluso raciales.

4. Los territorios de la resistencia

La música popular tuvo un papel protagónico en la cohesión de diferentes fuerzas que se opusieron al régimen dictatorial. Las principales figuras de la música de raíz tradicional que

6. También reverenciado como héroe de los descendientes de esclavos, si bien la historia oficial lo identificó como “El Negro Ansina”, sin registrar su nombre –Joaquín Lenzina– ni su carácter de militar, payador y poeta ni su función de secretario del general Artigas y no simple sirviente.

7. <http://www.youtube.com/watch?v=GP9fxzL3mC8>. Acceso: 2 de enero de 2014.

dominaron la escena de la música popular uruguaya en la década de 1960 –Los Olimareños, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Héctor Numa Moraes– significaron (a la manera analizada por Will Straw en su trabajo clásico sobre las escenas musicales urbanas, 1991 y otros posteriores) la ruptura con una industria musical que, luego del período de auge de cantores populares muy cercanos a la música folklórica y también a las sociedades tradicionalistas, como Amalia de la Vega, se había visto dominada por la producción de la música argentina, con la sonoridad de los cuartetos como Los Fronterizos y Los Chalchaleros como protagonistas. Así, si se analiza la producción de Los Olimareños, se aprecia el desplazamiento desde un repertorio con predominio de los géneros de mayor popularidad en Argentina hacia otro con mayor presencia de géneros específicamente uruguayos, como la murga y el candombe. Los Olimareños popularizan estrategias de ejecución del candombe en la guitarra –con técnicas que había indagado en sus milongas el tanguero Alberto Mastra (Fornaro 2013a)– y editan su vinilo *Todos detrás de Momo*, de importancia fundamental en la incorporación de los repertorios carnavalescos a la canción grabada.

Cuando estas figuras son censuradas en las presentaciones en vivo, en la edición de fonogramas, en la radiodifusión de su obra y terminan en el exilio, generaciones de músicos jóvenes constituyen una corriente que será conocida con el nombre de Canto Popular Uruguayo. Este movimiento incluyó diferentes géneros y estéticas, con un predominio de la canción de inspiración tradicional. También se destacó la función contestataria de la murga⁸, en concordancia con sus características históricas españolas (andaluzas, extremeñas, castellanas), uno de los géneros más censurados (Fornaro 2013a). En este contexto se dan diferentes estrategias para burlar la censura. Desde lo literario se da un intenso uso de la metáfora, una especie de “trovar oscuro”, y la elaboración de nuevos significados para lo que se ha denominado “canto historicista”, con evocación de figuras de corte libertario de la historia uruguaya, como símbolo de la resistencia sostenida en el momento dictatorial. Desde lo musical, se recurre frecuentemente a citas tímbricas, para aludir y homenajear a obras y creadores prohibidos (Fornaro 2008, 2009).

Los territorios de esa música de resistencia al régimen no fueron los mismos durante todo el período; citaremos los fundamentales. En primer lugar, esta música se difundió a través del vinilo y del casete. Esto supone la actividad de sellos discográficos que optaron por su comercialización, algunos de presencia prolongada o fuerte en el pequeño mercado uruguayo, como Sondor (antiguo Son d’Or, el primer estudio y sello fonográfico del país) y Orfeo; y otros menores y/o alternativos, como Macondo. En 1971 irrumpe en el mercado Ayuí-Tacuabé, propuesta alternativa que edita música popular pero también es el sello de referencia para la música académica uruguaya. Como hemos reiterado en varios trabajos, el vinilo y el casete fueron objeto de continua censura durante el período, lo que convirtió a las piezas editadas, en su expresión física, en objetos simbólicos, objetos de culto guardados, escondidos, copiados y difundidos de forma clandestina o, por lo menos, cuidadosa.

En segundo término debe citarse la radiodifusión. El posicionamiento de las emisoras de radio respecto al régimen incluyó una muy diversa gama, desde las de apoyo explicitado hasta las de férrea oposición. La emisora que se destaca en este aspecto es CX30, Radio Nacional, a la

8. Murga: conjunto carnavalesco de origen hispano, género de teatro popular surgido a fines del siglo XIX, caracterizado por la polifonía masculina y el ejercicio en un tipo de humor en el que predomina la crítica social, para la que se emplea el mecanismo del *contrafactum*, es decir, la creación de nuevos textos sobre músicas conocidas.

que se le prohíbe utilizar el término “nacional” en su nombre, con el que había sido fundada en 1929. La respuesta de la radioemisora es negarse a utilizar otro nombre, por lo que pasa a ser conocida como “La 30”, constituida, por su programación y este tipo de gestos, en un símbolo de resistencia desde el periodismo, incluido el especializado en música. Esta radio es un ejemplo de estrategias de oposición que incluyen la música junto a la transmisión de eventos significativos para la cohesión de la comunidad identificada con la resistencia. Su responsable, Germán Araújo –de notoria actuación política durante y luego de la dictadura– comenta sobre la transmisión de sesiones desde el Palacio Legislativo, antes de ser disueltas las cámaras, sesiones que estaba prohibido transmitir en directo:

Entonces, nos las ingeniábamos para (desde el despacho de Zelmar Michelini) instalar seis periodistas de la radio con auriculares ante el parlante del despacho, y cada uno de los seis interpretaba a diferentes legisladores. Entonces al aire, pero no muy audible, se escuchaba la voz de Wilson Ferreira Aldunate, y un segundo después, uno de nuestros periodistas repetía el discurso del orador. Un segundo después el oyente tenía la sensación exacta de que lo que se transmitía era textual. De esa manera sorteábamos la prohibición existente por aquel entonces (Nigro 2011).

Entre los periodistas que realizaban programas específicamente musicales se destaca Washington Benavides, poeta y conductor del programa “Canto Popular” y líder de uno de los núcleos de compositores populares más destacados del país, el llamado Grupo de Tacuarembó. El juego de resistencia musical también incluyó las acciones negativas; así, La Radio sufrió más de una sanción por no emitir el Himno Nacional en las fechas en que se había establecido su obligatoriedad. La Radio atravesó observaciones, cierres, huelga de hambre de su director, y constituyó uno de los puntos de referencia de la difusión de la música de resistencia. Su publicidad, en los años de apertura, incluyó una de las metáforas más utilizadas durante el período, la que equiparaba la dictadura con la noche: “desde el comienzo, abriendo ventanas en la oscuridad”.

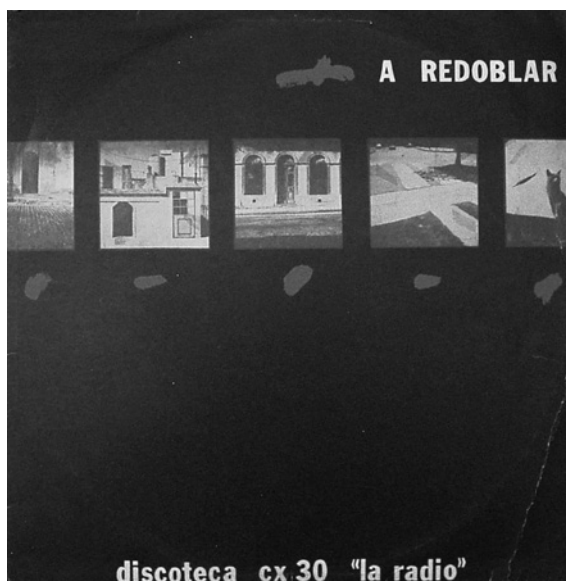


Figura 3 / Estrategias de la resistencia: edición de vinilos por CX 30, “La Radio”. Archivo Marita Fornaro.

Los espacios en vivo constituyeron otro territorio de resistencia, con su correspondiente censura; pequeños auditorios, teatros, con el riesgo de la censura y la infiltración de artistas y espectadores que informaban sobre lo prohibido y lo que se debía prohibir. El carnaval fue otro territorio temido desde el poder y estigmatizado. Ya en la década de 1980, en el "período de apertura", algunos estadios de fútbol se constituyeron en territorios de la resistencia, muchas veces alcanzados luego de una marcha que llenaba las calles de la ciudad de Montevideo con música contestataria, uruguaya o tomada de otros países, como es el caso del tema "Libertad sin ira", interpretado por el grupo español Jarcha. Se destacan tres recitales multitudinarios en 1984: "Todos", organizado por la Asociación de Música Popular Uruguaya (ADEMPU), de corta vida, pero memorable por presentar este recital en el Estadio Luis Franzini, en el que actúan por primera vez desde su exilio Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, junto a los jóvenes del movimiento de Canto Popular Uruguayo; el que corresponde al retorno de Los Olimareños en el ya simbólico Estadio Centenario; y "Juntos", también en el Centenario, con la presencia de Chico Buarque como invitado internacional. Estos recitales también dieron lugar a discos de vinilo, testimonios que permiten un acercamiento a lo musical; sin embargo, y volviendo a las consideraciones con las que comenzamos este artículo, la música no ha permanecido en la memoria de protagonistas y públicos –y de la investigadora, en este caso, pues también vivimos estos actos– solo como un constructo artístico, sino que, y prioritariamente, se vincula a las emociones, a los afectos: el miedo en un lugar con las mínimas condiciones de seguridad y aún objeto de vigilancia y censura; la experiencia de escuchar nuevamente y en vivo a las figuras representativas del país exiliado; la confianza –y por qué no, la ingenuidad en la esperanza– de los miles que aportaban la pequeña luz de los encendedores constituyendo una comunidad de extraordinaria cohesión ideológica, producida, canalizada, en este caso, por la música.

TODOS

<i>Araza</i>	<i>Los del Yerbol</i>
Carlos Benavides	Los Zucará
Fernando Cabrera	Daniel Magnone
Canciones para no dormir la siesta	Eduardo Mateo
Washington Carrasco	Carlos Molina
Cristina Fernández	Rubén Olivera
Santiago Chalar	Pareceres
Eduardo Darnauchans	Omar Romano
Dino	Jaime Roos
Jorge Dipólito	Rumbo
Pablo Estramin	Vera Sienna
Carlos María Fosatti	Pippo Spera
Jorge Galemiré	Surcos
Abel García	Tacuruses
Mariana García Vigil	Travesía
Larbanois-Carrero	Luis Trochon
Jorge Lazaroff	Hugo Trova
Anibal López	Universo

ESTADIO FRANZINI **Precio único N°10.** **SABADO 7 15:30 HORAS**

ADEMPU
ASOCIACION DE LA MUSICA POPULAR URUGUAYA

Figura 4 / Afiche publicitario del recital organizado por ADEMPU. Archivo Marita Fornaro.

Por otra parte, esos años de apertura incluyeron la reconstrucción de los gremios prohibidos al comienzo del proceso. Y así como “A Don José” adquirió un complejo capital cultural y “A redoblar”, del grupo Rumbo, también se constituyó como una especie de himno con mensajes implícitos (Fornaro 2012a), una canción que acompañó la nueva organización de los gremios estudiantiles fue un símbolo musical: la “Marcha del Estudiante” creada para la Semana del Estudiante, en septiembre de 1983. Como una especie de ironía, de respuesta popular a aquel entorno sonoro de las marchas militares con sus metales que anunciaban cada nueva medida contra la democracia, cada acto de concurrencia obligatoria para estudiantes y funcionarios públicos, esta obra es una marcha, pero con estética murguera. Y sus creadores son estudiantes universitarios; sus intérpretes, las murgas que en esos años de apertura habían comenzado a constituirse en las diferentes facultades⁹ y cuyos nombres reflejan la tradición hispano-uruguaya de aplicar el humor carnavalesco desde el título del conjunto: “No hay derecho” (Facultad de Derecho), “Contra la fachada” (Facultad de Arquitectura), “La entubada” (Facultad de Química) y “Criticante” (Facultad de Ciencias Económicas). Esta temprana canción murguera, símbolo musical de esa Semana y de la marcha que condujo a miles de estudiantes al Estadio Luis Franzini, representó también el nuevo florecimiento de los gremios. Su texto puede analizarse como representativo del uso de las metáforas que constituyeron los códigos más frecuentes para burlar la censura, ya no tan necesarias, pero aún potentes: la soledad, equivalente a la reclusión obligatoria en el interior de cada casa, prohibidos los actos públicos; la dictadura como oscuridad y noche, la democracia como amanecer; los gremios como casas mutiladas que se vuelven a construir.

Estudiante, sal afuera
venciendo la soledad
la noche se hace día
sal afuera y lo verás

en la casa destruida
el pueblo levantará
esa pared solidaria
somos un ladrillo más.

Finalmente, queda un territorio sobre el que hemos comenzado a investigar recientemente, ampliando la temática del proyecto: la música en las cárceles. Este territorio de aún más difícil penetración, porque incluye sufrimiento, tortura, muerte, comienza a constituirse tempranamente, antes de la ruptura total del régimen democrático, en la comunidad de presos políticos. En plena etapa de colecta de información, hemos ubicado memorias de muy diverso tipo: desde la de los “simples” testigos, presos y familiares que recuerdan la música escuchada en las celdas y en las ocasiones de visita, hasta la grabación de un disco por dirigentes tupamaros en la Cárcel de Punta Carretas (previo a la fuga masiva de 111 presos, ocurrida el 6 de septiembre de 1971).

La memoria de la música y la poesía carcelaria, para los presos políticos, es comunicada en una de las entrevistas realizadas con Antonio Díaz para la historia de vida de Óscar “Laucha”

9. Texto de Juan Faroppa, estudiante de Facultad de Derecho, y música de Juan Faroppa y Manuel Espasandín, estudiante de Arquitectura. Grabación original disponible en http://www.ivoox.com/marcha-del-estudiante-asceep-feuu-audios-mp3_rf_266964_1.html. En Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=VV0R3apL2HU>.

Prieto, una de las figuras protagonistas de la cultura popular del este del país, guitarrista popular y de formación académica, arqueólogo y escritor. En una magnífica pieza de literatura oral, Prieto vincula música con afectos y experiencias sensoriales, junto a las estrategias de los carceleros para quitar la dignidad y la humanidad:

En la tardecita, cuando entra la nostalgia, usted oye desde abajo de su celda, o de arriba de la celda, algún toque de alguna guitarra [...] son memorias, no? Lo mismo que la poesía del penal: en una poesía se refleja toda la mentalidad del preso. Es la añoranza. Usted no puede creer que desde la ventanita de su celda, usted vea la sombra de un árbol, lo más común, la sombra de un árbol. Cuánto desea usted estar a la sombra de un árbol. Cuando llueve, que ve por los vidrios que cae el agua... Cuánto deseaba, desea, mojarse el cuerpo con la lluvia. Una flor, a lo lejos, poder tocarla... El grito de un niño en el recreo, lo vuelve a la sociedad [...en la] que usted ya no vive más... Ud. ya no está más en la sociedad, es otra cosa. Ya se olvida de quién vive al costado, quién vivía en frente, por desuso, se va olvidando. Allí usted es un número, no es "fulano de tal". Pierde su identidad de nombre, es el número "tal", yo era el "cuatro quince", nunca se me dijo "Óscar Prieto" (Fornaro y Díaz 2006).

La censura no solo era continua, sino también caprichosa. Héctor Numa Moraes recuerda cómo en 1971 fue autorizado a cantar para el Día de Reyes en el Penal de Punta Carretas, donde estaban reclusos tupamaros como Raúl Sendic, Antonio Bandera Lima, Tabaré Rivero, José Mujica y Daniel Muzio. La actuación debía incluir solo canciones infantiles y estaba destinada a la reunión de los presos con sus familias en esa fecha.

Pero quizás el registro que muestra la complejidad de las comunidades imaginadas opuestas es la grabación realizada en el mismo penal, también en 1971, por un grupo de tupamaros: dos discos simples con canciones de raíz tradicional de los propios dirigentes tupamaros, compuestas en torno a la figura de José Artigas, con motivo de una obra de teatro creada en la cárcel e interpretadas por los propios presos, figuras destacadas de ese movimiento. Bajo el título *Y hablaré para siempre. Canto-Testimonio*, el grupo Los Matreros, constituido por Daniel Muzio, César Seoane, Servando Arbelo Gatti, Daniel Capellini y Luis Fernández, interpretan los géneros más tradicionales: vidalita, triunfo, milonga, cifra, litoraleña. El arte gráfico también se revela complejo: junto a los perfiles de las armas históricas del período artiguista, los discos presentan en sus etiquetas una estrella de cinco puntas deformada, cercana a la que constituyó el símbolo del movimiento armado¹⁰. Daniel Muzio recuerda las circunstancias de creación de estas canciones:

El Inspector de Cárceles era muy artiguista. Cuando apareció en un ensayo pensábamos que eso se acababa ahí, incluso dije: "¡Vamos a cambiar alguna letra!" pero no pasó nada. Grabamos en un grabador Grundig a cinta, y un asistente social lo sacó de la cárcel. Fue editado por el "26 de marzo"¹¹, en dos discos que tenían como sello una "T" [de "Tupamaros"].

10. Agradecemos a Héctor Numa Moraes la información y el material proporcionado sobre estos discos.

11. Movimiento creado como brazo político del MLN Tupamaros.



Figura 5 / Arte gráfico de Y hablaré por siempre, grabado en la Cárcel de Punta Carretas. Archivo Héctor Numa Moraes.

A estos territorios de cohesión y solidaridad, pero también prisión y soledad, deben agregarse otros, los constituidos fuera del país. En un trabajo anterior (Fornaro 2009) hablamos de “patria adentro, patria afuera” y analizamos los repertorios creados en el exilio, las temáticas, protagonistas, procedimientos literarios y musicales. Estos aspectos pueden resumirse en:

- a) Suspensión de la actividad creadora: es el caso, por ejemplo, de Daniel Viglietti, quien desarrolla una intensa actividad como intérprete, pero prácticamente suspende su trabajo como creador.
- b) Cambios en la estética compositiva, como puede apreciarse en la producción de Alfredo Zitarrosa.
- c) Producción alusiva a la situación de exilio y utilización de géneros y especies musicales de países que acogieron a los exiliados, ya sea como residentes o como intérpretes en ocasiones puntuales. El país más presente es Venezuela, de cuya música tradicional se adoptaron géneros –joropo, seis figurao, interpretados por Los Olimareños, por Alfredo Zitarrosa– e instrumentos como el cuatro.
- d) Intensificación de los vínculos entre figuras de la música popular uruguaya y de otros países latinoamericanos.

En cuanto a los aspectos literarios marcados por el exilio, deben citarse como núcleos temáticos principales la reflexión sobre la condición de exiliado, incluida la comparación de las tierras de residencia forzosa con las propias (es el caso de “Aquí arriba” y “Ta llorando” de José Luis “Pepe” Guerra) y la esperanza del retorno (por ejemplo, “Un estandarte de luz” de Braulio López y “Adiós, Madrid” de Alfredo Zitarrosa). Respecto a los géneros musicales rioplatenses utilizados en este cancionero del exilio, predominan la milonga, el candombe y la canción murguera, en un abanico representativo de los mundos rurales y urbanos presentes en el imaginario popular uruguayo.

Nos interesa ahora señalar una ampliación de nuestro enfoque respecto a la música popular en el exilio: su presencia en las actividades desarrolladas por la diáspora uruguaya y latinoamericana con el fin de dar conocimiento a la situación del país durante la dictadura. En este sentido, estamos trabajando –en el caso de Italia, con Stefano Gavagnin– en la actividad musical generada en contextos ideológicos que unieron esa “patria peregrina” con movimientos nacionales e internacionales. Es el caso de actividades como las “Giornate de la cultura uruguayana” celebradas en Venecia durante mayo de 1978, las que quedaron registradas en una publicación de la Federazione Unitaria Lavoratori Poligrafici e Cartai. Además de mesas redondas sobre ciencia, política, sociedad y literatura (con personalidades como Juan Rulfo y Juan Gelman), músicos uruguayos y de otros países latinoamericanos actuaron para hacer conocer “la noche” que el país soportaba: Viglietti, Zitarrosa, Numa Moraes, junto a Quilapayún y Silvio Rodríguez. La presencia de la música en esta red de acciones, que incluyó políticos de primera línea como Wilson Ferreira Aldunate, artistas que ya eran conocidos en Europa, otros más modestos y una comunidad que vivía en el territorio del exilio, es ahora, junto con la música en las cárceles, el tema de nuestro trabajo en curso. Es el seguimiento de esos territorios tan disímiles, pero con un común denominador que nos parece magníficamente definido en una canción de Rubén Lena: “porque patria es la casa/ donde arde el fuego nuestro”.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Castells, Manuel. 1999. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. México: Siglo XXI
- Cosse, Isabela y Vania Markarián. 1996. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.
- Fornaro, Marita. 2004. “Músicas que nos representan, música que nos ocultan... Un análisis sobre músicas populares uruguayas del siglo XX.”. En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, editado por Josep Martí y Silvia Martínez, 79-99. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____. 2008. “Las Quemadas: entre el agua y el humo, la misma sed”. En *Las Quemadas de Eduardo Darnauchans. Edición crítica*. Montevideo: Sondor/EUM. (librillo y CD).
- _____. 2009. “Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguaya hasta 1985”. En *Boletín Música de Casa de las Américas* 23: 3-27. Acceso: 13 de enero de 2014.
- <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/24/revistaboletin24.php?pagina=boletin>.
- _____. 2012a. “Veinticinco años después del ‘amanecer’: músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973-1985”. En *Músicas e saberes em trânsito*. Lisboa: Colibri/Sociedad de Etnomusicología (SibE). Edición CD-ROM.

- _____. 2012b. "Music and propaganda: contexts and repertoires in the second half of the 20th century in Uruguay". Ponencia presentada en el Congreso *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Centro Opera Omnia Luigi Boccherini/Polo Universitario de Pistoia, Pistoia, 18 al 20 de mayo.
- _____. 2013a. "Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 63-90.
- _____. 2013b. "Communities, territories and genres on the Uruguayan 'resistance music', 1962-2011". Conferencia ofrecida en el Congreso *Protest Music in the Twentieth Century*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini/Universidad de Granada, Lucca, Italia. 15 al 17 de noviembre.
- _____. 2013c. *Alberto Mastra. Itinerarios*. Libro y CD. Montevideo: Sondor/EUM.
- Fornaro, Marita y Antonio Díaz. 2006. "El galpón de la memoria. Una aproximación a la historia de vida de Oscar Laucha Prieto". En *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos Representados y Mundos Interpretados*, compilado por Ana María Dupey y María Inés Poduje. Santa Rosa: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de la Pampa / Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Gené, Miquel. 2008. "Tambores en el parque. Usos y significados del candombe en la ciudad de Barcelona" En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, editado por Miquel Gené González, Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: SIBE/Obra Social Caja Duero.
- Marchesi, Aldo. 2001. *El Uruguay de la Dictadura. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce.
- Martí, Josep. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Rousel.
- Martins, Carlos A. 1986. *Música Popular Uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana/Ediciones de la Banda Oriental.
- Nigro, Horario. 2011. "CX 30 Radio Nacional, breve reseña de su historia". <http://lagalenedelsur.wordpress.com/2011/09/10/cx-30-radio-nacional-breve-resena-de-su-historia/>. Acceso: 11 de enero de 2014.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music". *Cultural Studies* 5 (3): 361-375.
- Vega, Carlos. 1959. *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.