



Facultad de Información
y Comunicación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE DESARROLLO ACADÉMICO DE LA INFORMACIÓN Y LA
COMUNICACIÓN (PRODIC)
MAESTRÍA EN INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN

**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE LA MAESTRÍA EN
INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN**

**La música en la radio oficial, 1973-1985.
Prácticas discursivas en las emisoras radiofónicas
estatales de Uruguay**

Autor: Adriana Inés Santos Melgarejo

Director de tesis: L. Nicolás Guigou

Montevideo, 1º de febrero de 2018

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

“La música en la radio oficial, 1973-1985. Prácticas discursivas en las emisoras
radiofónicas estatales de Uruguay.”

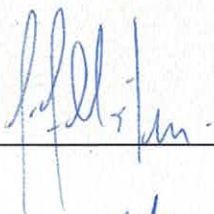
Nombre de la tesista: Adriana Inés Santos Melgarejo.

Maestría en Información y Comunicación

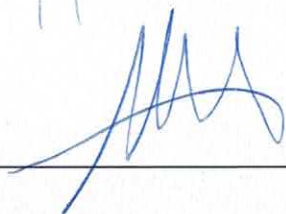
Calificación: *Aprobado con mención.*

Tribunal: Dr. Gerardo Albistur
Dr. Aldo Marchesi
Dra. Ximena Triquell

Profesor



Profesor



Profesora



Montevideo, 1° de febrero de 2018.

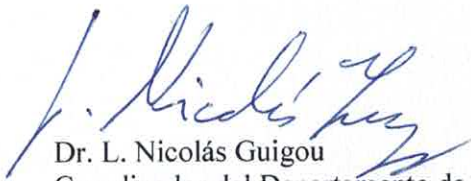
Señores Integrantes de la Comisión Académica de Posgrado de la FIC
Maestría en Información y Comunicación
PRODIC
Facultad de Información y Comunicación

De mi mayor consideración:

Comunico a ustedes que la maestranda Adriana Inés Santos Melgarejo, perteneciente a la primera cohorte de la Maestría en Información y Comunicación, ha culminado el proceso de elaboración de su tesis titulada "La música en la radio oficial, 1973-1985. Prácticas discursivas en las emisoras radiofónicas estatales de Uruguay."

La tesis cumple con los requisitos de forma y contenido de acuerdo a lo establecido, por lo que en mi calidad de Director de Tesis avalo su presentación para su posterior defensa.

Sin otro particular, la saludo atentamente,



Dr. L. Nicolás Guigou
Coordinador del Departamento de Ciencias Humanas y Sociales, FIC, Udelar.
Profesor titular Grado 5.

Universidad de la República
Facultad de Información y Comunicación

ACTA TESIS MAESTRÍA

CARRERA: MAESTRÍA EN INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN
Materia / Actividad: DEFENSA DE TESIS
FECHA: 31/5/2018
TRIBUNAL: Gerardo Albistur, Ximena Triquell y Aldo Marchesi

[illegible]

Jim
Pra. Ximera Triquell

[Handwritten signature]

100 MARCH 5

Agradecimientos

A los colegas de maestría por los aportes teóricos y el soporte humano.

A mi director de tesis, L. Nicolás Guigou, por sus indicaciones académicas y su
amplitud de pensamiento.

A las amigas y a los amigos que escucharon, leyeron y aportaron a este trabajo.

A la “Beca Carlos Quijano para Estudios de Postgrado” por el apoyo económico.

A mis padres por haberme brindado la posibilidad de cuestionar, de discutir y de
disentir, por haber tenido fe en mí y por haberme conducido a albergar la conciencia de
clase que estimula mis actos.

Tabla de contenido

Tabla de contenido	2
Resumen	4
Abstract	5
Introducción	6
1 Conceptualizaciones teóricas que orientan la investigación y metodología	15
Elecciones metodológicas	17
De las entrevistas	19
De las narrativas	20
De las memorias	21
Del espacio situacional de la investigadora	23
Documentos de la época	24
2 Historia de la Radiodifusión Nacional Estatal en Uruguay	28
Modelo de radiodifusión	28
SODRE - Estructura del Instituto	29
Proyecto precursor. Análisis de la Política Cultural	32
Organización de la programación (1930-1960)	33
3 SODRE bajo el autoritarismo	42
Antesala de la dictadura	42
Cronología	46
Prácticas de orden, vigilancia y censuradoras	49
El desconcierto	53
Funcionamiento de las radios en la dictadura (1973-1985)	55
Primer período (1973-1974)	56
El golpe	56
Inquisición	62
Enrolamiento y fe democrática	63
Segundo período (1975-1979)	65

Año de la Orientalidad	65
Creación de la DINARP.	68
DINARP - SODRE	70
Señales de Ajuste	72
Tercer período (1980-1985)	76
Regularizaciones	77
Coda	79
4 Narrativas	81
Música permitida	81
Clásico-Romántico y Nacionalismo	84
Relaciones internacionales	86
Géneros populares	88
<i>Rock'n' roll</i>	90
Músicas prohibidas	92
Censura y autocensura	96
Análisis de la construcción de las estructuras de poder	105
El Consejo Directivo	107
Reestructura	110
Operativa interna	114
Forma de acceso a los cargos	120
5 Conclusiones	125
Lista de Siglas	131
Bibliografía	132
Datos de las entrevistas	142
Anexo I	144
Referencias - Tabla de contenido	145
Anexo II	153
Fotografías - Tabla de contenido	154

Resumen

Este trabajo de investigación se presenta como un estudio de la memoria basado en la interpretación de las narrativas construidas por los entrevistados que han trabajado en las radios del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), antes, durante y después del periodo en el que se enmarca esta investigación, esto es durante el periodo inmediatamente previo a la última dictadura cívico-militar en Uruguay, durante y hasta su finalización. El área disciplinaria en la que se genera el estudio es la antropología de la comunicación, con una mirada particular desde la musicología y la etnomusicología, en tanto disciplinas en convergencia que problematizan los fenómenos en torno a la música como vehículo de comunicación humana, atendiendo a la música y sus relaciones con el contexto y a su contenido socio-discursivo (Blacking, 2000; Meriamm, 1977; Merino, 1989; Ruiz, 1989; Seeger, 1970; Waisman, 1989).

Teniendo en cuenta que la realidad se compone de diversas narrativas en torno a las vivencias (Foucault, 1966; Polletta, 1998; White, 1997), se busca observar los cruces entre las diversas narrativas, el tipo de prácticas en torno a las pautas de programación de las radios y los vínculos humanos de los sujetos involucrados en la tarea de radiodifundir desde el Estado. Se indaga sobre la música emitida por el SODRE en el período 1973-1985, época de la última dictadura cívico-militar en el Uruguay. Si partimos del hecho de que generalmente la palabra es el vehículo primordial en la comunicación radial, resulta interesante observar qué es lo que sucede en ésta cuando se prioriza la música como portadora de información. Cabe preguntarse qué objetivo tiene el uso de ese vehículo, qué tipo de política pública hay detrás de él y qué concepción de cultura se encuentra subyacente.

Palabras clave:

Radiodifusión pública - Música - Dictadura - Antropología de la Comunicación

Abstract

This research work is presented as a study of memory based on the interpretation of the narratives constructed by the interviewees who have worked on the radios of the SODRE (Official Service of Broadcasting, Radio and Television and Shows). The research embodies the period of time before, during, and after the last dictatorship in Uruguay. The central area of research is the anthropology of communication, from the point of view of musicology and ethnomusicology, as well as other areas which have their influence around music as means of communication among human beings, focusing on music and its relation with the context, considering what music itself is intended to express in its content (Blacking, 2000; Meriamm, 1977; Merino, 1989; Ruiz, 1989; Seeger, 1970; Waisman, 1989).

Considering that reality is based on different approach according to each one's experience (Foucault, 1966; Polletta, 1998; White, 1997), the intention is to observe the different approach of those involved as well as the different ways of programing in radiobroadcast. The research focuses on music radiobroadcast at SODRE from 1973-1985 (the last dictatorship in Uruguay). If words are the means of communication in radiobroadcast it is interesting to see what happens when music is the priority as a way to transmit information. We have to ask ourselves what the purpose is when using music that way, what policies lie beyond it and what conception of culture as well.

Key words:

Public radiobroadcast - Music - Dictatorship - Anthropology of communication

Introducción

La presente investigación estudia las políticas de radiodifusión de la dictadura cívico-militar (1973-1985) en las radios estatales de Uruguay. Se estudiaron las narrativas construidas mediante las entrevistas realizadas a funcionarios que trabajaron en el SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) antes, durante y luego del periodo estudiado. Las entrevistas fueron realizadas a los trabajadores que ocuparon cargos técnicos y administrativos en dicha etapa histórica. La mayoría fueron personas que no sufrieron persecución política durante la dictadura, algunos permanecieron en el SODRE durante gran parte del periodo indagado, concursaron o ingresaron a la institución durante el mismo. Dada la complejidad de la investigación, no se pudieron obtener entrevistas a las personas que ejercieron sus funciones en los cargos más altos (personal civil y militar) dentro de la estructura del SODRE en la dictadura. Descartando los fallecidos, los ex-jerarcas de la institución aún vivos se han negado a ofrecer entrevistas. Las entrevistas para este trabajo fueron realizadas por su autora, utilizándose también algunas efectuadas por otros investigadores, ya que el contenido de las mismas se ha considerado sustancial para el tema de esta tesis. Estas últimas fueron realizadas a funcionarios de confianza del gobierno de facto que estuvieron en lugares clave como la DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas), la Oficina de Relaciones Públicas del Ejército o la SID (Servicio de Información de Defensa). La comprensión de ellas contribuyó a la obtención de una visión general de los aspectos que rigieron la comunicación gubernamental en el periodo dictatorial.

Componen el corpus documental de este trabajo las actas y los oficios producidos por el Consejo Directivo del SODRE y los partes diarios realizados en las radios del Instituto. Las necesidades de la investigación llevaron a recurrir a documentos anteriores al periodo dictatorial, visto que muchas de las normas que lo rigieron fueron establecidas en los años inmediatos que antecedieron a la dictadura.

Se considera necesario investigar sobre las radios oficiales ya que, desde la década de los sesenta del siglo XX en Uruguay, no se han sistematizado datos acerca de las programaciones, de lo sonoro-musical y sobre las políticas culturales de la radio estatal. De manera que, a partir de la mirada multidisciplinaria de esta investigación, se ha pretendido ofrecer un punto de partida para posteriores investigaciones. Además se ha buscado aportar conocimiento desde una perspectiva analítica que abarca la

programación de las radios estatales y las relaciones del arte, la comunicación mediática y las relaciones de poder.

Se utiliza la categoría de “prácticas discursivas” de M. Foucault (1979) y se amplía al centrarse en las narrativas y las memoria de los sujetos. El estudio es descriptivo, en la medida que mediante esta investigación se propone especificar las características de la programación de las radios, a través de la recolección de datos que reflejan el marco conceptual en que se circunscribió la programación radial en dichos años. Es interpretativo, ya que, como estudio de la memoria, pretende aproximarse a las temporalidades de este período a través de la interpretación de las narrativas de los sujetos indagados.

A partir de los datos obtenidos se sustentan las afirmaciones que resultan de la observación de un período clave en la historia del país debido al nivel de coerción registrado en la sociedad en comparación con el “viejo autoritarismo” y el “nuevo autoritarismo”, sufrido en los países de la región; su vinculación con un marco geopolítico autoritario y la coordinación represiva en la denominada “Operación Cóndor” que redundó en una enorme capacidad de control y en la violación sistemática de los derechos humanos de manera coordinada entre los gobiernos de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay (Rico, 2009, p. 237).

Como lo consigna la bibliografía especializada, la radiodifusión en Uruguay comienza a dar sus primeros pasos a principios de la década de 1920 (Barbero, 1995; Casanova, 2011; de Torres, 2015; Maronna & Rico, 2007; SODRE, 1963). En 1922 surge Radio Paradizábal en Montevideo, mientras que en el interior la pionera fue CW 35 Radio Paysandú en 1924, desde la capital Radio Monte Carlo en 1924, CX 30 Radio Nacional en 1925, entre otras que se fueron sumando hasta finalizar la década (Barbero, 1995, pp. 29-37). La creación de la radio oficial, es un proceso comenzado en los últimos años de la década de 1920, que culmina con la aprobación en 1929 de la ley que la crea y con las primeras transmisiones llevadas a cabo en el año 1930.

Desde el nacimiento de la radiodifusión como servicio público en Uruguay se consideró su potencial como vehículo de difusión cultural y educativa (Lange, 1936, pp. 131-142). A partir de la expansión de la radio los contenidos a ofrecer fueron factor de discusiones; se analizaba la pertenencia o no de determinados contenidos en relación con los objetivos a cumplir y se le otorgaron diversos cometidos como medio de comunicación social

(Ayestarán, 1963, pp. 63-68; Reyes, 1955, pp. 38-40; Vidart, 1956, pp. 63-76). Desde las primeras transmisiones, la radio oficial, tuvo como objetivo central el emitir música, práctica que conservó durante el periodo estudiado y que continuó en las épocas sucesivas. Por esta razón emerge como motivación principal de este trabajo la observación de la música como vehículo artístico de comunicación y su vinculación como objeto de discurso político. El arte ha sido utilizado como herramienta de propaganda política a lo largo de la historia y en diversos regímenes políticos. Las formas de gobiernos totalitarios o autoritarios han tenido, a lo largo de la historia, algunos rasgos en común en cuanto al lugar otorgado al arte. Un ejemplo paradigmático es el régimen totalitario nazi que prohibió a los autores e intérpretes judíos y por ende a toda la música creada por judíos no importando el género musical al que perteneciera la obra. Pero además las prohibiciones y las censuras llegaron a todo el arte de vanguardia, por ser considerado “Arte degenerado”. En la “Cámara de Cultura del Reich” se confeccionó un catálogo de obras judías y extranjeras, con más de 100 compositores y se prohibió la difusión de sus obras (Glocer & Kelz, 2015, p. 27). En otras épocas y en otros espacios la música se ha utilizado con el fin de definir las características propias de las diferentes naciones. Existen numerosos ejemplos, tanto en los nativismos decimonónicos como en los nacionalismos de siglo XX (Madrid, 2010, pp. 230-231). En los diferentes regímenes se ha buscado el soporte de aquellos géneros musicales que se adaptan a la matriz identitaria que se busca imponer. Ésta se construye a partir de las características culturales que se identifican como patrimoniales, y es con ellas que se delimita la identidad nacional. Esta identidad se entiende como una unidad homogénea y estática. La construcción de hegemonías, según Raymond Williams, es un proceso en el que es decisiva la relación entre tradiciones, instituciones y formaciones:

[...] lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (Williams, 1977, p. 137 *apud* Goldman, 2014, p. 66).

Esta identidad hegemónica, que se construye en la dictadura, inspirada en el nativismo y el nacionalismo de principios de siglo, por un lado parte de la noción de origen, ligada al espacio geográfico trazado en base a las delimitaciones políticas decimonónicas, y por otro, desde el concepto de supervivencia de esos fenómenos y de un origen primordial. En este sentido Marchesi señala:

La “nación” es algo que ya estaba antes de ser creada, la historia de la misma es un fluir por una serie de protagonistas que ayudaron a que ella emergiera. En esto, tal vez haya algo nuevo, ese radicalismo esencialista resulta difícil de encontrar en otros momentos históricos y en el pensamiento conservador (Marchesi, 2001, p. 80).

Al mismo tiempo, en el caso de la última dictadura uruguaya se apuntó a desplazar lo foráneo, concepto que se contrapone con la internacionalidad asociada a sus opuestos ideológicos (Goldman, 2014, p. 66). Esta lucha por desplazar lo extranjero, es decir lo internacional, se transformó en una búsqueda incesante por apuntalar los géneros musicales que identificaran al Uruguay con los orígenes independentistas. En el mismo sentido se potenciaron las obras musicales de los compositores nacionales de música académica, sobre todo aquellos catalogados como nacionalistas. Asimismo se llevó a cabo un uso político de la producción teórica de Lauro Ayestarán, fallecido siete años antes del comienzo de la dictadura, con el objetivo de reafirmar el proyecto esencialista (Goldman, *Op. Cit.*, pp. 73-74).

Un factor destacado, que perseguía la concreción de la hegemonía artística, fue la censura sufrida en las letras de las canciones, y directamente sobre las obras de autores prohibidos por la dictadura por su vinculación con movimientos o ideologías contrarias a los fundamentos del régimen vigente. Se han encontrado algunos escritos que desde la prensa denuncian la censura que la creación musical recibió durante la última dictadura uruguaya, éstos hacen hincapié en lo sucedido generalmente en el ámbito de la canción. Existen también, trabajos que enfocan la observación en los fenómenos musicales acontecidos en el período desde la perspectiva periodística o del relato descriptivo (Aharonián, 2003-2004; Casanova y Campodónico, 2011; Martins *et al.*, 1980; Masliah, 2008; Olivera, 1986; Paraskevaídis, 2008; Fernando Peláez, 2004). Pero son escasos los trabajos que desde la academia aborden el tema de la creación e interpretación de la música en general en este período, a excepción del trabajo de Gustavo Goldman (2014) en el que, por primera vez desde la musicología uruguaya, se ofrece una investigación sobre lo sucedido con la música en la época de la última dictadura cívico militar. El recorte siempre se realiza dejando fuera la música llamada académica, clásica o de arte. En nuestro medio la principal difusora de este tipo de música ha sido, desde su creación en la década del treinta del siglo XX, la emisora CX6 del SODRE. El Instituto se creó con el fin de radiodifundir no sólo música sino información sobre diversos fenómenos culturales de distinto tipo de origen. Fue la voz oficial del Estado uruguayo desde la

década de 1930. Por sus características técnicas, CX6, ha gozado de un amplio alcance en el territorio uruguayo y en el exterior. Además de ella, existieron otras dos emisoras que por distintos periodos funcionaron como repetidoras; hubo intentos de reorganización de la programación de esas radios de manera independiente dentro de la etapa estudiada. A partir de esta reorganización se amplió la oferta de géneros musicales difundidos, el que en principio contemplaba mayormente a la música de tradición académica occidental. En este escenario es importante descubrir sobre qué obras y autores se aplicaron los mecanismos de censura en la radio oficial y desde donde emanaron.

Las preguntas de partida que motivan este trabajo son las siguientes: ¿Hubo elementos de la programación de la radio portadores del discurso oficial? ¿Cuáles son esos elementos? Se busca responder cuáles eran los lineamientos de la programación de la radio en el periodo. Los objetivos generales que guían esta investigación son, por una parte descubrir si hubo la intención de hacer un uso narrativo de la música a través de la radiodifusión estatal, y por otra, poner en vista qué objetivo persiguió el manejo de determinados tipos de música como vehículo de comunicación. De este modo, se ha pretendido definir el marco estilístico de las emisoras en relación con la dirección ideológica del gobierno de la época. Como objetivos específicos se pretende esclarecer en qué medida la programación de las radios oficiales se vio afectada por las directivas culturales generales impuestas en el período dictatorial y si hubo preferencias por concepciones estéticas específicas para la música. Si hubo orientaciones determinadas se pretende responder en qué consistieron. Al mismo tiempo se busca responder: ¿Qué estructuras o dispositivos de censura había específicamente para las emisiones radiales? ¿Existieron mecanismos de autocensura? ¿Cuáles?

Los antecedentes generales de esta tesis están compuestos por el cúmulo de conocimientos que proveen los trabajos de investigación acerca de la historia de la radio estatal en Uruguay, los escritos acerca de políticas culturales y su relación con los medios estatales. Como antecedentes inmediatos al tema de tesis, en lo que rodea al proceso de la última dictadura cívico-militar (1973 - principios de 1985) ocurrida en Uruguay, se han estudiado los trabajos de Álvaro Rico (2006; 2008; 2009) y Carlos Demasi (1996; 2009). Lo mismo se ha hecho con los trabajos sobre historia reciente que hacen foco en los fenómenos culturales y comunicacionales durante el proceso; es el caso de las investigaciones de Isabela Cosse y Vania Markarián (1996), de Virginia Altieri (1997), de Aldo Marchesi (2001; 2009; 2010), y de Gerardo Albistur (2011), entre otros.

El trabajo se sustenta en las narrativas de los involucrados y en la interpretación de los documentos diarios escritos sobre la programación de las radios. Las narrativas fueron conformadas a través de las entrevistas en profundidad. Éstas han sido la herramienta fundamental para entender las lógicas imperantes en la radiodifusión nacional y su correlación con el discurso político de la dictadura. Se ha puesto el foco de atención en el tipo de vínculos que se han desplegado, entendiendo fundamental la observación de este aspecto para entender qué mecanismos han operado en la estructura de uno de los espacios de comunicación masiva del Estado que cuenta con un casi nueve décadas de existencia. Para obtener una visión abarcadora del lugar de la radiodifusión oficial no sólo se ha estudiado el periodo previo, también se ha observado, de manera tangencial, las dinámicas actuales con el fin de indagar acerca de las prácticas que pudieron haberse desarrollado en el período y que aún puedan persistir. Se han observado los escritos actuales acerca de la misión de la radio y su programación, los que se encuentran publicados en los sitios virtuales de estos medios, y que pretenden plasmar la tradición conceptual de la radio. Hasta el momento no se han encontrado escritos de etapas posteriores a las memorias del SODRE editadas en 1963, y que hayan sido generados en el propio instituto. La excepción es el documento inédito firmado por su autor Sergio Saccomani¹ (Saccomani, 2011), que personalmente me brindara el director de las radios del SODRE como material de referencia; este escrito es el único que se ha podido encontrar luego de la edición del documento de 1963.

En el capítulo 1 “Conceptualizaciones teóricas que orientan la investigación y metodología”, se ponen en vista los lineamientos metodológicos que han orientado el proceso de investigación. El estudio se enmarca dentro del ámbito de la antropología de la comunicación con una mirada particular desde la musicología histórica y desde la etnomusicología. (De Oliviera, 2001; Blacking, 2000; Meriamm, 1977; Merino, 1989; Ruiz, 1989; Seeger, 1970; Waisman, 1989). Se fundamentan las elecciones metodológicas a partir de la definición de la entrevista como herramienta fundamental de investigación, la observación participante, la búsqueda y la recolección de documentos generados por la propia Institución y la exploración de fuentes secundarias. Las entrevistas fueron realizadas a funcionarios que trabajaron en la Institución en alguna

¹ Sergio Saccomani (1961-2014) fue director de las radios del SODRE en el periodo 2005-2014, hasta su fallecimiento.

parte del periodo estudiado. Se realizaron veinte entrevistas en profundidad a los funcionarios que ocuparon cargos técnicos, como programadores, locutores, administrativos, rollotecario, jefe de locutores, entre otros. Fueron seleccionados en función de la permanencia en la Institución y por el lugar en el que trabajaron. Algunos funcionarios que ocuparon mandos medios, así como otros que fueron desplazados por el gobierno y luego restituidos por la democracia, se negaron a ofrecer las entrevistas.

En esta investigación se parte de la definición clásica de “prácticas discursivas” (Foucault, 1979) para luego anclarla en las narrativas y las memorias de los sujetos indagados. El análisis interpretativo se fundamenta a partir del alcance de la noción de narrativa (Jimeno, 2016; Polletta, 1998; Ricoeur, 1984; Vila, 1996; Visacovsky, 2016; White, 1997), y los estudios sobre la memoria para focalizar el lugar que ésta ocupa como constructora de la identidad de los sujetos y su alcance en las narrativas de los involucrados (Guigou, 2011; Halbwachs, 2004; Jelin, 2002; Ricoeur, 2000). Asimismo se han tenido en cuenta las nociones de espacio simbólico y estructuras de poder (Bourdieu, 2003). Además se ha puesto el foco en el punto de partida y las motivaciones de la investigadora para abordar el estudio, a partir de las nociones de reflexividad y auto-antropología en la obra de Marilyn Strathern (Strathern, 1987) y de observación participante (Guber, 2004).

En el capítulo 2 “Historia de la Radiodifusión Nacional Estatal en Uruguay” se ofrece un trazo histórico fundamental para situar el período a estudiar. Poner en vista los lineamientos programáticos de la radiodifusión oficial en sus orígenes permite visualizar posibles cambios durante el transcurso del período de gobierno dictatorial y del mismo modo observar cómo permeó el discurso del régimen en la difusión del arte. En este capítulo se clasifica a la radiodifusión del Uruguay como un medio público-privado, enmarcado dentro de un modelo mixto, que toma pautas del modelo europeo y del norteamericano (Mastrini, 2011). Aquí se ubicaron y se interpretaron los documentos fundamentales que permiten construir las bases de la radiodifusión estatal en Uruguay. Ha sido útil demarcar las políticas culturales utilizando la categorización que propone García Canclini (García, 1987, *apud* Mariscal, 2007), además se han tenido en cuenta estudios que abordan el tema de las radios del SODRE (De Torres, 2015), y se han recolectado las publicaciones, en formato revista, editadas en el SODRE a partir de la década de 1950 donde se encuentran diversos artículos entre ellos el de Reyna Reyes

(1955) y el de Daniel Vidart (1956). Al mismo tiempo, ha sido fundamental la revisión de los trabajos del musicólogo Francisco Curt Lange (entre 1936-1955), acerca de la radiodifusión estatal como medio de educación masiva dentro de los lineamientos de una política cultural estatal. El autor fundamenta sobre la necesidad de llevar a término espacios públicos de difusión de obras musicales a través de la creación de las discotecas públicas; las que hubieran tenido el objetivo de facilitar el acceso de la población a materiales difícilmente asequibles (Lange, 1938). Por otra parte, se citan los escritos acerca de la programación de la radio CX6 del SODRE, plasmados en el informe editado en el año 1963 acerca de la estructura de la radio estatal (SODRE, 1963). La revisión de los escritos generados por el SODRE, o por otras instituciones especializadas, ha puesto en vista la participación activa de Curt Lange en la definición de los cometidos y alcances del SODRE; dicha contribución ha sido a posteriori sistemáticamente invisibilizada.

En el capítulo 3 “SODRE bajo el autoritarismo”, se visualizan los acontecimientos que marcaron el devenir de las radios bajo el régimen en el periodo que antecede a la dictadura. El autoritarismo comienza en los últimos años de la década de 1960 por lo que es fundamental realizar una descripción de los acontecimientos sucedidos en el periodo previo; fue allí donde se configuraron muchas directrices que se continuaron en el período 1973-1985. Se enmarca el período utilizando dos esquemas de periodización, por una parte el propuesto por Luis Eduardo González (1984) - luego ajustado por Caetano y Rilla (1998)-, en cuanto a los acontecimientos generales, y por otro, el propuesto por Aldo Marchesi (2009) específicamente para el desarrollo de las políticas culturales de la dictadura.

El capítulo 4 se centra en la música emitida por la radio y su vinculación con las políticas culturales del régimen y se hace foco en el año 1975 como punto de inflexión, ya que es el año donde se pueden vislumbrar claramente diversas actividades que se enmarcan en dichos lineamientos políticos de cara a la celebración del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825. Se observa qué música se programó durante el período, cuál era el criterio de programación, quiénes eran los involucrados en la toma de decisiones sobre el tipo de música a irradiar y en base a qué argumentos se construyeron los lineamientos de la programación. Se describe cuál era la música permitida y cuál era la prohibida. Se interpretan las narrativas de los involucrados en la programación de las radios de manera de proveer, no sólo datos, sino el examen exhaustivo de los conceptos que giran alrededor

de éstos. Se ponen en vista las estructuras de poder y los mecanismos de censura y autocensura.

Para finalizar, en el capítulo 5, se ofrecen las conclusiones a las que se ha arribado a partir de esta investigación y los posibles temas a profundizar a posteriori. El trabajo ha tenido como objetivo aportar datos acerca de la política cultural de la dictadura a través de la programación radial de las emisoras estatales y específicamente en relación a la música emitida, por lo que en este capítulo se ofrecen los resultados. Se ha corroborado en qué medida la radiodifusión de la música ha convenido con los lineamientos de las políticas nacionalistas del régimen. Se ha hecho foco en la función discursiva de manera abarcadora, tanto en lo que tiene que ver con las elecciones de la música irradiada, la narrativa de los sujetos que vivieron la época en ese espacio y el tipo de información que se ha documentado.

Como material complementario se ofrecen dos anexos documentales. En el Anexo I se transcriben algunos escritos cuya lectura se considera importante para comprender parte del trabajo de investigación. Los documentos ofrecidos son actas, oficios, decretos y otros escritos. En el Anexo II se encuentran una serie de imágenes que se han considerado importantes para ilustrar los diferentes tópicos abordados en los distintos capítulos de esta investigación. Las fotografías han sido extraídas de archivos, de publicaciones de prensa, de material de divulgación, de libros y de documentos internos.

1 Conceptualizaciones teóricas que orientan la investigación y metodología

Teniendo en cuenta que el objeto primordial de este estudio surge de la conjunción de tres elementos, la comunicación radial, la música y las narrativas de los sujetos involucrados en el trabajo dentro de la radio estatal, es que la investigación se basa en tres disciplinas a saber: antropología de la comunicación, etnomusicología y musicología. El estudio se enmarca dentro de la antropología de la comunicación, entendiendo que, desde dicho espacio de conocimiento, se logran percibir las relaciones de poder y la producción simbólica de determinado grupo humano, las estructuras de comunicación que la producen y la reproducen. Estos conceptos se clarifican una vez que se profundiza sobre la definición bourdiana de sistema simbólico, de donde surgen los instrumentos simbólicos, que pueden ser de tres tipos: Las estructuras estructurantes, en tanto medios de construcción del mundo objetivo, las estructuras estructuradas, es decir los medios de comunicación, y los instrumentos de dominación, es decir, el poder (Bourdieu, 2003, pp. 67-68). De acuerdo con su visión teórica, el sistema simbólico con sus estructuras no tiene poder por sí mismo sino en base a uno de sus instrumentos, el poder simbólico. Determinadas relaciones humanas son las que definen el poder:

El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los “sistemas simbólicos” bajo la firma de una “*illocutionary force*”, sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que los sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la creencia (Bourdieu, 2003, p. 72).

Y entonces, el campo a indagar está minado por las relaciones de poder y de comunicación en tanto que la música es entendida en esta tesis como una producción artística comunicativa ofrecida a través de un medio de comunicación social, que además pertenece a un Estado en un momento particular de su historia. Para reafirmar:

Contra todas las formas del error “interaccionista” que consiste en reducir las relaciones de fuerza a relaciones de comunicación, no es suficiente señalar que las relaciones de comunicación son siempre, inseparablemente, relaciones de poder que dependen, en su forma y contenido, del poder material o simbólico acumulado por los agentes (o las instituciones) comprometidos en esas relaciones y que, como el don o el potlatch, pueden permitir acumular poder simbólico. En cuanto instrumentos estructurados y estructurantes de

comunicación y de conocimiento, “los sistemas simbólicos” cumplen su función de instrumentos o de imposición de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundan, y contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la “domesticación de los dominados” (Bourdieu, 2003, p. 68).

Se propone tener en cuenta estos conceptos en tanto el objeto estudiado se visualiza como un espacio en continua tensión donde conviven, la música en tanto estructura comunicativa, su reproducción masiva a través de la radio estatal y las relaciones de los sujetos involucrados.

El interés primario de esta investigación giró en torno a la música programada y emitida en las radios oficiales en el periodo 1973-1985, periodo en que transcurrió la dictadura cívico-militar. El punto de partida es el interés musicológico de la formación de grado de la que suscribe y el marco de referencia profesional, que contempla los procesos surgidos en torno a la producción y reproducción de contenidos radiofónicos vinculados a la música.² Se han utilizado para esta tesis lineamientos metodológicos pertenecientes a la antropología social, especialmente en relación a la interpretación de las narrativas. Se aúna el punto de vista antropológico con el interés musicológico y su conjunción nos lleva al terreno de la etnomusicología. El vínculo de musicología y antropología ha sido el emergente de la citada disciplina, la que surge en la órbita de la producción de conocimiento académico en la década de 1950.³ A grandes rasgos la etnomusicología se ha conformado por la musicología, en cuanto a los contenidos que estudia, y por la antropología, en cuanto a la utilización de sus métodos de acercamiento al objeto de estudio. Pero además se vale de las metodologías de la sociología, de los estudios

² He trabajado en el SODRE como parte del equipo de la Fonoteca de la radio y como programadora musical de Radio Clásica (CX 6) del SODRE desde el año 2006 al año 2011. También he sido columnista del programa “Tormenta de Cerebros” de Radio Uruguay (CX 26) del SODRE, desde el año 2007 al año 2012. Asimismo mi vínculo con la institución continuó y se amplió a partir del año 2012 cuando fui contratada como Asesora Musicóloga del Consejo Directivo del SODRE, cargo en el que me he desempeñado desde el año 2012 hasta diciembre de 2016. Todos estos espacios me permitieron conocer la institución desde dentro e interactuar con diversos sujetos ubicados en distintos niveles de la estructura institucional. Mi formación me ha permitido realizar una especie de observación participante casi permanente, a veces en función del trabajo de investigación y otras veces como práctica a la que me he habituado en tanto forma de comprensión del entorno. He interrelacionado con seis distintos consejos directivos de la institución y con dos equipos distintos de dirección de las radios.

³ La introducción del término etnomusicología se atribuyó al investigador holandés Jaap Kunst, a partir de la publicación de diversos trabajos en la década de 1950, específicamente en *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities* [Amsterdam, 1950] “The practice is interdisciplinary, involving linguistic and antropological skills [...]” (Beard & Gloag, 2005, pp. 62-63). “It has been variously described as ‘the study of music in culture’ [Merriam, 1959] and the study of society in music [Seeger, 1978].” (*Ibidem*)

culturales, de la semiótica y de otras disciplinas dentro de las ciencias humanísticas y sociales. El antropólogo estadounidense Alan P. Merriam define el área de investigación de la etnomusicología como “*the study of music as cultura*” [sic] (Merriam, 1964 & 1977 *apud* De Oliveira, 2001, p. 225), no se restringe al fenómeno musical como fenómeno acústico, ni como el estudio de determinadas obras dentro de los marcos estilísticos de determinadas culturas, sino como un espacio que define la cultura en sentido amplio, como aquellas producciones simbólicas que se desarrollan dentro de determinado grupo humano y en determinada época. A partir de la década de los sesenta la etnomusicología incorpora el análisis del comportamiento psíquico, verbal, simbólico o social, asociado a la música (*Op. Cit.*, p. 226). De manera que esta investigación también se sitúa dentro de los intereses de la etnomusicología.

Elecciones metodológicas

El estudio se centró en la programación de las radios estatales en el periodo de la última dictadura cívico-militar uruguaya, teniendo particular atención a los grados de convergencia y divergencia con las políticas culturales generales del régimen. La metodología fue de corte cualitativo. Por una parte, en referencia al lugar que se sitúa la mirada de la investigadora visibilizando las prácticas sociales cotidianas por medio de la observación participante, y por otra, en cuanto a la utilización en esta investigación de la entrevista en profundidad y a la interpretación de los documentos como técnicas de producción de datos. (Sautu *et. al.*, 2005, p. 46).

En otras palabras, la base empírica en la que se asienta esta investigación está compuesta por las narrativas de los sujetos, su interpretación y los datos recolectados en el corpus documental del periodo estudiado. El interés de esta investigación se centra en la utilidad de articular de forma lógica las elecciones tomadas por las autoridades de la radio al seleccionar las pautas de programación, la música que efectivamente fue irradiada, las características de la censura y la autocensura instaurada y los vínculos de los sujetos. La programación de las radios en la época posibilita una interpretación de las prácticas discursivas de las autoridades del régimen a través de las elecciones en la programación. De acuerdo con Howart:

A la teoría del discurso le interesa el papel que representan las prácticas e ideas sociales significativas en la vida política. Analiza de qué manera los sistemas de significado o “discursos” configuran la comprensión que las personas tienen de sus propios roles sociales cómo influyen en sus actividades

políticas. Sin embargo, los discursos no son ideologías en el sentido tradicional o estricto de la palabra (o sea, conjuntos de ideas a través de las que los actores sociales explican y justifican su acción social organizada). El concepto de discurso incluye en su marco de referencia todo tipo de prácticas sociales y políticas, así como instituciones y organizaciones (Howart, 1997, p. 125).

Si bien, la utilización de la categoría “prácticas discursivas”, en el sentido foucaultiano, se ha ampliado con el de narrativas, es importante citar la definición que el autor ofrece:

Las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas también toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez las imponen y las mantiene (Foucault, 1979, p. 241 *apud* Botticelli, 2011, p.121).

Y las caracteriza como:

No se la puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea, un deseo, una imagen; ni con una actividad racional que puede funcionar en un sistema de inferencia; ni con la competencia de un sujeto hablante cuando construye las frases gramaticales; es un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido, para un época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (*Op. Cit.*, pp.121-122).

De manera que las prácticas discursivas, surgidas tanto de las narrativas –a partir de su interpretación– como de la indagación en los documentos, componen las estructuras de sentido que fundamentan esta investigación. Para fundamentar el uso de las narrativas es útil la propuesta del investigador argentino Pablo Vila, quien invita a recurrir a ellas como categoría epistemológica, y lo hace de la siguiente manera:

[...] de acuerdo con Ricouer (1984), la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la casualidad en relación a las acciones de los agentes sociales (Vila, 1996, p. 1).

Por lo tanto, las narrativas estarían compuestas de diversas capas ocultas o manifiestas, que dan lugar a la interpretación y han sido fundamentales para el abordaje de esta investigación. En este sentido el corpus documental variado admite la lectura en diversas capas. Se estudiaron los informes diarios de programación, los documentos oficiales de la radio como institución pública, y artículos de prensa de la época referidos a la censura.

Asimismo, fueron utilizadas para esta investigación entrevistas realizadas por Virginia Altieri para su trabajo de grado inédito, por ser de particular interés, en la medida que se trata de entrevistas focalizadas a personas que tuvieron que ver con las políticas de comunicación de la dictadura cívico-militar en cargos de alta jerarquía. Este material ha resultado muy importante ya que para la presente investigación no se han realizado entrevistas a jerarcas o funcionarios de confianza que hayan estado en cargos de jefatura, la razón principal versa en que la gran mayoría han fallecido. En definitiva, la entrevista en profundidad ha sido una importante herramienta para indagar las narrativas de los sujetos.

De las entrevistas

Se han entrevistado veinte personas, las que estuvieron en alguna parte del período de estudio elegido, del inmediato anterior y algunas que continuaron hasta el período posterior a la última dictadura cívico-militar. De modo que, para obtener un panorama general de las etapas dentro del último período autoritario, se procuró obtener entrevistas de personas que hubiesen estado presentes en las diferentes etapas que ocupa esta investigación.⁴ Se buscó indagar las narrativas de los sujetos en relación con el trabajo realizado en la radio, por lo que también se seleccionaron diversos puestos claves dentro de la misma. Los entrevistados fueron programadores de la radio, operadores, locutores y funcionarios vinculados a las radios del SODRE. La gran mayoría de los entrevistados no se encuentran trabajando en la actualidad sino que ya se han amparado a los beneficios jubilatorios. Sólo una entrevista fue hecha de manera conjunta (con la participación de dos personas), el resto fueron realizadas de manera individual en un espacio dentro del antiguo lugar de trabajo de los entrevistados; dos de las entrevistas fueron realizadas en una de las cabinas de grabación de las radios ya que las entrevistadas aún trabajaban en el lugar. Todas las entrevistas fueron abiertas, semiestructuradas y en profundidad.

⁴ Curiosamente, cuatro personas, que ocuparon cargos de confianza, no concedieron la entrevista.

De las narrativas

Las narrativas emergen del relato de los entrevistados y buscan atrapar determinadas temporalidades. A ello se suma la información plasmada en los documentos producidos por el Estado en relación a la comunicación del SODRE en la época estudiada. Dicha conjunción es la materia de interpretación. Para clarificar el uso que se le dará al concepto de narrativa en esta investigación se considera necesaria la focalización que, de éste y de su trayectoria, ha realizado recientemente el antropólogo argentino Sergio Visacovsky:

Con todo, el término “narrativa” irrumpió decididamente entre los años 1980 y 1990 en razón de nuevos programas de investigación basados, en buena medida, en el llamado *giro lingüístico* y en el desplazamiento epistemológico hacia modelos interpretativos (Geertz, 2003; Ortner, 1984; Turner, 1975; Turner y Bruner, 1986). Desde entonces, las narrativas fueron objeto de investigación en los temas más diversos, siendo especialmente capitales en los estudios sobre las experiencias y formas no oficiales de recuerdo, como las historias de vida de sectores subalternos (obreros, desocupados, mujeres, homosexuales, migrantes, etc.) con escasas posibilidades de hacerse escuchar o de participar en la producción de las historias oficiales. Igualmente, las narrativas han sido importantes en el campo de las investigaciones sobre la llamada *memoria colectiva o social*, vinculadas al abordaje de las experiencias de padecimiento, ya sea de quienes han vivido alguna forma de dolencia psíquica o física, han sufrido actos de violencia o han debido sobrellevar los efectos de catástrofes o desastres de diversa índole (Visacovsky, 2016, p. 24).

Al indagar en las narrativas que emergen del relato surgido de las entrevistas, más el vínculo de la información plasmada en los documentos producidos por la principal institución estatal de cultura y de comunicación de Uruguay, se intenta poner en vista la trama argumental que imperó en la época. Es importante destacar, como afirma Myriam Jimeno, que:

La narrativa se entiende aquí como una forma particular de discurso, cuyo interés para el antropólogo y otros científicos sociales consiste en permitirles ahondar en la perspectiva de distintos sujetos sobre sus experiencias a partir de sus propios relatos. Francesca Polletta (1998) destaca que se trata de un relato de sucesos, eventos o acontecimientos personales o colectivos que quieren ser recordados, que están conectados significativamente a través de una trama o urdimbre narrativa [...] (Jimeno, 2016, p. 16).

De este espacio de confluencia de relatos pueden surgir contradicciones o visiones encontradas, pero al mismo tiempo pueden surgir acuerdos; resulta interesante tener en cuenta quién es el sujeto que relata, cuál fue su posición dentro de la institución y desde

dónde relata, es decir cuál es su vivencia en relación a dichos aspectos que lo sitúan en un lugar irreplicable. Myriam Jimeno afirma:

Encuentro interesante subrayar la expresión de que las personas “viven” una relación con su entorno mediante la narrativa. Esa función social de la narrativa puede verse desde dos ángulos. Un ángulo pone de presente el vínculo íntimo que se establece entre el sujeto, el grupo social y las narrativas circulantes, raíz del poder de estas como interpretación del mundo. El segundo ángulo destaca el valor de la narrativa para la conformación, validación o impugnación y modificación de los sistemas ético-morales de un determinado grupo social. El primer aspecto da relieve a la comprensión de las narrativas como vía para entender la formación de los sujetos y las relaciones que tejen con su entorno. Si los sujetos se constituyen como tales con la mediación discursiva, entonces sus expresiones particulares, narrativizadas, son especialmente significativas para comprenderlos. Más aún, el vínculo íntimo que se establece entre las personas y los acentos, énfasis, valores, afectos y desafectos culturales, pasa por la vía de las narrativas. Estas sirven como referentes, medios de expresión, incidencia y transformación del entorno social (*Op. Cit.*, pp. 10-11).

En el caso concreto de esta investigación la interpretación de las narrativas ha sido la fuente de la que han surgido varios tópicos y sus interrelaciones, por una parte en cuanto a lo que tiene que ver con el tipo de obras programadas y su posición dentro del entramado discursivo del régimen, y por otra el tipo de vínculos surgidos en el ámbito de trabajo en relación con las estructuras de poder establecidas en el SODRE de la época.

De las memorias

En todo el trabajo de interpretación, sobre todo en el relato de los sujetos, está subyacente el papel de la memoria. Desde la premisa de que la realidad es plural e intersubjetiva, por lo que se construye en base a la diversidad de visiones de los actores involucrados, es que se intenta comprender las diferentes posiciones que se plasman en sus narrativas. Se analiza lo acontecido tomando en cuenta la posición de los actores, es decir, quiénes son, dónde sitúan su punto de vista, cómo ven las situaciones vividas y cómo se proyectan. En los relatos se visualiza el lugar de la memoria de los sujetos. De acuerdo con Guigou:

Las configuraciones temporales [...] se encuentran moldeadas por discontinuidades espacio-temporales, que marcan una memoria fragmentaria, constituida a partir, justamente, de fragmentos dispersos (Guigou, 2011, p. 24).

Es así que los recuerdos parecerían estar mediados por procesos profundos, la mayoría de las veces no conscientes, que sin embargo, por omisión o por presencia dentro del proceso comunicativo, aportan datos reveladores para la comprensión del tema de

estudio. Jelin observa que los datos que emergen de la memoria no sólo están mediados por dichos aspectos, sino que configuran un espacio donde se libran batallas políticas y se amplía el escenario del pasado (Jelin, 2002, p. 2); y en base a esto propone:

Primero, entender las memorias como los procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, “historizar” las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (*Ibídem*).

Además señala:

La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria” (Jelin, *Op. Cit.*, p. 6).

De manera que se presentan en las narrativas de los entrevistados diversos aspectos que encuadran en esas memorias rivales y donde se vislumbra lo que no se quiere silenciar, lo que se quiere olvidar, y lo que se quiere remarcar y enaltecer.

En general, a partir de los estudios del pasado dictatorial se observa cómo las diferentes prácticas de dominación siguen presentes y cómo muchas veces se pueden percibir en los gestos, en las respuestas durante las entrevistas, en los hechos que se rememoran y en los que se hace hincapié. Cuando Ricoeur busca realizar una tipología de los fenómenos memorísticos plantea que las memorias están en permanente tensión entre lo rememorado y lo imaginado. Por lo tanto:

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir –imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. [...] (Ricoeur, 2000, p. 22).

Siguiendo al autor, se procurará que el foco de atención esté en la fenomenología de la memoria, por lo que la observación estará basada en la estructura que se despliega a partir de las siguientes preguntas: “¿En qué hay recuerdo?” y “¿De quién es la memoria?” (Ricoeur, *Op. Cit.*, p. 19).

Al mismo tiempo, se tomará en cuenta la definición de Maurice Halbwachs en cuanto a los marcos sociales de la memoria. El autor los presenta como puntos de referencia que definen la memoria a partir de la localización de los recuerdos.

De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan uno en otro, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos (Halbawachs, 2004, p. 50).

Se pretende seguir sus postulados sobre la interpretación causal, que se basan en la distinción entre memoria individual y memoria colectiva y su potencial relacional.

Del espacio situacional de la investigadora

El involucramiento de la investigadora con respecto a las radios del SODRE parte del vínculo como oyente de CX 6 que comenzó, de manera sostenida, en la década de 1990 y se prologó durante varias décadas. Desde el año 2006 al año 2011 trabajé como contratada, bajo diferentes modalidades –contratos zafrales durante cuatro años y contratos de función pública durante dos años– para realizar tareas en la Fonoteca de las Radios. Esta situación hizo que conociera a casi todos los entrevistados como compañeros de trabajo, como jefes o a nivel jerárquico paralelo. De modo que esta cercanía se puede vincular a lo que señaló Marilyn Strathern como el desarrollo de una “auto-antropología” al describir los estudios que se llevan a cabo en el propio contexto del investigador, y que los sujetos relatan sobre sus propias prácticas (Strathern, 1987, p. 47). Pero además esta autora propone el concepto de “reflexividad conceptual”, el que también se considera fundamental como guía de este estudio, ya que se encuentra en la adquisición propia del conocimiento alrededor de esta investigación (*Ibídem*). Siempre atendiendo a la reflexividad se practicó la observación participante buscando un acercamiento a los sujetos y a las prácticas discursivas. De acuerdo con Rosana Guber:

Desde la práctica de la observación participante concebimos la participación como un puesto de observación desde donde es posible divisar prácticas y sentidos, por ejemplo, en un campo de actividades, en un haz de relaciones sociales, en el funcionamiento institucional, etc. (Guber, 2004, p. 182).

La misma autora propone:

[...] la técnica de observación participante no es sólo una herramienta de obtención de información sino, además, de producción de datos y, por lo tanto, de análisis; en virtud de un proceso reflexivo entre los sujetos estudiados y el sujeto cognoscente, la observación participante es en sí un proceso de conocimiento de lo real y, al mismo tiempo, del investigador (Guber, *Op. Cit.*, p. 177).

Hay que señalar que la práctica de la observación participante comenzó mientras redactaba el anteproyecto de tesis y continuó durante todo el proceso de investigación

visto que mi actividad laboral me permitió estar en permanente contacto con algunos de los sujetos entrevistados y dentro de la institución estudiada.

Documentos de la época

La indagación de las actas del CDS (Consejo Directivo del SODRE) ha resultado de sumo interés no sólo para cotejar los datos suministrados que surgen del relato de los entrevistados sino también para contemplar la visión institucional de los hechos. Los documentos escritos se presentan como portadores de informaciones compartimentadas y a veces imprecisas. Sin embargo, suman a la investigación la mirada oficial en la elección de la información que allí se ofrece.

Por otra parte, se supo de la existencia de los documentos que contenían las programaciones radiales, información que no fue fácil de obtener ya que se buscaban los documentos y nadie sabía decir si existían y dónde estaban. Un ex funcionario afirmaba que existían los partes diarios, y que toda la información relativa se encontraba en el Departamento de Estadística del SODRE que dejó de existir. El mismo funcionario se aventuró a decir que los documentos podrían haber quedado a resguardo en el Museo del SODRE, donde él trabajó hasta la década de 1990. Ningún funcionario actual sabía decir quién podía tener esa información dentro de la institución, y cómo proceder para encontrar los documentos. Nombraban al último funcionario adscripto a esa repartición, que también se había jubilado. Al identificarlo se empezó a buscar la posibilidad de hablar con el funcionario retirado aparentemente en el año 2006. No se logró encontrar a dicho funcionario. El objetivo era lograr entrar a un recinto abandonado al que algunos funcionarios denominaban “Ex museo del SODRE”. Nadie quería hacerse responsable de buscar la llave del recinto, hasta que finalmente se pudo hablar con el funcionario encargado de la intendencia del SODRE, ubicado en la calle Sarandí 850. El funcionario alegó no tener la llave y que se encontraba perdida. Pasados unos tres meses y tras mucha insistencia, finalmente se pudo acceder a la llave, ya que ésta apareció misteriosamente luego de que el funcionario recibió la orden de buscar la llave y entregármela; la orden fue emitida en mi presencia directamente por la presidenta del CDS. Esto último sucedió a causa de mi vínculo como funcionaria contratada para cumplir tareas directamente vinculadas al CDS. De manera que, la presidenta del Consejo dio la orden para que se me facilitaran las llaves del mencionado lugar. El intendente fue quien finalmente me otorgó las llaves. El lugar no tenía luz eléctrica, había falta de higiene debido al polvo que cubría

todas las cosas, ese hecho y el frío de la habitación –a causa de la existencia de una ventana con varios vidrios rotos– hacía que fuera imposible la permanencia continua en el recinto. A pesar de las dificultades mencionadas se pudo hacer una valoración del material existente; allí descubrí documentación de diferente tipo perteneciente a distintas épocas de la institución. En efecto, allí se encontraba, en distintos soportes, la historia de la institución desde la década de 1930 hasta la década de 1990 aproximadamente. Los datos son aproximados visto que, las condiciones en que se hallaron los documentos, no permitieron hacer una valoración precisa. Se debe subrayar que todos los materiales localizados siguen en pésimas condiciones de conservación. Muchos de ellos se encontraron sin catalogar y otros carecían de información que ofreciera pistas para entender el tipo de reglas u orden a los que se los hubo sometido. A pesar de las dificultades para consultar los documentos que contienen las programaciones de las radios estatales, se pudo comenzar con el rescate documental al llevar a cabo su localización y la digitalización de parte del acervo (que se detalla más adelante). Se han adjuntado algunas imágenes ilustrativas que dan cuenta del estado en que se hallaron los documentos. En el Anexo II se pueden observar cuatro fotografías que fueron tomadas en las dos habitaciones del Ex Museo del SODRE, en la calle Sarandí 850 esquina Misiones en la ciudad de Montevideo. Éstas ilustran el caos imperante al momento de encontrar la documentación. La imagen N° 1 muestra un mueble donde se encontraron carpetas conteniendo los partes diarios de la programación de las emisoras. La imagen N° 2 ilustra el estado en el que han encontrado diversos documentos históricos pertenecientes a la institución. Entre ellos hay programas de mano, información acerca de intérpretes, notas de prensa, cuadernos de *borderaux*, viejos equipos de radiodifusión, maquetas de escenografías, bocetos de vestuario y de escenografía, libros, entre otros documentos históricos.

Es de destacar que en el marco de esta investigación se logró, por primera vez, tener acceso a los documentos originales de programación de la radio, que sobreviven en la institución. Se han realizado tareas que tienen que ver con las ciencias de la información, puesto que se ha procedido al primer paso de rescate de los documentos que están en propiedad del SODRE y que contienen una detallada síntesis escrita acerca de la programación de cada radio.

Como ya se ha mencionado, los documentos que refieren a las programaciones han sido hallados en condiciones deplorables; el material no está catalogado y al momento se

encuentra en pésimo estado de conservación. Por el contrario, las actas y oficios del Consejo Directivo del SODRE se encuentran bien custodiadas dentro de un mueble en una habitación que se sitúa en el primer piso del edificio del SODRE de la calle Sarandí 850, donde se ubican las oficinas del CDS. Cabe aclarar, que con el objetivo de ser utilizado en esta investigación se ha puesto en vista la situación de los documentos que refieren a las programaciones (parte diario), por lo que se ha contribuido a localizar físicamente este material y a ponerlo en valor. Además se realizó la digitalización de una pequeña parte del acervo.

Hay que subrayar que en general ha sido muy difícil el acceso a los documentos generados por la institución, no por el exceso de cuidado que se debería tener con este tipo de material histórico, sino por la desidia imperante en cuanto al tratamiento de la información contenida en los documentos. Es decir, los partes diarios fueron encontrados en condiciones de descuido extremo, en un lugar de difícil acceso, dentro de una habitación con humedad, ventanas rotas y condiciones de suciedad absoluta. Luego fueron trasladados a otra habitación pero hasta ahora no han sido ni ordenados, ni catalogados; en definitiva, no han tenido ningún tratamiento desde el punto de vista de la sistematización de la información. Sin embargo, como ya se mencionó, las actas y oficios del CDS son los únicos materiales custodiados. La colección no está completa; durante el trabajo de búsqueda documental se ha podido constatar que faltan algunos de los ejemplares encuadernados que contienen dichos documentos. Además, en cuanto a los fundamentos de las políticas del ente, se puede afirmar que la documentación es exigua y escasa. La sumatoria de estos hechos se reveló como una política de “desinformación” que planteó un desafío investigativo. Por una parte se visualiza una importante indiferencia en cuanto al tratamiento de los documentos, al mismo tiempo que el acceso a éstos resulta bastante complejo. Sobrevienen, por momentos, algunos episodios de ocultamiento de la información o de sus soportes. Curiosamente, una vez que se accede a la documentación, se puede comprobar que la serie de impedimentos que se oponen al acceso, no condicen en magnitud o con el grado de confidencialidad de los documentos. Este hecho enciende una alerta para el investigador, ya que da luz sobre una práctica de retaceo de la información. En muchos de los involucrados se manifiesta un tipo de recelo con la información que se les demanda, resultando un hecho algo sospechoso; este comportamiento se podría asociar al hecho de que hablar sobre los acontecimientos en la época aún ofrece cierta carga de desconfianza o de miedo. Es decir, el miedo que haya

sufrido la población en general en ese período se puede estar manifestando de diversas maneras, por lo que el recelo a entregar cierta información también puede ser un factor a observar, sobre todo en cuanto a las relaciones en el espacio institucional que se ha estudiado. Del mismo modo, este comportamiento podría estar señalando la falta de confianza en que efectivamente la democracia haya traído consigo una transformación profunda de los vínculos, las lógicas de poder imperantes, la relación con la información y el grado de responsabilidad que los sujetos hayan tenido, directa o indirectamente, en esa etapa de la historia nacional. Algunos de los que manifiestan este tipo de comportamiento son funcionarios administrativos o de servicios, que entraron en la época de la dictadura y otros que lo hicieron posteriormente. Son los responsables de los documentos en diversa medida, ya que las autoridades cambian con el gobierno de turno y no tienen una real responsabilidad sobre éstos si los mismos no son creados en el periodo en que estén al frente de la institución. Se puede constatar un elevado grado de desidia que se produce y reproduce por los funcionarios aludidos y también por las autoridades de turno, ya que no existe una fundamentada política institucional con los acervos documentales.

Para finalizar la introducción a esta tesis, quisiera subrayar que parte de las motivaciones que me llevaron a elegir este tema tiene que ver con la indagación acerca de las lógicas que se despliegan en relación a la construcción, la estabilidad y la continuidad de las estructuras de poder en la institución estudiada. Ésta se visualiza como un espacio de generación y gestión de políticas culturales direccionadas al arte y a la comunicación y ha pervivido más de 80 años, por lo que me ha interesado comprender su devenir histórico especialmente en la época elegida.

2 Historia de la Radiodifusión Estatal en Uruguay

Con el fin de establecer un marco de referencia histórico de las radios, este capítulo contiene la descripción del proceso de creación de la institución SODRE, se describen los documentos que hacen referencia a él y a los proyectos posteriores hasta la década de 1960 inclusive. Se comienza por describir el modelo de radiodifusión, desde su fundación, con el objetivo de comprender su naturaleza y su marco de referencia político en el período para el que se centra el presente trabajo de investigación.

Modelo de radiodifusión

Para visualizar cuáles son los antecedentes que delimitan el período a estudiar se considera necesario describir el modelo uruguayo de radiodifusión y contextualizarlo en América Latina. Este análisis apunta a dilucidar en forma genérica algunos aspectos necesarios para comprender el estado de situación de la época estudiada.

En América Latina el denominador común de modelos de radiodifusión ha sido el modelo mixto, es decir, una mezcla entre el modelo europeo y el norteamericano, adaptado a la realidad de cada país (Mastrini, 2011, p. 2).⁵ En estos países la repercusión del concepto de servicio público de radiodifusión ha sido mucho menor en comparación al proceso llevado en otros países del mundo. Ha predominado un sistema privado de carácter comercial (exceptuando Chile y Colombia) y se han creado sistemas de medios estatales utilizados en su gran mayoría por los gobiernos para difundir sus políticas y discursos, hecho que ha contribuido al desprestigio de la visión que tiene la ciudadanía de los países latinoamericanos en relación a los servicios públicos de radiodifusión (*Op.Cit.*, p. 4). Si se tiene en cuenta que se le suma a esto el hecho de que muchos de los países latinoamericanos han sufrido dictaduras militares y un fuerte uso de los medios para

⁵ Guillermo Mastrini, en su artículo “Medios públicos y derecho a la comunicación” analiza el concepto de “servicio público”, habla de su origen en Europa, más concretamente durante la Revolución Francesa donde se le otorgan nuevos derechos a los ciudadanos (derechos políticos) y a su vez el Estado asume la responsabilidad de garantizar ciertos servicios que se consideran de carácter esencial. Teniendo presente los dos modelos de medios públicos, el modelo de radiodifusión europeo generó un quiebre en relación al modelo norteamericano, ya que ponía su interés en lo social y cultural, mientras que el modelo norteamericano se enfocaba en lo económico (Mastrini, 2011, p. 2). “El modelo europeo de radiodifusión pública desarrollado luego de la Segunda Guerra Mundial (aunque con orígenes en la radio en la década del 20) significó una ruptura con el modelo norteamericano que favorecía el desarrollo comercial del sistema de medios. Los gobiernos europeos consideraban que la radio y la televisión debían tener un rol vinculado a la cultura, más que a potenciar el desarrollo económico, aun cuando la gran economía se mantuviera en manos privadas.” (*Op. Cit.*, p. 3).

influnciar a la población, es lógico que los servicios públicos en manos del Estado hayan generado este tipo de desconfianzas en los ciudadanos (*Ibíd.*).

Desde la implementación de la tecnología radial hacia finales de la década de 1920, aunque dentro de un modelo mixto, el sistema de medios de radiodifusión públicos en Uruguay ha estado dominado por el sector privado comercial (Kaplún, 2007^a, p. 5)⁶, con un espacio desde 1930 para la radiodifusión pública estatal, con posibilidad de comunicación de radio aficionados desde la década de 1920 y con el surgimiento del espacio de las radios comunitarias a partir de la década de 1950⁷ (*Ibíd.*).

Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que en materia de radiodifusión, Uruguay ha contado con un marco regulatorio reconocido por organismos internacionales como un modelo que ha atendido a la libertad de expresión, aunque la ley vigente haya sido promulgada y sancionada en plena dictadura cívico militar. La Ley de Radiodifusión N° 14.670, del 23 de junio de 1977, insta un amplio espacio de potestades para que el Poder Ejecutivo se mueva con comodidad en la asignación de frecuencias. Asimismo, el Decreto 734/78, del mismo período, reglamenta dicha ley y es el soporte regulatorio de asignación, usufructo y revocación de las frecuencias otorgadas (*Ibíd.*).

SODRE - Estructura del Instituto

La fuente secundaria primordial que se ha utilizado para realizar este capítulo ha sido el único escrito editado por el SODRE donde se ponen en vista los cometidos de la institución y donde se documentan las actividades del SODRE. Este informe data del año 1963. Es una publicación de carácter oficial, de naturaleza jurídica y de misión ejecutiva. A través de esta publicación se comunican aspectos fundamentales del ente, por ejemplo,

⁶ En Uruguay, el sistema de medios se caracteriza por “[...] el predominio absoluto del sector privado, la alta concentración en algunos grupos empresariales capitalinos y por ofrecer una cobertura bastante amplia”. Son tres grupos concentran el poder en el sistema de medios, teniendo como herramienta fundamental los tres canales privados de televisión abierta de Montevideo [...]” (Kaplún, 2007a).

Al respecto apunta Inés de Torres que la independencia del sector comercial es característico del sistema de radiodifusión estatal de Uruguay en su creación: “Este hecho selló dos aspectos decisivos en el perfil de la radio. Por un lado, la independencia económica que hacía que, al no tener que financiarse con publicidad, garantizaba la independencia de criterios a la hora de seleccionar la programación. Por otro, tiene que ver con el hecho de que el anteproyecto de ley proponía que se gravaran a los permisarios de ondas utilizadas con fines comerciales (las radios privadas) y en el debate legislativo ese artículo fue el único que tuvo que ser retirado por falta de consenso. Esto sentaría el antecedente de dar por válido el hecho de que los particulares no tienen por qué considerar que el uso de una frecuencia del Estado acarrea responsabilidades en cuanto a la radio como servicio público. (de Torres, 2015, p. 107)

⁷ Las radios comunitarias son un servicio de radiodifusión no estatal, actualmente entendidas, de interés público. El servicio es prestado por asociaciones civiles sin fines de lucro con personería jurídica o por aquellos grupos de personas organizadas que expresen no perseguir fines de lucro. El espacio no estuvo previsto en la legislación vigente hasta 2008, por lo tanto se mantuvo en la ilegalidad hasta esa fecha.

que el servicio surgió como un espacio para el desarrollo de la perifonía, y que tuvo la misión de difundir información y de educar al público en la utilización de los códigos propios de diversas disciplinas artísticas. El proyecto de la radiodifusión SODRE, surge a partir de la aprobación por la Cámara de Representantes de la ley N° 8.557 del 18 de diciembre de 1929 y con él, la primera Radio Oficial y la Discoteca Nacional (SODRE, 2000, p. 15).⁸ Las radios del SODRE, cuya sigla designaba en la época de su creación al Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, realizaron sus primeras transmisiones en el año 1930. Desde su fundación, el Instituto es un servicio descentralizado en relación de dependencia con el Ministerio de Instrucción Pública (actual Ministerio de Educación y Cultura), como tal ha contado con relativa autonomía y facultades de decisión, las que emanan del Consejo Directivo, su órgano de dirección colegiado⁹ (SODRE, *Ibídem*).

Como antecedente inmediato al proyecto de radiodifusión, se destaca la acción que se llevara a cabo en la órbita del Ministerio de Defensa Nacional, que en 1926 importó un equipo Western Electric de 1 Kw (kilovatio) para emitir ondas radiofónicas y que realizó esta tarea por primera vez el 28 de julio de 1927. (Barbero, 1995, pp. 29-37). En 1926 el Ministerio de Instrucción Pública encomendó la creación de una comisión integrada por autoridades y técnicos, su tarea sería estudiar las posibilidades de creación de un organismo oficial cuyo cometido fuera la radiodifusión (*Ibídem*). La comisión estuvo integrada el Dr. Francisco Ghigliani (titular a la Cámara de Representantes del Poder Legislativo por el Partido Colorado) y Dr. Carlos Butler (diputado), el Ing. Gilberto Lasnier (Director de Radiocomunicaciones del Ministerio de Defensa Nacional) y el Prof. Emilio Verdesio (representante por Educación Primaria). Contó con el asesoramiento técnico de Dante Tartaglia y Calos Mazzey (*Ibídem*). También es antecedente la ley del 13 de noviembre de 1928 que en el artículo 9 encomendó al Ministerio de Instrucción

⁸ “La ley de creación del SODRE fue sancionada por la Cámara de senadores el 13 de diciembre de 1929 y lleva la firma de Juan N. Morelli como Presidente y Ubaldo Ramón Guerra como Primer Secretario, siendo promulgada por el Consejo Nacional de Administración cinco días más tarde, con la rúbrica de Baltasar Brum como Presidente del Consejo, Santín Carlos Rossi como Ministro de Instrucción Pública y Manuel V. Rodríguez como Secretario.” (SODRE, 2000, p. 15).

⁹ “Artículo 2.- La dirección inmediata del servicio estará a cargo de una Comisión Directiva honoraria compuesta por cargo de una Comisión Directiva honoraria compuesta por cinco miembros, que actuará bajo la superintendencia del Ministerio de Instrucción pública. Tres de los miembros de la Comisión serán designados por el Consejo Nacional de Administración a propuesta del Ministro; uno por el Consejo universitario y uno por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. La Comisión durará dos años en sus funciones, sus miembros serán reelegibles y permanecerán en sus cargos, aun pasados los dos años, hasta que se les designe sustitutos.” Ley N° 8.557 del 18/12/1929 [Recuperado de <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/busqueda-documentos>. Fecha de consulta: 27-03-16]

Pública a que regulara la transmisión de CWOA Radio Oficial, que llegó a transmitir los conciertos realizados por el Teatro Colón de Buenos Aires desde la Escuela Militar. Cuando aún tenía esa denominación se realizó el traslado del transmisor a la planta emisora, ubicada en un predio perteneciente al Ministerio de Defensa, en bulevar Artigas y Martín Fierro en Montevideo. Luego pasó a transmitir desde el Teatro Albéniz y en 1929 desde el Palacio Legislativo (*Ibídem*).

Para comprender el desarrollo del Instituto es interesante observar el contexto en que se fundó. Ángel Rama sitúa el período que va aproximadamente desde el año 1938 a 1955 señalando “la nota internacionalista” que se puede observar en la vida de la nación uruguaya (Rama, 1972, p. 22). Según Rama el Uruguay se reconocía con los siguientes conceptos:

[...] democracia política estable, socialmente avanzada; estructura civilista y cultura ampliamente difundida; participación activa en la información mundial; sociedad pequeño burguesa emprendedora e ilustrada; bastante equilibrada distribución de la renta nacional entre sectores medios. Este internacionalismo será signado por el progresismo antifascista, la adhesión a los Aliados en la segunda guerra mundial merced a la cual el país se suma, un mucho retóricamente, a la guerra contra el Eje, el apoyo militante a los organismos internacionales, la discreta participación económica en la guerra de Corea (*Ibídem*).

Rama llama “ultimo empuje civilizador batllista” (Rama, *Op. Cit.*, p. 23) cuando hace foco en el desarrollo de la educación durante los años aludidos subrayando:

Se produce entonces un desarrollo educativo –preferentemente la primaria y secundaria–, aunque mayor innovación fue crear instituciones de difusión e investigación artística e intelectual del tipo superior, para las que se había manifestado evidente desvío en las décadas anteriores, mayoritariamente consagradas al enorme esfuerzo de educación básica de la comunidad. El SODRE que inicialmente (1929) había sido una radioemisora dedicada a música culta se ampliará posteriormente con la orquesta sinfónica, un cuerpo de baile, una cinemateca, etc. Hasta constituir el centro artístico-musical del país (*Ibídem*).

El autor remarca todas las instituciones estatales dedicadas a la educación superior y a la cultura y subraya:

Por último debe recordarse que coincidentemente el Estado intensifica la creación de bibliotecas liceales y municipales en todo el país, acrecienta a través del SODRE las giras de actuaciones artística en el interior y encara vastos proyectos como el de los coros nacionales que fracasaron (Rama, *Op. Cit.*, p. 4).

Volviendo al escrito editado por el SODRE en 1963, donde se realiza un análisis exhaustivo de los cometidos del SODRE, se puede observar que el servicio surge como una institución dedicada especialmente a la transmisión radiofónica y no como un Instituto dedicado al espectáculo; lo que está consignado, desde ya en su nombre “Servicio de Difusión Radio Eléctrica”, y en las funciones primordiales que se le encomiendan.

A) COMETIDOS PRINCIPALES: La perifonía de programas culturales o informativos, finalidad principal del Servicio no sólo porque lo dice expresamente la ley, sino porque lo reitera en el mismo párrafo al decir: “y, además, los cometidos siguientes”. Ese “además” entre dos comas, está diciendo que lo importante, lo fundamental, es lo que precede, o sea “la perifonía de programas” aspecto que corrobora en el nombre, en el “nomen juris” con que se individualiza al organismo: “SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIOELÉCTRICA” (Jaureguy, 1963, p. 30).

Luego se crean los cuerpos estables del instituto: La orquesta sinfónica, el coro nacional y el cuerpo de baile. Éstos se fundan con el fin primario de producir contenidos para las emisiones radiofónicas y al mismo tiempo de ofrecer espectáculos de “alta calidad” a la población ubicada en todo el territorio nacional, para lo que además se instaura la oficina del interior. Los cuerpos estables se crearon como resultado de un proyecto cuyo principal objetivo fue la difusión de la alta cultura. Dentro de este capítulo se visualizará de dónde surgen estos conceptos y en qué marco se sustentan.

Proyecto precursor. Análisis de la Política Cultural

Es importante tener en cuenta que el siguiente análisis tiene como objetivo poner en vista cuáles fueron los principios en que se sustentaron las actividades de la institución. La radiodifusión fue uno de los pilares fundamentales en la creación del SODRE, y es a partir de ella que la institución fue ampliándose hacia la creación de los cuerpos estables. Hay que destacar que lo que se visualizará a continuación son los lineamientos políticos que el Instituto conservó durante décadas y de los que se parte para estudiar el período elegido.

La ley de creación del SODRE se refiere a conceptos amplios:

Artículo 1.- Con fines de información y cultura general créase el “Servicio Oficial de Difusión Radio- Eléctrica”.¹⁰

¹⁰ Ley N° 8.557 del 18/12/1929 [Recuperado de <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/busqueda-documentos>. Fecha de consulta: 27-03-16]

Sin embargo, los lineamientos específicos se pueden encontrar en publicaciones posteriores (Lange, 1936; Lange, 1938; Lange, 1955; Reyes, 1955; Vidart, 1956) y es allí donde se pone en vista la fundamentación de la existencia de una radio estatal, su misión y la política cultural que se pretendió implementar. Las citadas publicaciones son el Boletín Latinoamericano de Música editado en Bogotá y la Revista del SODRE en Montevideo. En ellas se abordaron diversos temas vinculados a la cultura musical y donde escribieron investigadores de diversas nacionalidades del continente.¹¹

Organización de la programación (1930 - 1960)

Según consigna el mismo documento, la radio comenzó a funcionar el 1º de abril de 1930; las emisoras transmitían música de élite, música popular, radioteatros de producción local, partidos de fútbol e información sobre las actividades científicas, artísticas y de cultura general. Desde el Palacio Legislativo se comenzó a organizar la Discoteca Nacional y se emitió por primera vez con el nuevo nombre CX-6 SODRE, hasta que se trasladó a las instalaciones del Teatro Urquiza ubicado en las calles Mercedes y Andes, de Montevideo.

El capítulo IV de la publicación del SODRE de 1963, titulado “Las programaciones radiales CX6”, contiene el resumen de los criterios de la programación y las cuatro etapas de funcionamiento de la radio, desde la fundación en la década de 1930 hasta el momento de edición del escrito. Allí se documenta que se hizo hincapié en la difusión de la cultura de élite a través de una de las vertientes del arte: La música. Este capítulo contiene el siguiente subtítulo “Principios generales que rigen las programaciones del SODRE” y junto con el primer capítulo firmado por Jaureguy, son los únicos que ostentan autoría, en este caso del Director de Programaciones Radiales, el Sr. Lauro Ayestarán.

Dos directivas generales presiden la doctrina de las programaciones del Instituto: **Primero:** Puesto que por el momento no existe en nuestro medio un instrumento o instituto científicamente organizado capaz de compulsar los efectos que puede ejercer una programación sobre los oyentes, se procura dar en las programaciones, la mejor y más rica semilla sin calcular en qué terreno ha de caer. **Segundo:** La radio cultural debe marchar en paralelo con el plano de la cultura general del país; de su mejor cultura, se entiende. La imagen cultural de la sociedad debe confrontarse constantemente con la imagen cultural de la Radio Oficial y ésta debe evitar

¹¹ En la revista del SODRE se publicaban críticas de conciertos, se informó sobre diversos concursos organizados por la institución, y a través de la radio se publicitaron los conciertos realizados en el Instituto, los que eran grabados y conservados como material de investigación en las instalaciones de la radio, específicamente en su discoteca.

cuidadosamente las desviaciones, ya sea por alejamiento veloz hacia una región ideal y utópica (entonces nadie oiría nuestra onda), ya sea por acercamiento tangencial que transforma muy a menudo la radio en vocero de los peores y a veces más extendidos gustos –aunque transitoriamente, por suerte– a esa sociedad. Lauro Ayestarán. Director de Programaciones Radiales (Ayestarán, 1963, pp. 67-68).¹²

Es curioso que en ninguna parte del documento de 1963 se citen los escritos de Lange que, como se verá posteriormente, fundamentan gran parte de los lineamientos de la programación de las radios en toda la primera etapa de la radiodifusión pública nacional. El documento de 1963 deja traslucir, por omisión, que no se es tan exacto en la oferta informativa y documental del escrito, cuando parece pretender lo contrario. Es decir, al realizar un estudio exhaustivo de todos los documentos se puede observar que las ideas que se llevaron a cabo en la radio tuvieron la autoría de Lange. La pregunta obligada es por qué no se le otorga ese crédito. En conversaciones con algunos entrevistados se logró percibir el tipo de vínculo que existió entre el Sr. Ayestarán y el Sr. Lange. Se afirma que el momento histórico mundial de la década de 1940 hacía que la gente tuviera simpatías o reticencias a los bloques de poder mundial. Por lo que estos aspectos permeaban las simpatías personales con determinadas personas a las que, con o sin fundamento, se vinculaban a un bloque u otro. En el caso de Lange, su condición de ciudadano alemán hacía que las personas lo asociaran a la ideología nazi, con la que Lange nunca afirmó comulgar o adscribir, no encontrándose documentos que confirmen simpatía o rechazo hacia ésta. Asimismo, las vinculaciones político partidarias jugaban un papel fundamental en cuanto a la posibilidad de ostentar un cargo público de relevancia, factor imprescindible para comprender las dinámicas emergentes en el momento, y que también configuran los antecedentes de las lógicas de funcionamiento de la institución.

¹² Las letras resaltadas están en el texto original.

Francisco Curt Lange (1903-1997)¹³, fue una de las figuras precursoras de la Institución, quien fundamentó los lineamientos de la radio en base a parámetros pertenecientes al saber musicológico de principios de siglo XX (especialmente dentro del paradigma difusionista). La primera etapa de programaciones, según se define en las memorias de SODRE editadas en 1963,¹⁴ estuvo ligada a la fundación de la Discoteca Nacional como dependencia del SODRE, la que fue organizada por Lange. En sus escritos el musicólogo subraya la importancia de la Discoteca Nacional como servicio público, es decir, el objetivo de la fundación de la Discoteca Nacional era transformarla en la Discoteca Pública, de manera de ofrecer a la población el acceso a todo el material mediante préstamos. Este servicio nunca llegó a concretarse por lo que Lange en 1955 manifiesta su disconformidad con el hecho de no haber logrado que la discoteca funcionase tal como él había propuesto, y escribe desde una visión crítica el problema en relación a las autoridades estatales que no propiciaron la concreción de dicho servicio. Lange creía mucho más en este tipo de servicio que en la emisión radiofónica como vehículo de lo que él llamaba “educación colectiva”. (Lange, 1938, p. 101). En los documentos escritos por Lange se evidencia su firme convicción de que entre los cometidos del SODRE éste debía tener una misión pedagógica, y es allí donde fundamenta el proyecto. Realiza un análisis crítico sobre el uso que se estaba haciendo de la radio, que en la época se concebía como la nueva herramienta tecnológica.

[...] como son principios comerciales que guían todo el sistema de irradiación, es preciso, para satisfacción de los clientes avisadores y con el fin de aumentar la popularidad de la estación emisora, conseguir la simpatía de un gran número de oyentes. Esto se obtiene, haciendo concesiones al gusto fácil del público. Con ello, se va pervirtiendo el principio de la irradiación: la educación. Vemos, al observar las estaciones comerciales del continente, un continuo descenso en calidad, un abandono total de los principios. Y como a la humanidad le resulta muy difícil dar un paso hacia adelante y muy fácil dar dos hacia atrás, nos preguntamos cómo y cuándo nos será posible extirpar todo el mal que se ha hecho hasta ahora (Lange, 1935, p. 138).

Además, hace hincapié la misión pedagógica que debería tener la radio hacia un pueblo que cataloga como carente de interés por estar formado por capas de diversa procedencia, que no poseen una historia conjunta.

¹³ Francisco Curt Lange era prusiano se formó en la Universidad de Múnich. En 1938 fundó el “Instituto Interamericano de Musicología” en Montevideo. Adquirió la ciudadanía uruguaya. (Merino, 1998, p. 10-11 *apud* Manzino, 2014, p. 86).

¹⁴ En el Anexo I se transcribe un texto donde se detallan diversas etapas de las programaciones de la radio. Número [1].

La población de nuestras capitales es fundamentalmente distinta a la de las ciudades europeas. Allá, el programa de una estación emisora se dirige a una colectividad de seres arraigados en el ambiente, rodeados de tradiciones, de dialectos, de una literatura y música populares muy vastas, y por ende, imbuida por completo de los problemas de una nación de la cual forman parte. Existen, desde luego distintos planos de la cultura, pero una difusión pedagógicamente orientada, puede evitar escollos y servir a todos los intereses y necesidades culturales.

En nuestras ciudades contemplamos estados babilónicos surgidos a raíz de la constante inmigración. Estos aluviones respondieron a fines absolutamente materiales y la mayor parte de la inmigración extranjera lucha con problemas económicos impuestos por el ambiente o trabaja deliberadamente con fin de explotación para reunir a la mayor brevedad posible un capital. En ambos casos notamos un marcado desinterés por la cultura del país que mejor lo podríamos calificar de indiferencia (Lange, *Op. Cit.*, p. 135).

Del mismo modo, Lange estaba convencido que la sola difusión de las obras musicales, a través de la radio, no eran suficientes para que el público tuviera efectivamente la posibilidad de apreciarlas, preocupación que se documenta en la mayoría de sus escritos. Como ya se dijo, en el escrito de 1963 no se menciona la figura de Lange pero, en la búsqueda de documentación para respaldar este estudio, se han encontrado varios escritos de Lange en los que describe todos los procedimientos, fundamenta y analiza tanto los cometidos de la radiodifusión nacional, la creación de la discoteca, y sus líneas programáticas. Llama la atención que en el documento de 1963 no se mencione que los lineamientos, las metas alcanzadas, y los fundamentos, son muy similares a los que proponía Lange. Un documento de 1938, escrito y publicado por él, alude a las etapas de programación radial y explica en detalle todos los procedimientos empleados en la Discoteca Nacional. La estructura del trabajo, los pormenores y la calidad de escritura de los documentos firmados por Lange ponen de manifiesto la elaboración de un proyecto de su autoría que se intentó llevar a cabo con las posibilidades técnicas de la época. Este proyecto no se terminó de concretar en todas sus etapas (el autor da cuenta de este hecho en sus escritos). Además, en el mencionado artículo Lange hace referencia a dos escritos anteriores que aluden a un soporte físico, el disco, como medio de difusión masiva y a la vinculación de dicho objeto con la educación de la población.¹⁵ De manera que la producción teórica de Lange da cuenta de los pasos en una elaboración de ideas que fueron las que primaron en la programación de la radiodifusión nacional, por lo menos

¹⁵ Fonografía Pedagógica I de 1934 y Fonografía Pedagógica II de 1935.

hasta la década de 1950 y que se expandió como modelo o marca de una radio estatal.¹⁶ Esta última parte de la afirmación es compartida por otros investigadores que trabajan sobre la historia de la radiodifusión en Uruguay, es así que Inés de Torres afirma:

[...] el Estado uruguayo hizo una apuesta arriesgada. No se limitó a intervenir en lo relativo a la regulación de las ondas, sino que asumió un rol como productor de contenidos con un perfil específico (de Torres, 2015, p 108).

El esquema de pensamiento, que respaldó la puesta en práctica de las acciones que se llevaron a cabo en la Institución, estuvo sustentado en la concepción que gira en torno a las diferencias entre alta cultura y baja cultura (o cultura tradicional, cultura popular, cultura de masas). Asimismo se direcciona hacia la potestad del Estado para introducir pautas en la cultura de la población y se remarca que la radio debía ser instrumento en la educación de la población.

La radio debe estar en manos del Estado. Ello se justifica por ser un elemento de educación, un instrumento peligroso cuyo manejo inadecuado puede producir graves trastornos en el cuerpo nacional. Su tendencia hacia la popularización total significa que ya hoy, sustituye gran parte de los espectáculos públicos y en cierto modo, a la enseñanza (Lange, 1936, pp. 140-141).

Y posteriormente subraya:

La finalidad esencial que inspiró a la creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica está representada por el aprovechamiento de la moderna ciencia de la radiotelefonía en la fácil expansión a todo el ámbito de la República y aun más allá, de la información y de la cultura general. Abarcando este propósito tan vastos horizontes, no ha de extrañar que los programas de transmisiones del SODRE hayan sido juzgados en distintas formas, desde un principio y aun en la actualidad, ya que es natural y lógico que así sea, si se tiene en cuenta las diferentes inclinaciones artísticas hacia las cuales se sienten llevados los pobladores del país y del mundo entero. Tales factores fueron tenidos especialmente en cuenta en momentos de formularse los primeros programas a base del material fonográfico de que se disponía en aquel entonces, tratándose de armonizar las diferentes tendencias sin apartarse, por ello, del lineamiento general de la estética de la música (Lange, 1938, p. 118).

Al observar el espacio que se concedió en las publicaciones propias de la institución o aquellas vinculadas a ésta, se podría afirmar que esas tenciones fueron factor de discusión. El universalismo cultural y el etnocentrismo son corrientes que, derivadas del positivismo, eran referentes del pensamiento y la acción de la intelectualidad en la época.

¹⁶ “[...] el SODRE, en sus comienzos, empleó este principio estético de la no interrupción de las obras por primera vez en América. Posteriormente no faltó quien imitara este procedimiento y agreguemos que ello significó siempre un beneficio para los oyentes.” (Lange, 1938, p. 118).

Las políticas culturales a aplicar parecen estar basadas en esas corrientes. Cabe aclarar que dicha observación no se puede fundamentar con documentos donde se indicara que se pretendía utilizar esos paradigmas y plasmarlos en políticas. Sin embargo, se puede decir que esos conceptos son los que subyacen en las líneas de acción. En el caso de Lange, se explicitan sus influencias en la construcción de un movimiento llamado “Americanismo musical”¹⁷ del cual fue mentor y artífice (Guerra Cotta, 2009) a través de toda su producción. Lange se centró en la investigación de la música de tradición escrita, situando su punto de observación en la historiografía. Su labor se plasmó en el “Boletín Latino Americano de Música”, que se editó desde el año 1935 al 1946 y que tuvo como sede cuatro capitales latinoamericanas (Río de Janeiro, Lima, Montevideo y Bogotá).¹⁸ Por otra parte, en la actualidad puede causar rechazo el enfrentarse con algunos conceptos que se pueden encontrar en los escritos de este autor. Es decir, se debe tener en cuenta, para no juzgar anacrónicamente, que si bien muchos conceptos actualmente han sido ampliamente superados por nuevas teorías, la visión del autor no era cuestionada en la época. Por el contrario, su punto de vista americanista, era respetado considerablemente ya que portaba una nueva visión sobre la producción cultural de los territorios americanos.¹⁹

Es así que en el escrito del año 1938, “Fonografía pedagógica”, se describe de manera minuciosa, toda la organización de la discoteca, la que era pieza fundamental para la transmisión radial. Las pautas propuestas por Lange para CX6, que van desde cómo ordenar y catalogar el material musical en soporte disco, la forma de conservarlos, la técnica a emplear por el locutor-operador, hasta el contenido de la publicación en forma de catálogo con el fin de publicitar la programación, son modelos que se utilizaron desde esa década y -con variantes ínfimas- hasta finales de siglo XX en dicha radio. Por otra parte, se ha encontrado un escrito titulado “Misión Cultural y Social de los Programas Radiofónicos del S.O.D.R.E” de la pedagoga y periodista uruguaya Reina Reyes. Fue

¹⁷ “O *Americanismo Musical* nao foi objeto de nenhum estudo de maior fôlego, a pesar de sua evidente importância para a história da musicologia ocidental no século XX, como já observou BISPO (2008). Um dado importante sobre a origem do movimento é o fato de ter ocorrido em Montevideu, em 1933, o Congresso Interamericano, que sem dúvida deve ter inspirado musicólogo na criação do *Americanismo Musical* e, pouco mais tarde, em 1939/40, na fundação e oficialização do Instituto Interamericano de Música, sediado em Montevideu. Importante fenômeno em jogo neste processo é a política norte-americana ligada ao “New Deal” e a panamericanismo, que tiveram efeitos diretos sobre todas as áreas da cultura na América Latina, inclusive no campo musical.” (Tacuchian, 1998 *apud*. Guerra, 2009, p. 6).

¹⁸ En dicha publicación se pueden encontrar diversos aportes de historiadores, músicos compositores, e investigadores que realizaron sus trabajos, tanto en la música de tradición oral como en la música de tradición escrita.

¹⁹ Se transcribe una parte ilustrativa de sus escritos en el Anexo I con el número [2].

editado en la revista del SODRE del año 1955, en él se fundamenta el contenido y la forma de la programación radial del instituto.

El SODRE dentro de las instituciones oficiales de nuestro país tienen posibilidades de una acción no igualada por otros institutos culturales, dado que, por el instrumento técnico que emplea, busca al hombre en su propio hogar para ampliar su cultura. La jerarquía que por esta razón el SODRE en su acción de difusión radial, crea una enorme responsabilidad en cuanto a las manifestaciones culturales que incluya en sus programas. Si bien es la música la expresión artística que se adapta más a la emisión radiofónica, ya que es ésta específicamente sonora, no quiere esto significar que la palabra en su contenido ideológico y en su estructura artística, no pueda alternar con la extraordinaria eficacia con la música para la acción cultural de los programas radiales oficiales (Reyes, 1955, p. 38).

Aquí se ratifica la función pedagógica de la radio y agrega:

Para lograr que la audición tenga carácter docente y esté dirigida más a la razón que a la emoción, se buscan formas de expresión radiofónica de acuerdo a la psicología del oyente lo que hace que una irradiación de este tipo sea, a más de difícil, costosa, por lo cual no es abordada ni por lo menos, continuada con éxito, por radiodifusoras comerciales. El SODRE tiene obligación de hacerlo, por cuanto es un instrumento oficial de cultura (*Op. Cit.*, p. 39).

Luego pone como ejemplo algunos de los programas que eran parte de la grilla de programaciones de la radio oficial, describiéndolos con el fin de demostrar los logros de la radio y la función que se entendía debía tener y al mismo tiempo sugiere el incremento de recursos materiales y humanos con el fin de continuar con dicha labor.

En el año 1956 el SODRE editó un escrito donde se proponía una renovación de la programación; la autoría pertenece a Daniel Vidart.²⁰ Este trabajo se titula “Nueva orientación de las ondas radiales del S.O.D.R.E” (1956). Está organizado en cinco capítulos, en los que se realiza un análisis de la programación radial y a la vez se expone una propuesta en cuanto a determinados lineamientos de programación. Estos contemplan la inclusión de músicas populares y de pueblos alejados de la influencia europeo-occidental. En el capítulo 1 y bajo el título “La programación desde el punto de vista artístico, docente e informativo” comienza por afirmar:

Hay dos conceptos polares dentro de la terminología de la antropología cultural que es menester conciliar en la programación de las radios oficiales. Uno es el de *endoculturación* y otro el de etnocentrismo.

²⁰ En la época Vidart se desempeñaba como tesorero de la Comisión Directiva del SODRE (desde el año 1955) y como director de la Revista del Instituto, en la que se publica el mencionado artículo. El Sr. Vidart es autor de un conjunto muy importante de trabajos académicos que se enmarcan dentro de la antropología y es considerado un pionero dentro de la misma en el Uruguay.

La *endoculturación* supone el conocimiento racional o instintivo de la génesis, pautas y complejos de una cultura determinada, en nuestro caso la uruguaya, y el etnocentrismo implica una insistencia excesiva sobre los valores de la cultura nacional en detrimento de las otras (Vidart, 1956, pp. 64-65).²¹

En el escrito se comienza por documentar la situación de alcance limitado de las ondas radiales al territorio nacional, y en consecuencia, se expone la preocupación del incumplimiento de una de las misiones del Instituto, el alcance de las ondas a nivel nacional. Acto seguido, plantea que se solicite un informe a la Dirección Técnica, en donde se informara sobre puntos específicos del funcionamiento de las radios, en cuanto a la emisión.

La propuesta parecería enmarcarse del relativismo cultural y reafirma esos conceptos a través de la siguiente afirmación de Vidart:

La misión del SODRE, como instituto oficial, es la de hacer inteligibles al pueblo de la República los caracteres de la cultura uruguaya y su articulación con la de Occidente y las americanas autóctonas. Debe, además, exaltar los aspectos positivos de tales caracteres, recrearlos, hacerlos llegar de modo docente a los distintos estratos sociales de la población nacional (*Ibídem*).

No se ha encontrado documentación donde se fundamenten los lineamientos de las programaciones sucesivas a estos escritos. Sin embargo, al estudiar los partes diarios de programación se han encontrado contenidos que contemplarían algunos de las propuestas realizadas por Vidart.

Por otra parte, resulta interesante de ver las correspondencias entre las diferentes visiones plasmadas a lo largo de las casi tres décadas de actuación del SODRE y la definición de dos conceptos opuestos, el internacionalismo y el nacionalismo. Con este objetivo se ha tomado el análisis de Ángel Rama al situar al año 1955 como punto de inflexión en la historia del país y como comienzo de la crisis económica nacional (Rama, 1972, p. 22).

La hendidura económica que se inicia en 1955 cierra un tiempo y abre otro dentro del proceso general que vemos: de una situación en que todavía la inviabilidad del sistema no era flagrante, quedaba disimulada cuando no justificaba ocasionales apologías –ese fue el tiempo del slogan “Cómo el Uruguay no hay”–, se pasa a otro en que su insuficiencia se hace notoria y es primero atribuida a los gobernantes, luego a los partidos, por último reconocida en la estructura del sistema. Es entonces que se acomete su impostergable sustitución apelando a diversas vías (*Ibídem*).

²¹ Las cursivas están en el texto original.

Y luego remarca específicamente la influencia de las políticas nacionalistas en los organismos culturales:

El nacionalismo dominante es también el tiempo de la quiebra económica, con soluciones que agravan la situación del país como las que aplican los gobiernos del Partido Nacional transfiriendo la riqueza a los propietarios rurales, devaluando la moneda, adhiriendo a los principios fondomonetaristas, endeudando el Estado a la banca extranjera. La quiebra económica afecta plenamente el funcionamiento de los organismos culturales oficiales que comienzan a tener una vida desmedrada [...] (Rama, *Op. Cit.*, p. 25).

Y sobre el caso específico del SODRE subraya:

Las creaciones de nuevas instituciones son escasas: se reducen, en una típica política conservadora, al desarrollo del museos o a la reedición de obras clásicas, tal como se definió en la conducción del Ministerio de Cultura por el historiador nacionalista Juan E. Pivel Devoto²², así como en su gestión del SODRE (Rama, *Op. Cit.*, p. 26).

Ha resultado fundamental la cita de estas observaciones que, por una parte, conjugan la visión de los sujetos involucrados directamente con las políticas culturales de la radio y por otra, como en este último caso, desde un punto de vista que se sitúa fuera de la institución. Se considera parte de la contextualización, el indagar en esta etapa porque posibilita la comprensión del paradigma de política cultural del que se parte y permite preguntarse las reconfiguraciones de etapas sucesivas.

Para categorizar las particularidades de las políticas culturales que se visualizan hasta el momento en el SODRE, es útil utilizar una demarcación hecha en base a la propuesta de García Canclini. En ésta se definen distintos paradigmas en relación con los agentes que llevan a término las políticas, las estrategias y la concepción subyacente (García, 1987, p. 27 *apud* Mariscal, 2007, p. 21). De manera que, de acuerdo a dichas relaciones, el paradigma en el que se puede enmarcar la política en esta etapa se denomina “Democratización cultural”, donde los principales agentes son “el Estado y las instituciones culturales”; el modelo de organización de la relación política-cultura es la “difusión y popularización de la cultura” y la concepción y objetivos del desarrollo cultural es el “acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales.” (*Op. Cit.*, p. 22).

²² Pivel Devoto estuvo al frente del Consejo Directivo del SODRE desde el año 1959 a 1964; según atestiguan algunos entrevistados era amigo personal de Ayestarán y fue quien realizó el prólogo del libro escrito por Ayestarán de éste titulado “La música en el Uruguay. Tomo I”, que fuera editado por el SODRE en el año 1952.

3 SODRE bajo el autoritarismo

Antesala de la dictadura

Desde el primer enfrentamiento al objeto de estudio se ha puesto en vista la importancia fundamental del período que antecede a la dictadura. En este capítulo se visualizará parte de la lógica que primará en las relaciones institucionales e interpersonales de los involucrados. Se señala el inicio del período del autoritarismo en los años anteriores al comienzo de la dictadura, se lo entiende como un proceso al que Álvaro Rico denomina “camino democrático a la dictadura” (Rico, 2006, pp. 44-60). Para entender la crisis sufrida por el Uruguay en los últimos años de la década de 1960 algunos historiadores proponen tomar como punto de partida la década de 1950. Es así que se parte de la constatación de una crisis creciente y paulatina a partir de los últimos años de la década de 1950. Ese proceso se visualiza en la balanza comercial de los países latinoamericanos, a partir del estancamiento tecnológico-productivo del agro y el agotamiento de las reservas acumuladas en las décadas anteriores (Nahum *et. al.*, 1998. p. 99). Como variables externas, que convergen en la crisis, se señalan el incremento de las políticas proteccionistas de los países del hemisferio norte hacia los productos exportables de la región y la escasa participación de Uruguay en el mercado internacional. A ellas se suman factores internos tales como el tipo de producción agropecuaria extensiva, el crecimiento de la inflación, el estancamiento de la industria, la sustitución de productos industriales incrementando las importaciones y la gran especulación financiera (Nahum *et. al.*, *Op. Cit.*, pp. 100-105).

Asimismo se conjugaron los aspectos económicos con un desarrollo industrial discreto, una marcada suba de la inflación y unas políticas sociales tendientes a la presencia hegemónica del Estado:

Inmerso en nuevas condiciones internacionales, el modelo de acumulación capitalista que predominó en la primera mitad del siglo XX, el llamado “modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) que fuera aplicado también en otras experiencias de la región, detuvo su expansión en los años cincuenta. Bajo el período batllista, un tipo de Estado providencialista fue erigido como herramienta para la distribución del excedente generado por las importaciones del agro, especialmente ganaderas. Se trató de la etapa en la cual el poder de los sectores agroexportadores se limitó con la presencia de un Estado que intervenía en la distribución de la riqueza y en la implementación de políticas sociales al modo de precoz Estado benefactor. Financiada con la renta de este sector, se desarrolló una industria liviana orientada a la producción de bienes de consumo para el

mercado interno, y en el espacio público, un aparato administrativo que fungió como fuente de empleo para las capas medias ligadas a una extendida trama de vínculos clientelares (Albistur, 2011, pp. 13-14).

Desde 1966 se retorna a la forma presidencialista unipersonal luego de haber experimentado la forma colegiada; de manera que el Poder Ejecutivo estuvo compartido entre los dos partidos tradicionales de Uruguay: Partido Colorado y Partido Nacional.

La reforma presidencialista fue un intento, a la postre infructuoso, de superar la crisis de desarrollo dándole más instrumentos jurídicos e institucionales al presidente para imponer sus políticas; esto es, la posibilidad de prescindir o al menos de limitar el lastre de los lentos engranajes partidarios, los pactos y las negociaciones (Albistur, *Op. Cit.*, p 29).

En la década de 1960 y frente al proceso de la década anterior, con la crisis generalizada y los sectores medios y bajos sufriendo especialmente sus consecuencias, se abren las puertas para que diversos actores entren en juego.

Ya sabemos que en el plano político los resultados electorales mostraron la búsqueda de salidas a través del trasiego de votantes de una fracción a otra dentro del lema, o, lo que hubiera sido impensable antes, de un partido tradicional a otro; paralelamente, se produjo la formación de coaliciones de las fuerzas de izquierda, que culminaron con la constitución del Frente Amplio en 1971 (Nahum *et. al.*, 1998, p. 164).

Y además:

La aparición de la guerrilla urbana y de grupos armados de ultraderecha fueron las señales más evidentes de que el clima de convivencia pacífica que había caracterizado al Uruguay estaba llegando a su fin. En el plano social, la crisis polarizó las posiciones. Algunos grupos de las clases económicamente poderosas –banqueros y grandes terratenientes– instaron a una actitud dura por parte del Estado; y los trabajadores, cuyas reclamaciones encontraban cada vez mayores obstáculos, multiplicaron sus formas de organización y de movilización a fin de defender sus ingresos.

La emigración, por otro lado, constituyó una salida para muchos. Profesionales, técnicos, obreros calificados, jóvenes en general, dejaban el país en busca de mejores oportunidades de empleo, mientras que en lo interno la migración campo-ciudad contribuía a ensanchar las áreas marginales de la capital (*Ibídem*).

A partir de la crisis financiera e institucional se aplicaron las Medidas Prontas de Seguridad,²³ implantadas por el gobierno conducido por el presidente Gnal. (R) Óscar Gestido (marzo a diciembre, 1967) y continuadas por el Sr. Jorge Pacheco Areco como

²³ “Medidas Prontas de Seguridad. Se disponen para reprimir paros y huelgas en los servicios públicos y privados.” Es el título del decreto N° 684/967 firmado en Montevideo el 9 de octubre de 1967.

presidente de la República (diciembre, 1967 - febrero, 1972).²⁴ Según se define en los manuales de historia del Uruguay las Medidas Prontas de Seguridad “son un instrumento constitucional de excepción que en caso de conmoción interior o agresión exterior permiten al Poder Ejecutivo tomar decisiones urgentes” (Nahum *et. al.*, 2011, p. 7). Las medidas fueron en principio implantadas para hacer frente a infinidad de movilizaciones sociales y a la aparición de grupos guerrilleros. Sin embargo, dichas normas, de represión, se incrementaron en el período del “pachecato” y se transformaron en el modo fundamental de ejecución de las políticas del Estado en este periodo. A este tipo de gobiernos también se les ha llamado “gobiernos de crisis” o “gobiernos bajo decreto” (Sartori *apud* Rico, 2009, p. 188). Éstos se caracterizan por implementar “medidas excepcionales” para gobernar; a grandes rasgos consisten en el sostenido y paulatino incremento de los recortes en relación al ejercicio de los derechos ciudadanos, las censuras a la prensa, el irrespeto por la independencia de los poderes del Estado y la inmediatez en las decisiones gubernamentales, todo con el objetivo de asegurar el orden, aun pasando por encima de los derechos individuales (*Op. Cit.*, p. 241).

Según Rico, el proceso comienza en los gobiernos elegidos democráticamente de finales de la década de 1960, a los que caracteriza como “gobiernos bajo decreto”.

[...] los gobiernos bajo decreto no constituyeron un gobierno dictatorial, de todas formas irán fijando las bases institucionales, legales, discursivas y represivas que nos permiten establecer una relación de continuidad –y no sólo de ruptura- entre democracia/autoritarismo/dictadura en el período histórico que transcurre en nuestro país entre 1967 y 1973 (Rico, *Op. Cit.*, p. 205).

Esta continuidad se pondrá de manifiesto en la manera de conducir la institución en la que se enmarca el objeto de estudio de este trabajo. De acuerdo con Albistur:

Un elemento fundamental, entonces, para comprender a la predictadura y por tanto, las causas de la pérdida gradual de la democracia, no radica tanto en el enfrentamiento armado entre la guerrilla y los militares, sino en la crisis del modelo político, económico y social, y en la necesidad del bloque en el poder de reestructurarse y de contener la oposición de un movimiento popular fuerte y crecientemente organizado (Albistur, 2011, p. 15).

Al mismo tiempo, las prácticas represivas que sufrió gran parte de la sociedad se visualizan en los editoriales de prensa; según se afirma en diversos estudios académicos, se disminuyó el debate, y se aumentó el cuidado en la difusión de las noticias, a consecuencia de la censura (Albistur, *Op. Cit.*, p. 47). Estos hechos construyen la lógica

²⁴ Gestido fue presidente de la república desde el 1º de marzo al 6 de diciembre de 1967 y el vicepresidente de dicho periodo fue Pacheco; luego de la muerte de Gestido, Pacheco asumió como presidente desde el 6 de diciembre de 1967 hasta el fin del mandato constitucional, el 1º de marzo de 1972.

de autocensura en la que se vieron inmersos los medios de prensa en el periodo siguiente y que forman parte del contexto de la radio oficial y de las personas que tomaron decisiones dentro de ese marco.

Al hacer foco en el estudio de los documentos generados en las radios estatales en este periodo, se debe subrayar la ausencia de escritos del mismo nivel de los documentos analizados en el capítulo 2 de esta tesis. Es decir, no se han encontrado documentos que hayan sido producidos con posterioridad a 1963. Se han revisado las actas del Consejo Directivo del SODRE del periodo 1967-1984 y en ellas se han hallado informaciones referentes a las radios que describen hechos o que tienen que ver con el funcionamiento de la Dirección de Radio. De modo que no existen en la institución escritos de naturaleza comparable a los descritos en los que se especifiquen los lineamientos programáticos u otras fundamentaciones. Los criterios de programación se han podido delinear sobre la base de las afirmaciones de los entrevistados y desde la observación de los documentos de trabajo denominados como “parte diario”, notas de prensa y las actas y oficios del CDS.

No obstante, se han constatado determinadas directivas en relación con la programación de las radios. Éstas comienzan a regir el periodo de gobierno de Pacheco y continuaron en la programación de la radio durante el período dictatorial. De modo general, tienen que ver con el crecimiento en el número de las transmisiones radiales de los conciertos realizados en los estudios de la calle Mercedes 823 y con la inquietud por ampliar la cobertura de la radio a nivel nacional. Particularmente se puede señalar en este periodo la creación del Informativo Nacional emitido desde la Casa de Gobierno y la incorporación de los comunicados diarios de las Fuerzas Conjuntas; estos últimos eran transmitidos obligatoriamente por todas las radios de Uruguay, incluyendo la radio oficial. También consta la designación de un “Asesor en Folklore” (Acta CDS, 06-05-1969) quien se encargó de seleccionar la música que se permitía irradiar en el SODRE. Se debe remarcar que este es el único acto documentado oficialmente sobre este tema. Dicha designación pone en vista que existió un lineamiento estético basado en el criterio de una persona. Cabe destacar que no se han encontrado en los documentos del SODRE alguna referencia a escritos donde se explicitaran los criterios utilizados para realizar la tarea que se le encomendó. De todos modos, se infiere que el trabajo realizado por el Sr. Assunção fue

determinante en la práctica autocensuradora de la que dan testimonio los entrevistados y que rigió durante todo el período autoritario.²⁵

Cronología

En 1967 se documenta un hecho destacado, es la renuncia en su totalidad de la Comisión Directiva del SODRE (más adelante llamada Consejo Directivo del SODRE) por desavenencias con el Poder Ejecutivo. Hay que tener en cuenta que el CDS es un espacio de dirigencia política, es decir, que sus miembros son directamente nombrados por el Poder Ejecutivo. La Comisión Directiva²⁶ estuvo al frente del instituto desde el año 1964 hasta el mes de mayo de 1967. La razón por la que toman esa resolución está fundamentada en las actas de la CDS. Previamente, la dirigencia del SODRE decidió abrir el espacio de publicidad en la radio y en la televisión oficial y esa decisión fue tomada a causa de los problemas financieros que mantenía el instituto. Las actas del periodo evidencian el déficit en el que se encontraba el SODRE. Se tomó la resolución de abrir el espacio a la publicidad privada para obtener una fuente de recursos habilitados por la ley. Pero ANDEBU (Asociación Nacional de Broadcasters Uruguayos) vio sus intereses menoscabados e inició una polémica pública, en los medios de comunicación, la que provocó una reunión entre las autoridades de ANDEBU y el presidente de la República. Luego de esta reunión la prensa divulgó que el Poder Ejecutivo, presidido por el Cnel. (R) Óscar Gestido, entendía la posición de ANDEBU y pretendía subsanar el inconveniente, creyendo que se debía rever la iniciativa para proteger el derecho de los privados. ANDEBU acusaba al SODRE de competencia desleal al abrir el espacio de publicidad remunerada en las radios oficiales. El CDS había tomado esta medida en el afán de ampliar el magro presupuesto adjudicado a la institución. El 5 de mayo, en el acta del CDS, se explican las razones que llevaron al CDS a presentar la renuncia ante el Ministro de Cultura Sr. Luis Hierro Gambardella.²⁷ La renuncia fue aceptada y en los últimos días de mayo de 1967 el presidente Óscar Gestido nombró un consejo sustituto.²⁸

²⁵ Sobre su tarea se ahondará dentro de este capítulo bajo el título Prácticas de orden, vigilancia y censuradoras.

²⁶ El CDS estuvo integrado por la Sra. Irene Ramírez de Aguirre Roselló como presidente, el vicepresidente Sr. Juan Ilaria, el director Dr. Antonio Bouza, como el director tesorero Dr. Antonio Cañellas y el director secretario Carlos Pacheco.

²⁷ En el Anexo I con el número [3] se transcriben fragmentos de la carta de Renuncia dirigida al Sr. Ministro de Cultura, don Luis Hierro Gambardella (Acta, CDS, 09-05-1967).

²⁸ Estuvo integrado por el Agr. Horacio Refubell como presidente, el Dr. Carlos M. Larghero como vicepresidente y el Sr. Alfonso Llambías de Acevedo como secretario.

En octubre de 1967 se implantan en el país las medidas prontas de seguridad, hecho que da cuenta del clima imperante. La crisis económica y los levantamientos de la guerrilla urbana MLN (Movimiento de Liberación Nacional), manifestaciones sindicales y paros son muestra del periodo complejo con el que se encontró el nuevo gobierno. Las medidas fueron decretadas por el ejecutivo el 9 de octubre y fueron levantadas el día 23 de ese mes. El 6 de diciembre de 1967 muere el presidente Óscar Gestido e inmediatamente asume el vicepresidente Jorge Pacheco Areco. En este mes se promulga la Ley N° 13.640 de “Presupuesto Nacional de Sueldos, Gastos e Inversiones”. En el capítulo VIII “Ministerio de Transporte, Comunicaciones y Turismo”, se alude directamente a varios aspectos importantes de funcionamiento del SODRE, por ejemplo con el artículo 260 se obliga a entregar a la Discoteca Nacional dos ejemplares de “todo disco que se fabrique en el país”.²⁹ También se hace referencia al Instituto en otros artículos que merecen atención por ser de vital importancia para éste, por ejemplo aquellos artículos que refieren a la Dirección Nacional de Comunicaciones, donde se ordena quiénes podrán ocupar los cargos de dirección.³⁰ Uno de los habilitados a ejercer dicho cargo, coincidente con su jerarquía militar, fue el presidente interventor del SODRE durante gran parte del período dictatorial, el Cnel. Ferrand, quien se desempeñó como Director General de Telecomunicaciones durante los últimos años de la década de 1960. En cuanto a la llamada ley del disco, se encuentra en actas del CDS una alusión a un decreto del Poder Ejecutivo posterior que se transcribe a pie de página.³¹

En marzo de 1968 el Poder Ejecutivo, con J. Pacheco como presidente, solicita la venia al parlamento para destituir al CDS sustituto nombrado menos de un año antes, hecho que

²⁹ “Artículo 260. De todo disco que se fabrique en el país para ser comercializado, deberán entregarse dos ejemplares para la Discoteca Nacional del Servicio Oficial de Difusión Radioelétrica. La omisión de esta obligación será sancionada con una multa de diez veces el precio de venta al público del disco de que se trate. El producido íntegro de las multas será destinado al mejoramiento de la Discoteca Nacional.” [Ley N° 13.640. Recuperado de <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/busqueda-documentos>. Fecha de consulta: 12-01-17].

³⁰ “Artículo 204. El cargo de Sub-Director General de Telecomunicaciones podrá ser ocupado por personal de los escalafones AaA, AaB, Ab o indistintamente en la forma que indique la reglamentación. Artículo 205. El cargo de Director Nacional de Comunicaciones, será desempeñado por un Oficial Superior de las Fuerzas Armadas. Artículo 206. El cargo de Director General de Telecomunicaciones será desempeñado por un Coronel o Teniente Coronel (o Grado equivalente de la Marina) de las Fuerzas Armadas.” [Ley N° 13.640. Recuperado de <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/busqueda-documentos>. Fecha de consulta: 12-01-17].

³¹ “TOMAR CONOCIMIENTO del decreto del Poder Ejecutivo del día 23 de abril de 1970, estableciendo que de todo disco que se fabrique en el país para ser comercializado, deberán entregarse dos ejemplares para la Discoteca Nacional del SODRE, con la funda correspondiente, reglamentándose el cumplimiento de la obligación legal en lo que se refiere a la entrega de los discos grabados y la aplicación de las multas en caso de incumplimiento.” (Acta, CDS, 28-04-1970).

según distintos artículos de prensa de la época se concreta en julio de 1968; el Consejo de Ministros destituye al CDS formando por Rebufell, Lambías y Larghero (Demasi, 1996, pp. 19-47). La prensa anuncia la sustitución del CDS el 16 de marzo, sin embargo las actas del Consejo Directivo dan cuenta que es a partir del mes de mayo de 1968 que asume el Consejo Directivo Interino a cargo del Sr. Héctor Batlle Correa como presidente, el Sr. Helio Fernández como vicepresidente y el Prof. Luis V. Anastasía como consejero. El problema se suscitó a partir de la huelga realizada por parte del personal del canal oficial, aquí se ponen en vista las tensiones entre el sindicato y sus representantes en el canal, el resto de los funcionarios del SODRE, las autoridades del CDS y el Poder Ejecutivo. El Ministro Hierro Gambardella, junto con el presidente de la República, solicitó la renuncia de los consejeros. El Consejo era nuevo, había sido designado por el presidente fallecido Óscar Gestido luego de la crisis del anterior CDS con ANDEBU. El presidente del CDS, H. Rebufell, redacta una carta y luego un nuevo artículo, que publica el diario “El día”, donde hace los descargos y acusa al Poder Ejecutivo de desconocer la jerarquía y de negociar con el sindicato dejándolos por fuera de las conversaciones. En la primera misiva, fechada el 17 de marzo de 1968, se trasluce el clima institucional donde el presidente del Consejo explica los problemas de presupuesto y detalla las acciones realizadas desde su presidencia. Unos días más tarde el mismo diario publica un nuevo artículo donde el presidente del CDS hace alusión a la “infiltración comunista” en el sector sindical del canal de televisión y acusa al Ejecutivo de desconocer la misión y la autoridad del CDS (El día, 22-03-68). En varias oportunidades los integrantes del Consejo se comunican con el Poder Ejecutivo para denunciar la falta de presupuesto del Instituto, las deudas con el personal y con privados y la falta de recursos, solicitando se pongan en marcha los mecanismos para remediar los problemas. En diversas ocasiones queda documentado, tanto en actas como en oficios del CDS redactados en este período, las denuncias que realizaban los propios consejeros y que eran dirigidas al Poder Ejecutivo, acerca de la falta de presupuesto para inversiones en equipamiento y la escasez de potencia de las radios que impedía que la señal tuviera un alcance más allá del centro del país.³²

Luego de la crisis se puede observar el interés por realizar algunos cambios en el funcionamiento del instituto. Por ejemplo, en las actas del CDS del año 1968 se alude al

³² Existen varios documentos que insisten en estos aspectos, inclusive en el Plan de Desarrollo presentado al Ministro de Educación y Cultura con fecha 6 de mayo de 1968, del Consejo interventor.

“Proyecto de Ley Orgánica del SODRE”, aunque no se ha encontrado el documento que lo contenga. Además, en las actas del CDS pertenecientes a los primeros días del año 1970, se encontraron alusiones a la nueva programación pero no se hallaron documentos que especificaran sus características.

Prácticas de orden, vigilancia y censuradoras

En el marco del SODRE, las resoluciones que se tomaron en estos años tendrán consecuencias importantes en el período posterior. Por ejemplo, los entrevistados colocan en este período el momento en que se dañaron determinados discos con contenido “impropio”. La práctica consistió en rayar con un elemento punzante sobre los surcos de los discos de pasta o vinilo en los que hubiera músicas que por su contenido fueran factibles de ser censuradas. Como se verá más adelante no se han encontrado documentos que especifiquen cuáles eran las músicas prohibidas o cuál era el criterio para realizar la censura mediante esta u otras prácticas. Sin embargo el testimonio de los entrevistados es coincidente en cuanto a la existencia de los discos malogrados a partir de dicha acción.

No te voy a decir nombres porque es feo y además los quiero mucho. Había un par de tipos dentro del SODRE –que habían trabajado con Ayestarán y eran los predilectos de Balzo– y uno de ellos –excelente profesor de música, director de coro, que había hecho la carrera con Lauro y Balzo en el instituto de profesores– estaba con el gobierno; él conocía todo el material que había en discoteca y fonoteca. Y con una lezna, a los discos que no se podían pasar les hacía toda una raya. Yo no me olvido más de eso. Yo le dije: “Hermano: ¿Qué diferencia tenés vos con la época de Hitler, que quemaba los libros? ¿Qué estás haciendo?” Y el loco ahí quedó. [...] (Entrevista, 21-03-2015).

Según los funcionarios programadores algunos discos circularon dañados durante todo el período posterior, otros dicen que nunca los vieron. En los documentos se encuentra especificado quién sería el encargado de seleccionar los discos de música popular a ser irradiados. En mayo de 1969 se designa al asesor Prof. Fernando O. Assunção para esta tarea; asimismo en junio del mismo año se designa al asesor de programaciones de televisión y radio, como pase en comisión desde Consejo en Educación, al Sr. Guido Castillo, pero no se encuentran alusiones a su trabajo durante el período.³³ Es de destacar que ninguno de los entrevistados mencionan a estas personas, sólo hacen referencia a los funcionarios encargados de ejecutar lo que se infiere eran las directivas de las personas mencionadas en los documentos; aparentemente no las conocían o no las recuerdan. En

³³ Sólo se encontró un acta y un oficio donde se documenta su cese en el mes de mayo de 1970. (Acta, CDS, 27-06-1969 y Oficio, CDS, 25-05-1970).

los documentos, seguido de una recomendación expresa dirigida a la totalidad de los funcionarios acerca de la prohibición de hacer “proselitismo político, religioso o gremial”³⁴, se encomienda al asesor de folclore a que revise y clasifique los discos de la discoteca. A Assunção se lo faculta a descartar el material que considerara inconveniente apartándolo de la discoteca y confeccionando una lista con dichas audiciones. Se ordena que la selección sea homologada por el CDS para que luego se trasladase el material de soporte a un archivo especial ubicado en la Dirección General; el mismo sería controlado directamente por el director general de las radios. Asimismo se recomienda el tratamiento que debería tener el nuevo material que ingresara a la discoteca.³⁵

Uno de los entrevistados cuenta cómo hizo para que, frente a la orden de hacer desaparecer los discos “inconvenientes”, no se perdiera totalmente la información sobre el contenido de algunos de ellos:

Yo tenía todas mis grabaciones en mi cabeza, sabía dónde estaban –hacía muchos años que estaba ahí–, entonces sacaba la ficha y nadie podía saber qué grabación estaba o no; porque vos para encontrar algo precisás ir a la ficha, precisás Tchaikovski, entonces ibas a la ficha y buscabas. Entonces todas las grabaciones que me interesaban que sabía que tenía valor... Porque a Tchaikovski no se lo podía programar porque era ruso...” [...] Yo tenía por ejemplo Yupanqui, Viglietti... Y se hacía un ciclo de música de los pueblos, o de música antigua, etc. Aquél que se sabía que era de izquierda había que liquidarlo; y lo sacaban quitando las cintas. Los primeros rollos que me sacaron me di cuenta que habían sido sustraídos junto con la ficha; al otro día empecé a sacar fichas que contenían la información. Me las llevaba para casa (Entrevista, 21-03-2015).

Dependiendo del puesto en el que cada entrevistado estuviese, en la época que nos ocupa, es la información que se obtiene con respecto a esta práctica. Algunos dicen que sabían de la existencia de esos discos malogrados, pero que nunca los vieron. Otros, sin más, afirman que los vieron y los utilizaron para su trabajo, pero que nunca supieron quiénes eran los encargados de realizar el procedimiento que dejaba inutilizables algunos de los surcos. Es curioso como esa práctica fue naturalizada por los sujetos, algunos aluden a

³⁴ “RECORDAR a los funcionarios del Organismo que en cualquier oficina o dependencia del SODRE está total y absolutamente prohibida toda forma de proselitismo político, religioso o gremial. – 2º) COLOCAR copia de la presente resolución en la cartelera de órdenes de servicio del Instituto y en las oficinas de Canal 5 lo que tendrá efectos de notificación para el personal del SODRE. – 3º) ENCOMENDAR a los jefes de los distintos servicios el estricto cumplimiento de lo dispuesto en la presente resolución, los que deberán dar cuenta al superior en los casos que corresponda, sin perjuicio de lo que pueda resolver directamente el Consejo Directivo.” (Resolución 48.873, Acta, CDS del 06-05-1969).

³⁵ La Resolución 48.874 del CDS del 06-05-1969 se encuentra transcrita en el Anexo I con el número [4].

ella asegurando que era la manera de evitar “errores”, de modo que, justifican la práctica de rayar los discos afirmando que con ella se evitaba que alguien colocase por error alguno de las obras prohibidas y, acto seguido, pusiera en riesgo su trabajo y su persona. Conjuntamente, la prensa se hace eco de la selección de temas folclóricos que se hace en las radios. En la crónica firmada por el músico Conrado Silva en el semanario “Marcha” se describen tres hechos: la prohibición del programa “Nuevo Mundo” de CX26, la censura del programa de TV Universitaria en el canal 5 y el nuevo papel del asesor en folclore. Allí se informa sobre la tarea del profesor Assunção, se afirma que fue directamente contratado por el Ministro de Cultura y se alude a la tarea que se le encomendó, y se nombra una lista de autores a los que se catalogó como “los que no se podían pasar”.³⁶ Dicha lista no ha sido encontrada en los documentos oficiales del SODRE. El artículo firmado por Silva es muy crítico en cuanto a la idoneidad intelectual de Assunção a quien identifica como:

[...] autodenominado “folklorista”, título al que no pueden acreditarlo un par de libros de dudoso gusto literario y bajísimo nivel investigativo (esto no es un juicio personal; cualquiera puede leerlos y darse cuenta) (Silva, 1969, p. 14).

Remarca la responsabilidad directa del Ministro de Cultura en este tema y consigna nombres de músicos que estarían prohibidos a partir de la tarea de Assunção:

Apartó por aquí los “que se podían pasar” y por allá “los que no se podían pasar”, entre ellos cayeron juntos Daniel Viglietti (todas sus obras, canciones de cuna incluidas), Alfredo Zitarrosa, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, y muchos otros, unos por políticamente subversivos (!) otros por estilísticamente mediocres (!!!) etc. (Silva, *Ibídem*).

Según se puede leer, en los documentos oficiales de la institución, precisamente se alude a este artículo en el Acta del CDS de fecha 22 de setiembre de 1969. Esto demuestra que se estaba atento a aquello que la prensa decía acerca de esta medida, sin embargo no se pone en vista qué consecuencias pudo traer.³⁷

Siguiendo la misma línea de acción se puede encontrar, en documentos del año 1970, la orden expresa de vigilar algunos programas y ese seguimiento quedaba bajo criterio del personal de confianza que ocupaba cargos de jefatura, tanto en la radio como en el canal

³⁶ La transcripción del artículo “Levantando programas” de Conrado Silva, editado en el Semanario Brecha el 19-09-1969 se encuentra en el Anexo II con el número [5].

³⁷ “El señor Presidente hace referencia a artículos aparecidos en prensa relativos a la censura de discos sobre temas folklóricos, y de acuerdo con los señores Consejeros se faculta al señor Presidente a conversar con el Asesor Folklórico del Instituto, Sr. Fernando Assunção, a los efectos de coordinar el estudio y la forma que se llevará a cabo la selección de discos, informando oportunamente sobre el particular.” (Acta, CDS, 22-09-1969).

de televisión oficiales. Es así que se expresa específicamente que las grabaciones eran discrecionales:

HACER saber a los particulares o entidades públicas o privadas que utilizan o utilicen las ondas o canales del Servicio, los considerandos de que dan cuenta la presente resolución; 2) DISPONER que el Director Administrativo de Canal 5, el Director de Canal 8 y el Jefe de Audiciones Radiales registren en cinta magnética todos los programas y transmisiones que a su criterio puedan merecer esa medida precautoria. 3) ESTABLECER que en caso de comprobarse infracción de las leyes y disposiciones reglamentarias citadas, el Consejo Directivo del SODRE, por sí y sin derecho a reclamación alguna, procederá a la rescisión automática del documento que haya dispuesto la realización del programa. 4) Facultar al Director Administrativo de Canal 5, Director de Canal 8 y Jefe de Audiciones Radiales para que, en caso de comprobar la violación de los principios de que da cuenta la presente resolución proceda al corte inmediato de la respectiva transmisión o programa, debiendo dar cuenta al Consejo Directivo dentro de las 24 horas siguientes a la realización del corte. (Acta, CDS, 25-05-1970).

En cuanto a los recursos humanos, además del nombramiento como asesor del profesor Assunção, también fue nombrada la Sra. María Inés Ferrúa como Jefa De Plan Cultural. Esta persona parece haber tenido gran influencia en la programación de las radios, se afirma esto en virtud del cargo que ostentó y desde las narrativas de los entrevistados; por esta razón se hará foco en sus acciones en el cuarto capítulo de esta tesis.

En este mismo año se ordena la redacción de un proyecto de reestructuración del reglamento de la Sección Audiciones, a cargo de una comisión que debía estudiar la situación. En el acta del CDS, del 10 de noviembre de 1970, se encuentra la integración de la mencionada comisión en la que participarían, el Director General Interventor Diego Errandonea, el Asesor Letrado Dr. Julio. C. Jauregui y el Encargado de la Dirección de Programaciones Radiales, Sr. Jaime Fco. Bravo. Se le otorga un plazo de 30 días para entregar el proyecto, sin embargo no se han encontrado documentos posteriores que de manera precisa aludan al trabajo de la comisión, por lo que se desconoce cuál fue el trabajo que efectivamente se realizó y cuál fue su alcance.

Además, se ha encontrado una comunicación escrita en donde se solicita la organización de las transmisiones que se hacían en conjunto con la Dirección Nacional de Telecomunicaciones. Se le escribe a su director, el Cnel. Gustavo Ferrand, pidiendo se comuniquen los horarios de las transmisiones. Se infiere que este fue el comienzo de las transmisiones de los comunicados de las Fuerzas Conjuntas, aunque no se los identifica de esa manera o como “Cadena Nacional de la Oficina de Prensa de las Fuerzas

Conjuntas” (denominación que tendrá en dictadura). Al cruzar la información contenida en la carta que dirigen las autoridades del SODRE al Cnel. Ferrand, con los impresos que contienen la programación de las radios, se puede observar que en esta época aún no aparecían en la grilla, por lo que se concluye que en esta etapa los comunicados se realizaban de manera circunstancial (Oficio, CDS, 26-06-1970). A partir de 1971 la cadena de las FFCC se irradiará obligatoriamente en todas las radios del país; consta en las programaciones del SODRE bajo el título “Boletín de la Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas”. Se emitió, en principio, todos los días durante 15 minutos desde las 20 hs. y luego, sólo los días miércoles a la misma hora.³⁸ Además, se transmitían diariamente por todas las radios del SODRE, el “Boletín de la Dirección General de Meteorología” a las 13:00 hs., los “Avisos a los Navegantes. Informaciones del Servicio de Oceanografía, Hidrografía y Meteorología de la Armada Nacional” a las 9 hs., el boletín de actividades del SODRE a las 10:05 hs. y a las 20:55, la Hora Oficial a las 12:00, los Comunicados de la Caja de Compensaciones por Desocupación en Barracas de Lanas, Cueros y Afines de 18.30 a 18:35, el informativo de media hora desde Casa de Gobierno a las 20:30, y la transmisión del Himno Nacional a las 23:55 hs.³⁹

El desconcierto

Es muy importante destacar que todos los entrevistados están de acuerdo en que el incendio del Estudio Auditorio, ocurrido el 12 de setiembre de 1971, marcó un punto de inflexión en el instituto. No sólo fue el incendio de la principal sala del SODRE, con lo que ello significaría a nivel simbólico, además marcó el comienzo del peregrinaje de los cuerpos estables y el desmembramiento de la institución. A pesar de la destrucción del Estudio Auditorio del SODRE, se siguió transmitiendo desde dos espacios ubicados en la misma manzana, ya que éstos no fueron afectados por el fuego. Si bien se emitió desde allí hasta el año 1984 aproximadamente, todos los entrevistados están de acuerdo en que

³⁸ “Desde que las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de la lucha contra los guerrilleros en 1971, las llamadas entonces Fuerzas Conjuntas (militares y policías) propalaron una cadena radial y televisiva todas las noches a las veinte horas, precedida por la marcha *25 de agosto*. En la misma se indicaba el nombre de las personas detenidas y los presumibles delitos cometidos por lo cual se los ponía en disposición de la justicia militar, así como de aquellos requeridos (en muchos casos personas que habían huido) por esas fuerzas de seguridad. El efecto de aterramiento que suponía esto en vastas capas de la población (dada su combinación con la certeza de la práctica de la tortura, el hecho de que los detenidos nunca aparecieron en dichas nóminas, que también ya habían comenzado a actuar en los centros de detención militar) asociaba ese anuncio monocorde con una estructura de significaciones que incrementaba sustancialmente el miedo y corría los umbrales del mismo.” (Perelli y Rial, 1985, p. 46 *apud* Marchesi, 2001, p 25).

³⁹ Ver la imagen 15 y 16 del Anexo II: Contratapa de uno de los ejemplares de la revista quincenal de programación de la radio oficial del mes de diciembre de 1976.

los estudios funcionaron luego del incendio en un estado inaceptable desde el punto de vista edilicio.

Hasta el momento el SODRE mantuvo su estructura original, de manera que cada dependencia reportaba directamente al CDS. Es decir, cada director estaba supeditado directamente a las órdenes de la dirección colegiada. Dichas direcciones estaban definidas según la tarea: Programaciones radiales, Dirección artística, Dirección técnica, Rolloteca, Discoteca, Archivo de la Palabra, Radiotreatro, y cuerpos estables. Todas tenían un director que respondía al CDS; esta organización sufrirá cambios en años sucesivos. Los entrevistados recuerdan que desde la década de 1930 los estudios de transmisión funcionaron en dos casas contiguas al Estudio Auditorio ubicado en la calle Mercedes esquina Florida, mientras que la planta emisora funcionó en la calle Martín Fierro. Hubo tres estudios, “A”, “B” y “C”. Se denominaba estudio “A” al Estudio Auditorio, es decir la sala mayor del teatro. En el estudio B se realizaban transmisiones de pequeños conjuntos musicales y otras actividades, como la transmisión de conferencias o lecturas especiales sobre temas de interés, y el estudio “C” estaba destinado a la transmisión del material discográfico de la Discoteca Nacional.⁴⁰ Éstos últimos estuvieron ubicados en la calle Mercedes N° 823 esquina Andes hasta pasados unos años luego del incendio del Estudio Auditorio, ocurrido el 18 de setiembre de 1971. Asimismo, mencionan que la casa vecina al Estudio Auditorio no se vio afectada por el fuego, pero los estudios radiales se trasladaron al predio donde funcionó la planta emisora, en la calle Martín Fierro. Luego volvieron a la calle Mercedes y se transmitió desde allí, aunque la discoteca se mudó para un local del MEC situado en la calle San José y Paraguay. Uno de los entrevistados recuerda el clima que se vivió después del siniestro y hace hincapié en el papel de los funcionarios:

Después del incendio nos encontramos con que la institución seguía funcionando, seguimos funcionando con el esfuerzo de todos. Trabajando en las ruinas. Trabajando en las condiciones más inhóspitas que alguien puede suponer, como se encuentra un edificio después de un incendio; como se encuentra el personal en un edificio que después del incendio tuvo que soportar las consecuencias de haber apagado ese incendio con las mangueras barriéndolo todo. Y hubo que salvar todo lo que se pudo salvar, lo que el

⁴⁰ Esta es la denominación que tuvo el archivo de fonogramas desde la creación del SODRE. En la década de 1950 las grabaciones de los conciertos se hicieron en rollos de cinta sustituyendo a los registros realizados sobre discos de acetato de vinilo sobre alma de cristal de la década de 1930 y la de aluminio de la década de 1940. A partir de la nueva tecnología se creó la Sección Rolloteca (Casanova, 2011, p.65).

fuego no consumió. Y el fuego no consumió los archivos del SODRE, todavía hoy se está demostrando que se salvaron todos (Entrevista, 19-01-2015).

El 1º de marzo de 1972, con denuncias de fraude electoral, el Sr. Juan María Bordaberry asumió como presidente constitucional. En este año en el SODRE se documentan diferentes oficios con copias de cartas de agradecimiento, que las autoridades del CDS mandaban a distintos representantes diplomáticos de diversas embajadas en el país e institutos extranjeros con sede en el país. Éstas revelan que se realizaron varias donaciones de material fonográfico. Todo este material fue destinado a la Discoteca Nacional; entre los donantes se encuentran las embajadas de Brasil, de España, de EEUU, de URSS, de Venezuela e instituciones de origen armenio, italiano y alemán, entre otros. En los mismos documentos se manifiesta la idea de realizar nuevas programaciones para la radio y para la TV.

En el mismo año comienzan las negociaciones y los trámites para regular la explotación de la banda de Frecuencia Modulada que finalmente se concretará en el año 1973. Los documentos muestran que esa tarea fue encomendada directamente al Cnel. Ferrand (quien en ese momento se desempeñaba como Director Nacional de Comunicaciones), y se le solicita la coordinación con las autoridades del Ministerio de Comunicación de Brasil y con un representante técnico del CDS, el Sr. Danilo Valverde, Sub director técnico de TV (Oficio, CDS, 17-02-1972).

Funcionamiento de las radios en la dictadura (1973-1985)

Para estructurar el período se tendrá en cuenta, por una parte y en cuanto al orden general de los acontecimientos, el esquema de periodización basado en la propuesta de Luis Eduardo González (1984) y ajustada por Caetano y Rilla (1998) en cuanto se lo considera eficaz para ordenar los acontecimientos generales que fueron definiendo la dictadura. Es este: 1) La etapa de la “dictadura comisarial”, entre 1973 y 1976; 2) la etapa del “ensayo fundacional”, entre 1976 y 1980; 3) la etapa de la “dictadura transicional”, entre 1980 y 1985 (Caetano & Rilla, (1987) 1998, p. 13).⁴¹ Al mismo tiempo, ha resultado muy pertinente para este trabajo la propuesta de estructura planteada por Aldo Marchesi para el estudio de las políticas culturales del régimen. Marchesi mantiene las características de

⁴¹ Hay que subrayar, como bien lo observan los investigadores especialistas en la dictadura cívico-militar uruguayo, son “tipos ideales”, por lo que sus características se solapan. “[...] constituyeron tendencias que de algún modo coexistieron al interior del régimen. La dictadura en este sentido osciló con frecuencia entre lo restaurador y lo innovador [...]” (Caetano & Rilla, (1987) 1998, p. 10 *apud* Marchesi, 2009, p. 331).

la periodización “clásica” y la amplía haciendo una delimitación temporal diferente. Para Marchesi el “ensayo fundacional” comienza a partir de la concreción de diversos actos desde el año 1975, que estarán basados en una serie de lineamientos político-culturales que se mantendrán hasta el año 1980; a este período le llama “La cultura del “nuevo Uruguay”. Además esta periodización tiene sus matices al enfocar la mirada en el campo cultural. Marchesi mantiene la estructura de tres períodos utilizada por diferentes investigadores para otros aspectos de acción del régimen y agrega:

En el campo de la cultura se puede decir que también existieron tres momentos: un primer momento comisarial donde la prioridad fue perseguir a aquellos agentes culturales que fueron considerados como una amenaza para el régimen, un segundo momento fundacional donde se apostó a construir un nuevo tipo de propuesta cultural enmarcada en lo que debía ser el “nuevo Uruguay” que los dictadores aspiraban a construir; y por último un tercer momento donde dicho proyecto tendió a fragmentarse en el contexto de la transición democrática (Marchesi, 2009, p. 331).

A partir de los distintos datos ofrecidos en este trabajo, sobre las actividades del SODRE en relación con la programación ofrecida a través de sus radios, se comprueba su correspondencia con dicha propuesta de periodización.

Primer período (1973 - 1974)

El golpe

La fecha oficial de comienzo del último gobierno de facto o dictadura cívico-militar⁴², se señala como el día en que se consuma el “Golpe de Estado”, el 27 de junio de 1973, sin embargo, el proceso que llevó a ese desenlace comienza con la crisis de años anteriores y tiene su punto álgido en los hechos acaecidos en el mes de febrero de 1973 (Demasi, 2009, p. 27). Se buscaron los documentos específicos del SODRE en el período y se constató que son pocas las actas y oficios de los primeros meses de ese año, de lo que se infiere que las reuniones del CDS también fueron escasas. En enero de 1973 renuncia, sin razones expresas, el consejero Federico Fernández Prando, quien tenía el cargo de secretario vocal del CDS junto con Héctor M. Laborde como presidente, quien renunciará

⁴² Según Rico: “La personalización del poder –rasgo inherente a la dictadura como tipo de dominación basada en el “gobierno de los hombres”- resulta relativa en nuestra experiencia reciente, en tanto Bordaberry ejecuta el golpe con el apoyo corporativo de las Fuerzas Armadas. Desde el punto de vista institucional, la dictadura resultó ser un poder único-compartido entre civiles (políticos y tecnócratas) y militares, ejercido por medio de un sistema de órganos estatales diversificados, tanto legales como clandestinos, que configuran no tanto un poder monocrático sino el tipo de una “dictadura-institución”, una forma de Estado y de Gobierno de la sociedad.” (Rico, 2009, p. 242).

al cargo el 10 de abril del mismo año para volver a su cargo anterior de Director General del SODRE y luego pasar a retiro jubilatorio. El Ministro de cultura, Dr. José María Robaina Assé, designó a partir del 7 de junio de 1973 un nuevo CDS; éste estuvo presidido por el arquitecto Emilio Massobrio, y formaron parte como vocales el Cnel. Gustavo Ferrand y el Prof. Éric Simon (Acta, CDS, N° 3280, 07-06-1973). Este es uno de los casos en que, aún antes de perpetrado el Golpe de Estado, se ubicó un miembro del ejército para que actuara en el órgano máximo de decisión del Instituto.

El 27 de junio de 1973 se lleva cabo el Golpe de Estado encabezado por el entonces presidente de la República el Sr. J. M. Bordaberry. La radio oficial realizó la transmisión de ese acto. Todas las radios del país transmitieron en cadena marchas militares y música folclórica desde las 5 de la mañana (Demasi *et. al.*, 2001, p. 289). En el caso de la radio oficial, los documentos pertenecientes a las programaciones que comenzaban siempre a las 9 de la mañana, se encuentran tachados y con el indicador de que la programación no fue emitida; se sustituyó por la emisión de una Cadena Nacional de siete horas de duración (desde las 8:19 a las 15:20), pero no se indica su contenido. Se encuentra documentado que en la tarde, y durante menos de 10 minutos,⁴³ se irradió una cinta grabada con las palabras del Cnel. Néstor Bolentini.⁴⁴ Además, desde las 22:40 a las 23:17 del mismo día, se emitió el “discurso del Presidente de la República con motivo de la disolución de las Cámaras Legislativas”.⁴⁵

Según testimonia el Jefe de Grabaciones, él fue el encargado de realizar la transmisión junto con otro funcionario. Así lo recuerda:

Ya estaba intervenido el SODRE hacía tiempo, porque acá la dictadura empezó con Pacheco Areco, y en esa época teníamos interventor desde 1968. El 27 de junio de 1973 entregué la grabación en la casa de Suárez, donde la hicimos con Julio Di Pierro –no había locomoción y nos fuimos caminando desde el SODRE hasta Suárez–, y el interventor nos dijo que teníamos que hacer esa grabación porque era muy importante.” Por el camino por Agraciada encontramos un taxi; yo iba con el micrófono acá abajo, bajando del taxi en la Casa de Gobierno con las dos valijas, y Di Pierro iba con otra valija y otro bolso. Salgo yo primero y siento un ruido –croc, croc, croc– tres fusiles en la cabeza. Yo miro y digo a uno que conocí: “¿Qué hacés Ñato?

⁴³ Los documentos consignan desde las 16:31 a las 16:40 hs.

⁴⁴ Al momento Bolentini se desempeñaba como Ministro del Interior. Fue una figura clave del gobierno de Jorge Pacheco Areco, puesto que tuvo como principal tarea la lucha contra la sedición. Fue uno de los redactores de la Ley de Seguridad del Estado y Orden Público de julio de 1972 y firmante del decreto de disolución de las cámaras de representantes.

⁴⁵ En el Anexo II se pueden encontrar dos imágenes que pertenecen al parte de la programación del 27 de junio de 1973, y allí se puede observar cómo está documentado lo sucedido en esa fecha.

Vengo a grabar del SODRE” Me miró y ya estaba, entramos a la Casa de Gobierno a un salón divino, las banderas atrás, el escritorio, estaba la cámara para filmar y la grabación. Y viene este hombre, que el secretario de él era Puig, que por intermedio de él habíamos conseguido que el SODRE tuviera mayor potencia, y habíamos pasado de una potencia pequeña a una potencia enorme. [...] Cuando armamos todo llega Bordaberry con las tres fuerzas atrás de él, se prenden las luces y empiezan. “Pah... ¿Qué es esto?” Quería no entender nada. Fue una revolución dentro mío, como pocas veces me pasó en la vida –me pasó algunas veces esa cosa interior, que desde ese día para adelante te cambió algo y sos otra persona. Entregué la cinta en Amplificadores –que era el salón de donde se hacía la transmisión, en Mercedes y Andes– salí y nunca más volví; hice abandono del cargo. Y Ferrand –que era el director– me llamó varias veces para que no dejara el SODRE. Yo le dije: “No, yo con eso no puedo. Para mí esto fue un golpe muy fuerte y me siento muy mal”. Hice abandono del cargo el 27 de junio de 1973 (Entrevista, 21-03-2015).

Luego de realizar la transmisión y luego de entregar las cintas grabadas el funcionario afirma que hizo abandono del cargo. Al cotejar los documentos no queda claro quién suplantó al funcionario en ese cargo. Por una parte, se advierte que el cargo está vacante y se propone el llamado a concurso y por otra parte, posteriormente, se puede leer en las actas que el mismo funcionario solicita volver a su cargo. Se infiere que era habitual que los funcionarios hicieran abandono de cargo y que no se concretara la desvinculación total. No se documenta si el pedido fue atendido por las autoridades. Esto parece revelar un tipo de práctica en la Administración Pública próxima a la naturalización del desorden a nivel administrativo.

Mientras tanto, la huelga general decretada por la CNT (Central Nacional de Trabajadores) duró durante quince días. Consistió en el paro de actividades y la ocupación de los locales de trabajo. No obstante, en la carta dirigida al Ministro de Educación y Cultura con fecha 6 de julio de 1973 y firmada por el presidente del SODRE y por el consejero se expresa lo siguiente:

Atento a lo dispuesto en el Art. N° 3 del Decreto del Poder Ejecutivo de fecha 4 de julio de 1973, llevo a su conocimiento que la asistencia del personal del Instituto es normal en todas sus actividades (Cuerpos Estables, servicios de radiodifusión, personal administrativo, etc.) con excepción de los funcionarios que prestan servicios en el Canal 5 de televisión, donde la concurrencia es de aproximadamente el 50% del mismo. Con el personal que aún no se ha presentado a atender sus obligaciones, se han tomado las medidas del caso para dar cumplimiento a lo dispuesto por el Decreto antes citado (Oficio, CDS, 06-07-1973).

Con todo, en otras actas se puede leer que hubo inasistencias en esos días por parte de los músicos de la OSSODRE (Orquesta Sinfónica del SODRE), pero no se detalla el motivo; sólo se alude a las amonestaciones que se aplicaron.

Según se encuentra documentado en un acta del CDS de julio de 1973, el Jefe de Grabaciones⁴⁶ realizó una solicitud al Consejo para que se llevara a cabo el concurso de Director de Programaciones Radiales, porque el cargo se encontraba vacante. El Consejo manifiesta que resolverá una vez se finalice el estudio pertinente sin detallar quiénes estaban realizando dicho estudio ni de qué índole era. Podría tratarse del estudio solicitado en el año 1970, para la reestructuración del reglamento de la Sección Audiciones o también podría tratarse del Ante Proyecto y Proyecto elevado en noviembre de 1973, pero que aparentemente fuera sugerido en agosto del mismo año. No hay certeza de que se trate del estudio de 1970 o de este último porque no está documentado con precisión.

Asimismo, se encuentran alusiones a un plan de reordenamiento administrativo del SODRE, en relación a la plantilla funcional, que se elevó como proyecto y ante proyecto al MEC (Ministerio de Educación y Cultura) en noviembre de 1973. A través de estos escritos se crean dos cargos de confianza, el de Director de Radiodifusión y el de Director de Espectáculos; además se revela el propósito de que el personal de radio pase a estar bajo régimen de contratos y no como personal efectivo. Este proyecto y ante-proyecto fue elevado el 28 de noviembre de 1973 al Ministro de Educación y Cultura y también fue enviado dos días después al Jefe del Estado Mayor Conjunto (Oficio, CDS, 30-11-1973). Allí se indica que este pedido de reestructuración del SODRE fue discutido en la reunión del Hotel Nirvana realizada en Colonia Suiza. Según se documenta en una publicación cinco años posterior, en el tomo II de la publicación “Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental” bajo el subtítulo “El Proceso Político” de la Junta de Comandantes en Jefe (1978), la reunión llevada a cabo en San Miguel y Colonia Suiza tuvo como objetivo analizar la situación del país y establecer los instrumentos para llevar a cabo el “Plan Nacional de Desarrollo”. En este sentido es que se redacta el Acta N° 9 donde se alude a las telecomunicaciones, al SODRE y al servicio de Correos.⁴⁷

⁴⁶ No se especifica quién estaba ocupando ese cargo.

⁴⁷ Reuniones realizadas del 26 al 30 de agosto de 1973 en San Miguel departamento de Rocha y de 6 al 11 de octubre en Colonia Suiza departamento de Colonia (Junta de Comandantes en Jefe, 1978 II, pp. 262-263).

La radio oficial transmitía desde las 8 hs. hasta las 0 hs. y cerraba la transmisión emitiendo la versión oficial del Himno Nacional ejecutado por la OSSODRE. Además siempre era “cabeza de transmisión” para todas las radios del país cuando se transmitía en Cadena Nacional de la Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas. Esta cadena fue fundamental en la política de comunicación del régimen y tuvo un día y un horario fijo, siendo parte de la grilla de las radios, sin perjuicio de eventuales transmisiones en cadena. Su espacio en la grilla fue los miércoles a las 20 hs., como en todas las radios del país, siempre era precedida de la marcha militar “25 de agosto”.⁴⁸ Algunos entrevistados dicen ignorar dónde se realizaban las grabaciones de los comunicados, otros recuerdan que había una persona encargada de hacer la locución de esas grabaciones sin recordar su nombre. Y otros indican que las mismas se hacían en el primer piso del Edificio de PLUNA de la calle Colonia esquina Av. Libertador Brigadier Antonio Lavalleja, donde actualmente se encuentran algunas oficinas del Ministerio del Interior.

Los entrevistados la subrayan como una de las características de las transmisiones del período, y mencionan que había una especie de “escenificación” alrededor del acto:

A mí me tocó vivir que los Comunicados del Comando General del Ejército venían grabados; se hacía un despliegue de maldad insolente. [risas]. El locutor no tenía nada que decir al aire puesto que estaba grabado, simplemente tenías que tener “así” el texto, delante del micrófono, acá un soldado y aquí otro, armados a guerra; no sabían ni lo que hacían. Estaba grabado, entonces en el supuesto caso de una interrupción del Comunicado, uno tenía que leer, seguir leyendo. Nunca pasó, nunca; es decir, nunca hubo inconvenientes. Pero también te aclaro, que eso me habrá ocurrido en dos ocasiones, no más; así de estar sentado con el libreto adelante (Entrevista, 19-01-2015).

Es de destacar también, como característica de las emisoras, que se continuó con una programación que incluía “Avisos a los navegantes” -es decir información técnica para navegantes marítimos, sobre coordenadas y estado del tiempo-, más la transmisión de información desde el Instituto de Meteorología (a cargo de los propios técnicos meteorólogos que ofrecían los comunicados al aire), también hubo otros informativos que no son exclusivos de este período, sino que fueron característicos de las radios estatales por lo menos desde las dos décadas anteriores.

⁴⁸ En base a los documentos estudiados no se ha podido establecer la fecha en la que los comunicados pasan de frecuencia diaria a semanal.

Además, es ejemplo de la política discrecional que se perfilaba en la programación, la decisión que se toma en el mismo mes en que por resolución del CDS se omiten los futuros programas especiales que refieran a aniversarios de países extranjeros:

DETERMINAR, con carácter general, que no se llevarán a cabo por los distintos servicios del Instituto programaciones especiales que tengan que ver con países o gobiernos extranjeros. 2) ESTABLECER, que en el caso de alterarse el principio general establecido en el numeral precedente, la programación se llevará a cabo directamente por el Servicio y previas consultas que se estimen pertinentes, con la autorización expresa del Consejo Directivo [sic] (Resolución 54.716/7/73 Acta, CDS, 07-1973).

Hay que aclarar que era práctica habitual de la radio el realizar programas especiales en los aniversarios de los países que así lo solicitarán; se encuentran documentados varios ejemplos en las actas del CDS del período 1967-1973.

Por otra parte, en una de las actas del CDS fechada en noviembre de 1973 se agradece al compositor Guido Santórsola por la donación de materiales para el acervo musical y se ordena poner el conocimiento del nuevo plan de transmisiones de CX6 que preveía la inclusión de obras de compositores nacionales.⁴⁹ Se infiere que se estaba planificando una nueva programación a la que se volverá a aludir en el correr de esta etapa, aunque no se encuentran datos que referencien que existió un plan aprobado a ejecutar desde una fecha determinada. Hay que señalar que no se observan grandes cambios en la programación, más allá de algunas normas que se ejecutaron y del modo de operar que los entrevistados mencionan, los que serán descritos en el capítulo siguiente.

En diciembre de 1973 se convoca a integrar una delegación que visitará la Planta Emisora de Carmelo con motivo de la reiniciación de sus actividades. Esa delegación estuvo formada por los tres miembros del CDS más el señor Diego Errandonea, quien se desempeñaba como Director General Interino, el señor Augusto Silva, quien tenía el cargo de Director Técnico de Radiodifusión, la señorita María Inés Ferrúa, quien ostentaba el cargo de Jefe del Plan Cultural (se encuentra con esa denominación por lo menos desde el año 1968) y el señor Alberto Hernández a quien se lo nombra como Radiotécnico. Según se puede leer en los documentos la planta emisora de la ciudad de Carmelo estuvo fuera de servicio más de once años. CX 38 retransmitía la programación de CX6 desde Montevideo, pero con la decisión de hacer funcionar la planta de Carmelo se buscó realizar la retransmisión con un alcance mayor hacia la zona del litoral del país

⁴⁹ Actas del Consejo Directivo. Cuaderno de actas de noviembre a diciembre de 1973.

(inclusive se dice que su alcance llegó hasta la ciudad de Buenos Aires). Consigna que los contenidos de la radio son programas de música popular, de música culta, radioteatros y un espacio para programación realizada desde la propia localidad (Acta, CDS, 31-12-1973).

En el año 1973 se creó la emisora del SODRE que transmitió en Frecuencia Modulada (CXD-246. 97.1 Mhz) a la que se denominó “FM SODRE”. Desde ese año, y durante dos décadas, la emisora transmitió solamente música clásica durante algunos momentos del día. A diferencia de las otras emisoras oficiales que transmitían de lunes a domingo desde las 9 hs. y a partir de 1974 desde las 8 hs, la FM comenzaba su transmisión a las 17 hs. de lunes a viernes. (SODRE, 2000, p.53). En este sentido se puede visualizar en el año 1973 una aparente actividad de reorganización de la emisora que se mantendrá aproximadamente hasta 1976.

Inquisición

A pesar de que, tanto en este período como en los dos siguientes se puede observar que se propicia la realización de concursos para ocupar los cargos vacantes, también se manifiesta a través de diferentes documentos internos que el Instituto se encontraba con falta de recursos en otros rubros. Son repetidos los pedidos de aumento de presupuesto que se elevan desde el CDS al Poder Ejecutivo a través del Ministro de Educación y Cultura. En cuanto a los concursos, los hubo abiertos y cerrados, se destinaban sobre todo a cubrir los cargos de radiofonistas (operador-locutor), técnico en grabaciones y para el trabajo actoral destinado al radioteatro (Actas, CSD, 1975).

A partir del año 1974 se empieza a registrar en las actas del CDS los pedidos de información acerca de los funcionarios a contratar por parte del SODRE. Se solicitan los antecedentes de las personas directamente al Jefe del Servicio de Información y Defensa; las cartas de pedido de información consignan nombres, número de credencial cívica y lugar de nacimiento de la persona de la que se requiere información (Actas y Oficios, CDS, 1974 a 1984). Estas solicitudes estuvieron enmarcadas en el proyecto de ley N° 14.248, aprobado el 30 de julio de 1974 por el Consejo de Ministros, que en su primer artículo dispone la obligatoriedad, para todos los funcionarios públicos y ciudadanos aspirantes a serlo, de poseer la declaración jurada de adhesión al sistema Republicano Representativo de Gobierno Instituido por la Constitución de la República. Los entrevistados recuerdan haber sido ellos mismos quienes tramitaran el “Certificado de Fe

Democrática” en oficinas del Ministerio del Interior. Se entiende que esta práctica se realizaba al momento de presentarse a un concurso o en el momento específico de tomar el cargo por otras vías que no fueran las del concurso; también se solicitaba a quienes ya cumplían funciones como funcionarios públicos. Se desprende de las actas que además el propio Instituto pedía la información por vía directa, para asegurar, al parecer, que la información fuera fidedigna y que no entrara a la institución ninguna persona con antecedentes contrarios al régimen. Vale recordar que se entendía que los problemas con los antecedentes surgían si las personas habían pertenecido a la militancia en algún partido político de tendencia marxista, en grupos de trabajadores sindicalizados, si alguna persona perteneciente a la familia del trabajador estaba o había estado vinculado a acciones o a grupos subversivos, etc. Esta práctica pone en evidencia la injerencia del gobierno en todos los ámbitos, a través de la vigilancia policial y militar. A partir de la firma del certificado de “Fe Democrática” al individuo se le asignaba una categoría “A”, “B” o “C” (a ellas aluden los sujetos entrevistados). Según consta en el decreto mencionado el responsable de informar la disponibilidad para el cese de los funcionarios y su carácter estaba en manos del jerarca de la Unidad Ejecutora que, en el caso del SODRE, estaba compuesta por los integrantes del CDS. Dicha categorización no se documenta en la ley referida ni en el posterior Acto Institucional N° 7 del 17 de junio de 1977, con el que se destituye gran cantidad de funcionarios públicos (tampoco se hace alusión a ella en el Decreto N° 550/977 del 04/10/1977 que reglamenta dicho Acto). De manera que la categorización quedaba a criterio discrecional de los jefes. Esta práctica se considera parte de la estrategia de persecución, miedo y represión utilizada por el gobierno. El comienzo de aplicación es coincidente con la “etapa comisarial” y se continuará en las etapas posteriores hasta el restablecimiento de la democracia.

Enrolamiento y fe democrática

Algunos de los entrevistados recuerdan que una vez que se les confirmaba en el cargo como funcionario público, debían enrolarse en alguna de las armas. Debían elegir el arma a la que querían pertenecer porque se les decía que debían estar registrados allí para el caso de que el Estado los necesitara. Dicho trámite se hacía en una dependencia del Estado Mayor Conjunto. Algunos no recuerdan dónde fue el lugar físico en el que debieron cumplir con ese mandato, otros mencionan el edificio de la Marina situado en el barrio del Buceo de Montevideo como punto al que debían llegar para realizar el trámite mencionado.

Fuimos enrolados también. En un momento apareció que los funcionarios, por ser funcionarios públicos en ese régimen, estaban obligados a enrolarse en algún arma, en el área o la naval o... [...] En caso de necesidad tenías que ir a cumplir funciones de militar; te llamaban y tenías que estar ahí a la orden. Eso fue una de las tantas cosas del régimen. [...] Todos los funcionarios públicos de alguna manera estaban vinculados al régimen militar. En caso de necesidad allá marchabas. Pero era cosa curiosa porque nosotros estábamos en otra cosa... (Entrevista, 12-02-2016).

En otra entrevista se afirma que:

[...] para el concurso, tenías que sacar el certificado de buena conducta, ese certificado te daba categoría A, B o C; si eras C... “Andate rápido”; la B era que no estabas habilitada a determinados cargos públicos, y la A no tenías problema. Yo era muy joven, no venía de ningún tipo de actividad, también del interior; entonces no era peligrosa en ningún sentido. Pero había otras personas que sí estaban trabajando y que en determinado momento les cambió la categoría, y no por actividades directamente de ellas sino de un padre o familiar o algo así; y ya estaban de alguna forma (Entrevista, 28-03-16).

En los documentos a los que se ha podido acceder no figura ninguna alusión al enrolamiento; sin embargo sí se alude a la declaración de “Fe Democrática” que se solicitaba antes de que el funcionario accediera al cargo. Existe gran cantidad de oficios donde se solicita desde el SODRE el certificado de “Fe Democrática” de determinadas personas, tanto para presentarse a concursos como para acceder al cargo una vez realizada la selección; éstos coinciden con la etapa histórica denominada “ensayo fundacional” (Oficios, CDS, 1974 a 1984).⁵⁰ En el Anexo I se transcribe el texto encontrado en el SODRE que alude al tema y al cambio que se registra en la denominación del permiso. A partir del año 1980, el certificado cambia de denominación pasando a llamarse “Constancia de Habilitación para Cargos Públicos”; este cambio coincide con la delimitación de la próxima etapa, la “dictadura transicional”, entre 1980 y 1985.⁵¹

⁵⁰ Ver fotografías N° 32 y N° 33 en el Anexo II.

⁵¹ Se transcribe textual en el Anexo I con el número [6].

Segundo período (1975 - 1979)

Año de la Orientalidad

Si bien en este estudio se utiliza el esquema clásico, que refiere a las tres etapas del proceso y sitúa el comienzo de la segunda etapa denominada “ensayo fundacional” en el año 1976, como ya se mencionó se aplicará la propuesta del historiador Aldo Marchesi, en base a que esta investigación se centra en una institución abocada a las actividades culturales. Marchesi señala el comienzo de un segundo período a partir de la declaración del año 1975 como el “Año de la Orientalidad”.⁵² Desde el gobierno se impulsaron los festejos del 150 aniversario de la declaratoria de la independencia de 1825 a través de la concreción de diversos eventos. Por primera vez se extendieron los festejos durante todo el año. Según Cosse y Markarián “Los festejos históricos de 1975 son inteligibles no sólo en el contexto de un gobierno dictatorial sino en la historia más larga de una narrativa de los orígenes nacionales.” (Cosse & Markarián, 1996, p. 18). Además de la sucesión de hechos a festejar, se creó una comisión para organizar y ofrecer directivas en cuanto a la programación de las festividades. La “Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825” (CNHS) estuvo formada por diversos actores vinculados a la política, los estudios históricos, y la cultura en general. Entre ellos cabe mencionar al vicedirector de la CNHS, quien fuera el asesor en folclore del SODRE, el profesor Fernando Assunção.⁵³ Según se ha comprobado en este trabajo, Assunção fue el responsable en el año 1969, de la realización de la discriminación de los autores que se podían programar y los que no se podían programar en las radios del SODRE.

Para continuar es necesario explicar de dónde emerge el vocablo orientalidad y de esta manera comprender mejor el objetivo de su uso. El adjetivo oriental designaba ya desde la época colonial a los habitantes de la margen oriental del río Uruguay, en la “Banda Oriental” y luego fue usado para remarcar la nueva situación política en el período artiguista como “Provincia Oriental” (Demasi *apud* Cosse & Markarián, 1996, p. 23). En 1825 se toma el vocablo para designar la oposición al imperio brasileño y su dominación, y para precisar la incorporación al Estado Argentino; Real de Azúa señala que la denominación de los Treinta y Tres orientales es un ejemplo:

⁵² El año 1975 se presenta como un mojón en cuanto a las actividades del Instituto, y en la radio se llevan a cabo diversas actividades de conmemoración que se analizan en el capítulo 4 de esta tesis.

⁵³ También se lo señala como miembro del Consejo de Estado (Marchesi, 2009, p. 365).

El desembarco de los Treinta y Tres orientales se realizó explícitamente mediante un manifiesto que comenzaba dirigiéndose a los “Argentinos Orientales” (sin guión y sin conjugación) iniciándose después cada párrafo de la proclama con la expresión “Orientales: compatriotas” (Real de Azúa *apud* Cosse & Markarián, 1996, p. 24).

Asimismo en la primera asamblea constituyente de 1830 se revelaron las tensiones que el nombre del nuevo Estado generaría. Es decir, el vocablo oriental se asimilaba a la oposición a Montevideo como núcleo españolista y luego como centro de apoyo a los portugueses y a la dominación brasileña (Demasi *apud* Cosse & Markarián, 1996, p. 24). El término fue resignificado por lo que pasó a reunir atributos que lo vincularon directamente con la campaña y por ende con los lineamientos ideológicos del Partido Nacional.

Volviendo a los acontecimientos en el año de la Orientalidad, en las radios del SODRE se emitió un programa de diez minutos de duración basado en la cruzada libertadora de los Treinta y Tres Orientales, al que se denominó “La heroica cruzada de los Treinta y Tres, día a día” (Acta, CDS, 10-03-1975). Este ciclo fue realizado por el elenco de radioteatro del Instituto, con libreto de Efraín Quesada y la dirección actuarial de Juver Salcedo (aunque en los partes diarios de la radio figura el Sr. Mauro Cartagena como director de actores) (Parte, 21-05-1975). Según consta en los documentos, los programas fueron transmitidos diariamente desde el 1° de marzo hasta el mes de diciembre de 1975, a la hora 21 (Parte, 01-04-1975). Asimismo, se informa que se realizaron 12 programas sobre temas históricos referentes al proceso histórico de emancipación. La comunicación fue realizada por vía postal al presidente de la comisión Nacional de Homenaje a los Hechos Históricos de 1825, Gral. Esteban Cristi; el CDS hace llegar la información de los posibles títulos para los programas y las fechas en que se irradiaría (Oficio, CDS, 10-01-1975). Además se transmitió en conjunto con el canal 5 el “Primer Festival Folklórico, A mi Patria” desde la ciudad de Rosario en el departamento de Colonia, el 1° de marzo de 1975 y el 8 de marzo del mismo año desde la ciudad de Minas en el departamento de Lavalleja (Parte, 01-03-1975 y 08-03-1975). Y el 14 de marzo de 1975 se transmitió en vivo por CX 26, desde las 21 a las 22:30 hs., la ronda final de ganadores del festival desde el Teatro Solís (Parte, 14-03-1975). El registro de las canciones de los grupos ganadores del concurso, que fueran ejecutadas en el evento, se encuentra en un disco editado por el MEC.⁵⁴

⁵⁴ Ver las imágenes 17 y 18 del Anexo II: Sobre del disco del Primer Festival de Canciones “A mi Patria”.

Además de lo citado anteriormente, se registran otras medidas que denotan la intención de incrementar el público de los espectáculos realizados por los cuerpos estables del SODRE; por ejemplo, se encuentra documentada expresamente la política de rebaja de precios en las entradas destinadas a entes estatales para los espectáculos de ballet del instituto. Se hace constar que en la revisión de los documentos de SODRE se encontraron las copias de las cartas enviadas a los directores de los siguientes entes estatales: AFE, ANCAP, ANP, BHU y OSE. En ellas se invita a adquirir entradas bonificadas para las actuaciones de la temporada de ballet y a distribuirlas entre el personal de cada ente. Esto es parte de una política expresa del CDS a la que se describe como “una política de difusión artístico-cultural de integración colaborativa dentro de la cual está comprendida una integración colaborativa entre los entes estatales” (Oficio del CSD, 23-06-1975). En el mismo año se realiza un programa especial con motivo del 25º aniversario del fallecimiento del compositor Eduardo Fabini. El programa fue irradiado en la emisora CX6 bajo el título “Homenaje a Eduardo Fabini”, tuvo una duración de 30 minutos (Parte de radio, 17-05-1975).⁵⁵ Un oficio da cuenta de la solicitud realizada en 1974 por parte de las autoridades del CDS al Ministro de Educación y Cultura, Prof. Edmundo Narancio para realizar dicho programa. Este hecho ilustra la poca autonomía que tenían los jerarcas para proyectar la programación. En efecto, en la carta se justifica la importancia del compositor y se solicita la designación de una comisión que recomendara las actividades a realizar con el fin de homenajearlo (Oficio, CDS, 22-02-1974). Se han podido encontrar programas de mano de la OSSODRE donde se documenta que se ejecutaron varias obras del compositor en diferentes presentaciones de la orquesta.⁵⁶ También se puede ver la alusión al compositor en programas de mano en los que no se presentaba ninguna obra de él, a manera de comunicación. A pie de página se transcribe una de ellas que da cuenta del mensaje alusivo a la figura y su importancia en relación con la concepción estética que el régimen auspiciaba.⁵⁷

⁵⁵ Según consigna el parte la audición estuvo compuesta por “Fantasía para violín y orquesta”, Coros bajo la dirección de Ruben Carámbula y Melga (Parte de radio, 17-05-1975).

⁵⁶ En el Anexo I con el número [7] se puede encontrar la transcripción de parte del texto del programa del 10 de mayo de 1975. Ver fotografías N° 24, 25, 26 y 27 en el Anexo II.

⁵⁷ “Eduardo Fabini. (1882, 18 de mayo – 1950, 17 de mayo). Al cumplirse 25 años de su desaparición, el SODRE rinde homenaje al ilustre músico cuyo advenimiento significara una época de búsqueda en pos de un nacionalismo auténtico, prestándole su voz al campo uruguayo en sus amaneceres de esperanzas y en sus crepúsculos de serena e imponente belleza... [sic] (Programa de Mano. OSSODRE Temporada Sinfónica 1975, 17-05-1975).

Creación de la DINARP

Conjuntamente con lo observado, al señalar el año 1975 como fundamental en lo que se refiere al lineamiento de la política cultural, hay que subrayar que no sólo lo fue por las referencias a la conmemoración del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, sino que fue un año fundamental a causa de la creación, en febrero de 1975, de una nueva dirección gubernamental denominada DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas). Se creó a través del decreto del Poder Ejecutivo N° 166/975 de fecha 27 de febrero de 1975⁵⁸, junto con la aprobación de su Reglamento Orgánico a través del decreto N° 358/977 del 21 de junio de 1977. La DINARP se visualiza como una herramienta de acción comunicativa exclusiva del régimen. Si bien se han encontrado pocos documentos en los que se relacione al personal de la DINARP con el personal del SODRE, el cometido de la DINARP se vincula con los cometidos de la radiodifusión nacional de la época. Es decir, la creación de la DINARP es crucial para entender en qué lugar se colocó a la radiodifusión estatal. La principal labor de la DINARP fue asesorar al gobierno en materia comunicativa, tanto con la comunicación del gobierno a nivel nacional e internacional, como en la regulación de las comunicaciones en la órbita no estatal. Dentro de sus cometidos se especifica que, para cumplir con sus objetivos, tendrá la potestad de coordinar con el SODRE para hacer uso directo de la salida al aire tanto en radio como en televisión. De acuerdo con Marchesi, la creación de este órgano de gobierno refuerza los aspectos conceptuales del próximo período que se vislumbran previamente a la crisis acaecida en 1976 (Marchesi, 2009, p. 331). Esta dirección, que en los hechos se dedicaba al control total de la información emitida por todos los medios de difusión masiva del país, podía realizar su propósito únicamente con el apoyo de otros sectores dentro del Estado. El Cnel. Milton Gianola, quien trabajó en la DINARP desde 1977 a 1979, afirma que la DINARP no contaba con personal suficiente y se apoyaba en el trabajo de Inteligencia del Ejército, en las Fuerzas Armadas y en el Ministerio de Defensa, de manera de controlar toda la programación de radio y televisión (Altieri, 1998, p. 69).⁵⁹ Se refiere a la totalidad de los medios y no especifica qué tipo de relación se proyectaba o se logró tener con el SODRE.

⁵⁸ El decreto aludido se encuentra transcrito en el Anexo I con el número [8].

⁵⁹ Entrevista realizada por Virginia Altieri para su trabajo de grado titulado “Entrelíneas: la radio en la dictadura 1973-1985, memoria de grado. Montevideo: Memoria de grado. Universidad Católica del Uruguay

Por otra parte, no se ha encontrado en el SODRE ningún documento donde se establezca algún protocolo específico para la emisión o para la realización de los actos públicos, en los que locutores de la radio oficial realizaban la presentación y la transmisión. Según se afirma era una práctica expresa del régimen la omisión de información referida a este tipo de directrices (*Op. Cit.*, p. 143). Es decir, la inexistencia de reglas en cuanto a la información se basaba en el supuesto de que explicitarlas hubiera traído críticas a nivel internacional. Esta suerte de “táctica” se observará más adelante cuando se haga foco en los mecanismos de censura que operaron en las radios estatales, donde no se han encontrado documentos que aludan a la existencia de lo que algunos entrevistados señalan como listas de músicas prohibidas. De manera que la DINARP funcionaba por una parte como el órgano que pretendió dictar las normas con respecto a toda la política comunicacional del gobierno a través de los entes estatales y al mismo tiempo fue el espacio donde se produjo propaganda explícita del gobierno. Según afirma el Cnel. Gianola, en la misma entrevista, antes de la existencia de la DINARP la comunicación con los medios se realizaba a través de la Oficina de de Comunicación Social de la ESMACO (Estado Mayor Conjunto), y la DINARP pertenecía a presidencia de la República (*Op. Cit.*: 154). Visto que en el tercer objetivo del decreto que la crea se especifica:

Que se debe contribuir al incremento del prestigio internacional del país y estar atento a la propaganda que pueda realizarse en su detrimento y en el de los objetivos nacionales, tomando las medidas que sean del caso para contrarrestar la referida propaganda, afirmando el sentimiento nacional (Decreto 166/975).⁶⁰

En este objetivo se demarca, de manera abarcadora, la posibilidad de censurar por cuanto se deja abierta la posibilidad de implementar medidas cuando se crea necesario. Esta falta de especificidad también parece haber sido parte de la estrategia comunicacional de la dictadura, la que se ve reflejada en el discurso de algunos de los jerarcas que trabajaron para la DINARP, y que han sido recogidos en entrevistas que se han consultado y citado en esta investigación.

⁶⁰ [Recuperado de <https://www.impocom.uy/bases/decretos-originales/166-1975/1>.
Fecha de consulta: 20-10-16]

DINARP - SODRE

Durante toda la investigación se han podido percibir distintos grados de hermetismo en cuanto al acceso a la información; en el caso de la relación entre la DINARP y el SODRE no es diferente. Sería esperable que el organismo encargado de la propaganda oficial del gobierno dictatorial tuviera algún tipo de vínculo con el instituto oficial estatal. Sin embargo, sólo se ha encontrado un documento en los archivos de actas y oficios del SODRE en el que se vincula a un funcionario del SODRE con la DINARP.⁶¹ y colaborar con las publicaciones que se realizaran desde esa dirección. Hay que subrayar que para esta investigación no se ha podido contar con el relato de este funcionario, ni de las personas que ocuparon cargos jerárquicos en el SODRE en la época y ni siquiera de aquellos funcionarios que se desempeñaron como mandos medios claves porque en su mayoría han fallecido.

Por otra parte, el decreto ley N° 14.670 del 23 de junio de 1977⁶², que hace referencia a normas en cuanto al sistema de radiodifusión nacional consigna lo siguiente:

Artículo 7º) La Dirección Nacional de Relaciones Públicas de la Presidencia de la República (DINARP) será competente para controlar que las emisoras se ajusten a las normas constitucionales legales y reglamentarias que regulan la libre comunicación del pensamiento.

Es decir, se refiere a normativas generales en cuanto al uso del espacio estatal y a toda la radiodifusión tanto privada como pública. No se han encontrado en los archivos del SODRE otras referencias que tengan que ver con posibles conexiones entre a DINARP y el SODRE.⁶³ Hay que destacar que se observa la reiterada negación de las prácticas de censura por parte de las autoridades, que se evidencian en el discurso de algunas autoridades de la época y la desviación de responsabilidades al justificar la autocensura de los medios en base a un plano de conveniencias únicamente comerciales. Estas afirmaciones, en principio, se contradicen con las de los funcionarios sin cargos

⁶¹ El funcionario en cuestión fue el asesor letrado del SODRE desde la década de 1960 y continuó en ese puesto durante toda la dictadura. En el punto 70.116 del Acta del CDS fechada el 7 de mayo de 1981, bajo el título “Designación Dr. Julio. C. Jauregui como representante frente a la DINARP.” se encomienda dicha tarea de la siguiente forma: “1- Designar al Dr. Julio. C. Jauregui –Asesor letrado del Instituto- para representar al Organismo en la preparación de las publicaciones encomendadas a la DINARP por resolución N° 1940/80 del Poder Ejecutivo, sobre las realizaciones en todos los campos, materializados en el transcurso del proceso cívico-militar a partir de 1973.” (Acta, CDS, 07-05-1981).

⁶² El texto del Decreto - ley N° 14.670 Radiodifusión, se encuentra transcrito de manera textual en el Anexo I con el número [7].

⁶³ Se ha encontrado la referencia a un programa de radio realizado en la CX 26 llamado “Nuestra Tierra. Programa del MAP (Ministerio de Agricultura y Pesca) y DINARP, donde se realizaban entrevistas a músicos de los diferentes departamentos del país y se irradiaba música folclórica.

jerárquicos, quienes no dudan de la existencia de la censura también en la radio oficial. Sin embargo, como se verá al analizar las narrativas, la percepción del alcance de la censura y de la autocensura es muy difusa.

Volviendo a los jerarcas, en una entrevista realizada por la investigadora Virginia Altieri, en los últimos años de la década de 1990, el coronel retirado Ramón Alborno (quien se desempeñara durante la dictadura en diversos cargos, entre ellos el de Jefe de relaciones públicas del Ejército), diluye las prácticas de censura y resalta la autocensura como acción.⁶⁴ En el mismo sentido, y en una entrevista para la misma investigación académica, un funcionario de la DINARP, el Sr. Crisoldo Batista, afirma que hubo autocensura y que la DINARP no actuaba como órgano censor.⁶⁵ Asimismo en Cnel. Regino Burgueño, quien estuvo en la DINARP, niega la existencia de cualquier tipo de censura y atribuye el concepto a interpretaciones erróneas de las acciones del gobierno de la época.⁶⁶ Pero los conceptos del Cnel. Milton Gianola van más allá:

[...] en nuestra modalidad era un organismo de control sirviendo a los propósitos del Estado. Por supuesto que todo organismo de control tomado desde ese lado era un organismo censor, lo que pasa es que la censura no se ejercía tácitamente, ni por escrito ni por reglas generales, sino que se ejercía en temas puntuales (Cnel. M. Gianola *apud* Altieri, Virginia, 1998, p. 159).

Y además señala:

La autocensura operó formidablemente bien en los temas que le interesaban al gobierno. Sin muchas violencias y creo que dejó una enseñanza para todo el mundo de que muchas veces no se necesita escribir o en forzar el cumplimiento de cosas, sino que se puede hacer perfectamente bien conociendo las reglas de juego mutuamente y poniéndolas en conocimiento, evidentemente (*Op. Cit.*, p. 161).

⁶⁴ “¿La Oficina de Relaciones Públicas del Ejército no se desempeñaba como un órgano censor? – No, no, es que no había censura nuestra. La censura que había era una censura determinada por decretos, pero ya determinada ¿entiende? Pero de ahí a que uno les dijera ustedes tienen que poner tal cosa, no se decía nunca. –¿Y si se escuchaba algo con lo que no se estuviera de acuerdo? – Personalmente, eso estaba en la órbita de la DINARP que era la que tenía otro elemento porque estaba al lado del presidente.” [...] –¿Cree que hubo una mayor autocensura por parte de los periodistas? – Yo pienso que sí.” Coronel (R) Ramón Alborno, sub-director del Servicio de Inteligencia del Estado, director de Emisora del Plata y jefe de Relaciones Públicas y del Ejército durante la dictadura. (Altieri, Virginia, 1998, pp. 133-134).

⁶⁵ “¿Por qué cree que operaba la autocensura? ¿era un mecanismo utilizado por el gobierno militar? – No, la autocensura se daba porque los medios tenían temor, sobre todo por cuestiones comerciales. Entonces les interesaba su permanencia y por lo tanto trataban de congraciarse con el poder con el temor de la represión.” [...] ¿Actuaba como órgano censor? [Se refiere a la DINARP] No, no jamás.” Crisoldo Batista funcionario de la DINARP desde 1977 a 1979. (Altieri, Virginia, 1998, pp. 137-138).

⁶⁶ Frente a la siguiente pregunta de Altieri: “¿Cuál era la función de la DINARP en cuanto al control de los medios?”. El coronel Regino Burgueño, funcionario de la DINARP responde: “En la DINARP no había ningún organismo de censura. No hubo nunca una comisión ni nadie que censurara nada por lo menos durante los años que yo estuve.” (Altieri, Virginia, 1998, p. 143)

[...] En esa época era la explosión en la región de las canciones de protesta relacionadas con el teatro. Las expresiones culturales eran el pan nuestro de cada día en la década del 60 y del 70 (*Op. Cit.*, p. 159).

Asimismo hace una reflexión acerca del óptimo desempeño de los mecanismos de autocensura que se observan desde la perspectiva histórica y específica que la DINARP puso su foco en la creación artística, específicamente ejerció su poder de censura sobre la creación poético-musical a través de las letras de las canciones.

Como se verá en el capítulo siguiente, en las entrevistas realizadas a los funcionarios del SODRE éstos hacen hincapié en los mecanismos de autocensura. Evidentemente se confió en ellos, los que parecería fueron mucho más efectivos también a la hora de cumplir con los lineamientos generales del régimen en cuanto a las manifestaciones de orden cultural y artístico y que, como se ha puesto en vista, habían sido fuertemente delineados desde el período anterior.

Señales de Ajuste

En el acta del CDS, fechada el 2 de enero de 1976, se dispone que los servicios de radiodifusión del SODRE transmitirían todos los actos públicos a los que concurrieran tanto el Presidente de la República como el Ministro de Educación y Cultura, y se deja margen para determinar en cada uno de los otros actos oficiales.

El 9 de enero de 1976 se aprueba por parte del Consejo Directivo un ciclo de programas a irradiarse en todas las emisoras del Instituto cuya temática versaba sobre determinados líderes históricos del ámbito uruguayo. “Hombres notables del Uruguay” y “Los tenientes de Artigas” estuvieron compuestos por programas de diez minutos de duración puestos al aire una vez por semana durante todo el año (Acta, CDS, 09-01-76).

El 15 de enero de 1976 se realiza, en un acto documentado en actas, la designación directa de varios puestos de jefatura (práctica que no es exclusiva de la época sino que se continua hasta el presente). Se designa entonces como Director de Radiodifusión al Sr. Jaime Bravo, al Sr. Augusto Silva como director técnico de radio, al Sr. Edmundo Varela como subdirector técnico de radio, al Sr. Eduardo García de Zúñiga, al Sr. Armando Diez y la Sra. María Inés Ferrúa como jefes de programación de radio (Acta, CDS, 15-01-76).

El 22 de enero de 1976 se solicita al MEC la aprobación de las pautas para las pruebas de suficiencia del llamado a concurso para cubrir los cargos de programadores para la radio CX26. Todos los entrevistados manifiestan que estas pruebas eran muy difíciles y que

operaban a manera de un filtro para los cientos de personas que se presentaban al concurso destinado a la designación de pocos puestos. Las pruebas consistían en reconocimiento auditivo de obras específicas, de las distintas épocas de la historia de la música y de instrumentos musicales. En consonancia con las direcciones del régimen la idea fue reordenar el “caos” y este y otros llamados a concurso, más otras medidas que se fueron tomando durante los distintos períodos de la dictadura, apuntaron a la reorganización de las radios en diversos órdenes. De acuerdo con Demasi, parecería que las directivas de la concepción doctrinaria fueron bastante básicas:

Desde el punto de vista ideológico, aunque resulte un tema poco estudiado, podríamos afirmar que la dictadura uruguaya no se caracterizó por poseer una concepción doctrinaria demasiado elaborada y sistematizada, sino más bien pragmática. En ella coexistieron elementos ideológicos procedentes de la Doctrina de la Seguridad Nacional, el catolicismo integral, el conservadurismo ruralista, y la tecnocracia neoliberal estructurados en torno a una serie de ejes argumentales simples, oposiciones binarias y estigmatizaciones del tipo: caos-orden, subversión-sedición, marxismo-orientalidad, desarrollo-seguridad nacional, guerra interna-enemigo interno y otros. Los mismos fueron repetidos hasta el cansancio durante más de una década sin oposición pública y a través de los discursos oficiales, los programas de enseñanza y los distintos medios masivos de comunicación, facilitando así su memorización social y, finalmente, logrando consolidar una serie de sentidos comunes y estereotipos entre importantes sectores de la población del país bajo la comprensión de la política como una relación: *amigo-enemigo* (Demasi, *et.al.*, pp. 229-230).

Se documenta la realización de las transmisiones y de las grabaciones de los festivales folclóricos realizados en febrero de 1976 en Paysandú y en Rivera. Con esa orden puntual se trasladan funcionarios desde Montevideo, hecho que pone en vista la importancia que se le dio a dichos eventos, teniendo en cuenta que se trata de un instituto que sufría habitualmente la falta de recursos económicos. La realización de estos festivales estuvo en consonancia con las políticas del régimen que exaltaba las manifestaciones asociadas a una cultura gauchesca idealizada. Como antecedente a este incremento de los festivales folclóricos se puede encontrar en 1973 el “Festival Regional de Folklore de Treinta y Tres” que pasa a ser “Festival Nacional de Folklore” y a replicarse en diversas localidades del territorio nacional, y más adelante la realización de “La noche de los fogones de Lavalleja” (Marchesi, 2009, pp. 363-364).

En 1976 se organiza el Ciclo de Intérpretes Nacionales por CX6. Según consta, la primera parte del ciclo se llevó a cabo desde el 19 de marzo al 30 de junio de 1976 y a continuación se irradió los días martes a las 19:30 por CX6 y CXA6. En el boletín de

programaciones del SODRE de diciembre de 1976 se puede verificar que se irradió la segunda parte del ciclo hasta finalizar el año. También en marzo de 1976 se autoriza la grabación y la transmisión del III Festival Popular de Ópera; dicho evento contó con intérpretes nacionales. En el mencionado boletín se registran los programas por ciclos y por día de la semana. Allí se hace mención a la “Cadena Nacional de la Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas”.⁶⁷

En el mes de mayo de 1976 se registra en actas una mención a la reestructura del SODRE, la designación de las nuevas autoridades en las direcciones y a “los restantes ajustes”.⁶⁸ Para ello se solicita a los nuevos directores la confección de reglamentos, los “objetivos y metas de cada dirección” y se establece que las cuatro direcciones se reunirán semanalmente con el CDS (Acta, CDS, 21-05-1976).

El 12 de junio de 1976, se desata en el país, la crisis de autoridades tras la destitución del presidente Juan María Bordaberry por parte de la Junta Militar y se suspenden las elecciones generales previstas para noviembre ese año. Queda en el cargo el Dr. Alberto Demichelli y es sustituido unos meses después por Aparicio Méndez. A partir de 1976 se empiezan a redactar distintos oficios del CDS, donde figuran los pedidos de información dirigidos al Jefe de Policía de Montevideo; allí se solicitan los antecedentes del personal a ser contratado por el SODRE. Es un período donde se realizan varios llamados a concurso y donde se cubren gran cantidad de cargos vacantes; al mismo tiempo, y en comparación con la etapa anterior y con el período posterior, se puede observar el incremento de sanciones y la instrucción de sumarios a los funcionarios. Asimismo se realizan planificaciones y la compra de equipamiento técnico para las radios.

Por otra parte, en el año 1977 se sancionó el Decreto Ley de Radiodifusión N°14.670, promulgado el 23 de junio de 1977, que establecía un amplio margen de discrecionalidad al Poder Ejecutivo para la asignación de frecuencias. Fue reglamentado a través del Decreto 734/78, del 20 de diciembre de 1978, sobre la ley de radiodifusión, soporte regulatorio de asignaciones, tenencia y revocación de frecuencias.⁶⁹

Se podría afirmar que todo lo descrito es parte del plan de políticas del régimen que se plasma en los hechos referidos en los documentos a los que se ha podido acceder. Las

⁶⁷ Ver fotografía número 16 del Anexo II: Imagen de la primera hoja de uno de los ejemplares de la revista quincenal de programación de la radio oficial del mes de diciembre de 1976.

⁶⁸ Decreto N° 328 del 22 de abril de 1975.

⁶⁹ Fueron el marco jurídico vigente en Uruguay en materia de radio y televisión hasta la promulgación de la Ley N° 19307 el 29/12/2014.

políticas culturales se encuentran delineadas de manera general en algunas publicaciones donde el régimen ofrece los fundamentos de dichos lineamientos, es el caso del libro “Proceso Político. Las fuerzas armadas al pueblo oriental” que se podría explicitar en las ideas ordenadas bajo el título “Educación y Cultura”. Reunión de Solís 20 de diciembre de 1977 donde se encuentran los siguientes conceptos:

Consolidar, a través del mantenimiento del particular estilo de vida del Uruguay, una sana corriente nacionalista, entendiendo por tal la exaltación de del concepto de Patria, de soberanía y de desarrollo en seguridad, tendiente a la elevación de los valores de orientalidad y al respeto por las tradiciones de la Nación.” (Junta de Comandantes en Jefe, 1978, p. 338) y “Proveer al SODRE de los recursos necesarios para ejercer a través de sus emisoras los actos propios de la soberanías (*Ibídem*).

En el año 1978 hubo un cambio dentro del organigrama y se creó la Dirección de Radiodifusión Nacional. Todas las dependencias que funcionaban alrededor de la emisión radial, quedaron bajo esta órbita; es en esta década la Sección Rolloteca se unió con la Discoteca Nacional pasando a denominarse Fonoteca Nacional (Casanova, 2011, p. 65). Además se amplió el horario de transmisiones de CX6 con inicio a las 6:00 horas y cierre a las 0:00 hs. (*Ibídem*).

La documentación específica de la radio producida por el SODRE alude a cantidades de obras, tipos o géneros irradiados. Hay una preocupación por documentar la cantidad de transmisiones y las categorías de éstas; en el caso de la música se la categoriza en clásica, tango, folclore, rock y se ofrecen cifras de cada una. Del análisis de los lineamientos de la música irradiada en la época se puede observar la coherencia que existió en cuanto al objetivo de reforzar la construcción de la identidad nacional a través de la música. Por una parte se aplicó la censura a los autores que se consideraba contrarios al régimen, no sólo por el contenido de las letras, también a aquellos que estuvieran marcados por sus vínculos político-partidarios ligados a ideologías contrarias al gobierno de facto. En contraposición se transmitió específicamente la música de autores designados por el régimen.

Entonces, inclusive, no sólo había algo que no se podía pasar, sino que ellos traían lo que les interesaba a ellos que se difundiera. [...] Especial no, pero había que difundir la música que ellos...era una obligación. [...]. Inclusive no sólo que había que programarlo sino que estaba fijo en la cabina del operador, como si fuera una tanda comercial (Entrevista, 30-02-2016).

Se favoreció sobre todo a las obras de autores uruguayos que exaltaran los rasgos nacionales cercanos a la cultura gauchesca, entendiéndose que ésta conjugaba elementos

capaces de resistir la invasión de todo elemento considerado “foráneo”. Como ya se ha mencionado, se apoyó específicamente la música de raigambre folclórica, plasmada en especies musicales como el pericón, la milonga campesina, el gato, la chamarrita, la vidalita, el triste, etc.; siempre y cuando, las canciones que se compusieran en base a esas especies, no tuvieran en su parte literaria, ningún aspecto que fuera interpretado como “insurgente”. Como se ha visto las radios transmitieron los festivales folclóricos realizados a partir de 1975 en las ciudades de Rosario, Durazno, Minas, Rivera y Montevideo y en 1976 en Durazno y Paysandú; se destinaron recursos materiales y humanos, y los datos se encuentran documentados en las actas del CDS de la época.

A partir del 1º de febrero de 1979 el CDS estuvo presidido por el Sr. Jorge Rodríguez Delucchi, a quien se le atribuye diversas intervenciones culturales estatales y de quien se afirma fue amigo personal de Gregorio Álvarez (presidente de facto a partir de 1980); los consejeros fueron el Dr. Enrique Falco y el Cnel. Gustavo Ferrand. Este último es sustituido en 1983 por el Cnel. Dardo Ruiz y en 1984 se sustituye al Dr. E. Falco por el Sr. Imazul Fernández, integración vigente hasta 1984.⁷⁰

Tercer período (1980 - 1985)

En 1980 se conmemora el Cincuentenario de la radio oficial y con este objetivo se produce un Ciclo de intérpretes nacionales, cuyos trabajos se irradiaron por CX6.⁷¹ Con el mismo objetivo de conmemorar los cincuenta años de creación de la radio oficial se realizó un programa especial de cinco capítulos y se contrató al Sr. Hugo Rodríguez para concretarlo. En este marco se llevó cabo el Concurso de Compositores Nacionales, entre el 27 y 30 de julio de 1980; conto con un jurado internacional (Marlos Nobre, Brasil; Claudio Guidi Drey y Armando Krieger, Argentina).⁷²

Al comparar, con las etapas anteriores, el tipo de información contenida en las actas y oficios del Consejo Directivo del SODRE en la denominada etapa de la “dictadura transicional” (1980-1985), se puede observar el incremento de las resoluciones en las que se otorga a los funcionarios diversas primas por eficiencia. También es mayor el número de contrataciones y de compras de materiales destinados al funcionamiento del servicio que aparecen documentadas allí. En el año 1980 se realiza un concurso para cubrir el

⁷⁰ Ver la imagen 19 en el Anexo II. Se trata de una fotografía sin dato de autor publicada en la revista quincenal del SODRE, del 1º de enero de 1984. En ella se puede ver al Sr. Imazul Fernández con el ministro de cultura Juan Bautista Schroeder, el Sr. Jorge Rodríguez Delucchi y el Cnel. Elbio Dardo Ruiz.

⁷¹ El programa se transmitió los días miércoles a las 18:30 hs. a partir del 12 de marzo de 1980.

⁷² Hubo 29 inscriptos y los compositores inscribieron sus obras con seudónimo.

puesto de discotecario, de radiofonistas, cargos de operadores de mesa y grabación y fonoteca.⁷³ Este periodo se caracteriza por las negociaciones para legalizar los partidos políticos, la realización del plebiscito de reforma constitucional y la paulatina pérdida de apoyos hacia el régimen.

Regularizaciones

La derrota del proyecto político de la dictadura se plasmó en las urnas luego del plebiscito realizado en noviembre de 1980. En él se planteaba la reforma constitucional y la continuidad de la intervención militar. La consulta obligatoria presentaba la opción de continuar con el proyecto dictatorial a través de la papeleta del SÍ y de abandonarlo con la papeleta del NO; hubo 869.100 votos por el NO y 635.022 por el SÍ. El rechazo alcanzó el 56% de los votos válidos (Martínez, 2005, p. 149). Dejó de presidir la República Aparicio Méndez y lo sucedió Gregorio Álvarez. La elección del sucesor no provocó una crisis dentro de las Fuerzas Armadas, ya que no se estaba de acuerdo con la figura del general retirado (*Op. Cit.*, p. 159).

Aunque las negociaciones con el poder político parecían vislumbrar la salida hacia la democracia, no cesaba la represión, la censura y las acciones contra la población, las asociaciones y los presos (*Op. Cit.*, p. 181). El concepto de “transicional” en este período, y restringido a los hechos dentro del SODRE, puede radicar en algunos acontecimientos que se suceden y se documentan en las actas. Durante este periodo se realizaron regularizaciones de algunos funcionarios sobre todo para ocupar cargos de mandos medios. En el acta del CDS fechada el 24 de julio de 1980 se da cuenta de la prueba de suficiencia realizada a dos de los funcionarios para ser designados como Director de Producción y como Jefe de Locución. Además se realizó el concurso para Jefe de Fonoteca para la Radiodifusión Nacional. Asimismo se realiza un concurso abierto para ocupar cargos de radiofonista de 3ra. En el acta fechada el 21 de agosto de 1980, se llama a concurso interno para proveer las vacantes de Jefe de programa de CX 38, CX 26 y Servicio Internacional. Todos los cargos se ocupan con personas que ya estaban trabajando en la institución. En el caso de este último llamado un entrevistado afirma:

Ambos dieron una prueba... Un sarcasmo para llegar a la formalidad. Te digo, porque para hablar ahora, te lo digo todo... (Entrevista, 19-01-2015).

⁷³ Ver las fotografías identificadas con los números 20 y 21, en el Anexo II.

En el año 1982 se inauguró la nueva antena de CX 6 de una longitud de 249 metros ubicada en la localidad de Santiago Vázquez a 22 Kilómetros del centro de Montevideo. (Sodre, 2000: 51). En una entrevista que se le realizara al presidente del CDS, el Sr. Jorge Rodríguez Delucchi, expresaba que en el año 1983, “Año Mundial de las Comunicaciones”, el SODRE había conseguido cambios importantes con la adquisición de dichos equipos y la posibilidad de transmitir a través de la Frecuencia Modulada.

El presidente del Consejo Directivo del SODRE expresaba lo siguiente:

En cuanto a la emisora de Frecuencia Modulada podemos expresar que estábamos saliendo al aire desde hace algún tiempo en forma experimental y sin programación propia. El 19 de junio, con motivo de la celebración de los veinte años de la fundación de canal 5 salimos sí con una programación propia quedó interrumpida debido a un percance técnico que no nos permitió continuar de esa forma. Ese inconveniente ha sido subsanado ya y en 1984 podemos asegurar que tendremos emisiones de Frecuencia Modulada Estereofónica (SODRE, 1984, p. 3).

Pero además el proyecto de dejar un legado en cuanto a las estructuras, tanto de funcionamiento como físicas se vislumbra en su discurso:

A través de 1983 y en el marco del Año Mundial de las Comunicaciones podemos afirmar que en estos doce meses hemos concretado importantes logros. O por lo menos hemos creado perspectivas importantes para el instituto en lo que tiene que ver con su actividad a futuro (*Ibídem*).

En esta etapa también se puede observar el incremento de llamados a concurso para cubrir los cargos destinados al trabajo en el radioteatro. El radioteatro tuvo gran vigencia en todo el período. Todo lo que tiene que ver con el mismo merece un análisis aparte. Se puede constatar que las temáticas a las que se abocó el trabajo desde este espacio tenían que ver mayoritariamente con lo que se denomina literatura universal, aunque puntualmente se le encargó la realización de algunos programas especiales dirigidos a la conmemoración de determinados hechos históricos del Uruguay y obras destinadas a los niños.

Se documenta el llamado a concurso para la provisión de un cargo de Director Técnico de Radiodifusión Nacional, se aprueban las bases y se designa el jurado integrado en primer lugar por el Sr. Jaime Bravo (Director de Radiodifusión), Sr. Pedro Narancio (Director de Técnico de TV Nacional), Fernando Quartara (Sub director Técnico de TV Nacional) y como delegado de la Facultad de Ingeniería el Ing. Francisco Elices y por la UTU (Universidad del Trabajo del Uruguay) el Prof. Coordinador Vicente Mario Hernández Goñi (Acta, CDS, 12-09-1984 y 24-10-1984).

A propósito de la intensidad en la injerencia del discurso explícito de la dictadura un entrevistado recuerda:

Los Comunicados se hicieron más pesados en los años en que el gobierno de facto vio que perdía; año 80...a mí acá la memoria me juega mala pasada... En el año 80 hubo un plebiscito en el cual la mayoría de la ciudadanía rechazó el proyecto de que siguieran ellos. Y entonces se puso más virulenta la cosa; pero fuera de eso, ya te digo, el episodio era ése. Lo otro que recuerdo sí...no tengo la seguridad si lo viví o no porque no recuerdo en qué año fue la fuga de Punta Carretas, cuando se fueron los Tupamaros de Punta Carretas, coincidió que media hora más tarde Idel Torchia tuvo que anunciar un fragmento de “El Arte de la Fuga” de Juan Sebastián Bach, muy famoso. Y motivó llamados eso. Eran ignorantes los que llamaban; totalmente (Entrevista, 19-01-2015).

También a partir del año 1983 se pueden ver listados de nombres de funcionarios a los que se les apercibía, o sancionaba, además figuran gran cantidad de irregularidades en comparación con otros períodos (robos, investigaciones administrativas, etc.). En diciembre de este año el instituto cambia de nombre; si bien se mantiene la misma sigla cambia su significado por Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos.

Coda

Las cabinas de transmisión se ubicaban en la calle San José 1126. En agosto de 1984 se documenta el pedido de recursos para el acondicionamiento térmico de las cabinas. (Acta, CDS, 09-08-1984). Más tarde, el 20 de diciembre se aprueba la construcción de las cabinas de radio en el predio de Canal 5 y reformas edilicias en la Planta Emisora de la Calle Martín Fierro (en este periodo la radio estaba desperdigada en tres lugares, y las oficinas se encontraban aún en la calle Mercedes 823). El 19 de setiembre de 1984 el Presidente de la República designa al Prof. Alfredo Nicrossi como presidente del CDS. Continuaron en sus cargos el Cnel. Elbio Dardo Ruiz y el Sr. Imazul Fernández como consejeros. Posteriormente se llamó a este grupo como Consejo de Transición; cumplió funciones hasta el 19 de setiembre de 1984.

En la lectura de los documentos del último período se enumeran una serie de acciones que parecerían apuntar a dejar todo sistematizado o regulado ante la inminente salida del poder. Esta intención de regulación se puede percibir tanto en el incremento de sanciones como en el incremento de concursos. Parecería que se hubiera querido ordenar o dejar preparado el terreno para las nuevas autoridades, es decir, dejar al personal que se entendía idóneo también en la nueva etapa que vendría.

En esta etapa se registra el cambio estatuto ingreso de funcionarios públicos por lo que parecería que hubo una tendencia a regularizar los contratos. En este año se documenta bajo el subtítulo “R-21-05 Radiodifusión” (Rubro 2, es decir, Rubro sueldos) en la carpeta de oficios del año 1984, el nombre y el cargo de cada una de las personas en la institución. Muchos de los nombres que allí se han encontrado eran contratados que posteriormente pasaron a ser funcionarios del instituto; no se llegaron a encontrar los datos de cuándo pasaron a la plantilla de funcionarios efectivos.

4 Narrativas

Música permitida

En primer lugar se debe decir que no se han encontrado documentos específicos que confirmen la existencia de un plan de programaciones radiales para el período, sin embargo se ha podido corroborar una alusión en referencia a ese propósito en las actas del Consejo Directivo del SODRE. Para acercarse a los lineamientos de la programación musical en las radios estatales en la época se debe, antes que nada, definir dos grandes tópicos en cuanto a la música. Uno está constituido por aquella música uruguaya existente de creación previa a la asunción del poder militar. El otro tiene que ver con el conjunto de obras expresamente creadas en la época y con un claro objetivo propagandístico de la dictadura cívico-militar.

El primer grupo estuvo formado por la música que se consideraba afín a los objetivos ideológicos del régimen. Entendiendo dentro de este conjunto no sólo determinados géneros musicales sino determinadas obras, especialmente marchas militares y canciones, y obras de música académica catalogadas dentro del nacionalismo musical. La primera gran característica de los elementos que componen este grupo se define en base a la categorización implícita de pertenencia a determinados géneros musicales de los que el régimen se apropió, específicamente se trató de elementos considerados de origen folclórico o tradicional del Uruguay. El espacio de “lo folclórico” fue definido en base a la cultura que emerge del concepto de criollismo, como una corriente que se manifiesta en lo literario y que se basa a la vez que se expande hacia manifestaciones culturales surgidas a partir del siglo XIX en el Río de la Plata.

En Latinoamérica, la influencia de las ideas liberales que alimentaron las guerras de independencia a principios del siglo XIX deriva, una vez derrotados los imperios europeos, en una serie de discursos nativistas que pretendieron sentar las bases para la construcción de identidades locales fuera de la esfera de influencia de los poderes coloniales, especialmente España, Portugal y Francia. Así, el nativismo decimonónico intentó desarrollar un sentido de pertenencia basado en el territorio compartido, un discurso en el que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al «otro» europeo (Madrid, 2010, p. 227).

Por lo que se enmarcan en los ámbitos rurales, en las que uno de los elementos destacados es la figura idealizada del gaucho y la idea de emancipación del régimen de gobierno implantado por los europeos en los estados americanos.

Para el musicólogo uruguayo Gustavo Goldman el régimen basó su visión en las teorías sobre el significado del folclore que se manejaba en la época no sólo en Uruguay sino en Latinoamérica. Una visión decimonónica sobre la trama tradicional enmarcada en la idea de supervivencia del pasado y de carácter difusionista y esencialista (Goldman, 2014, p. 65). No se manejaron nuevas visiones sino que se tomaron los estudios realizados por Lauro Ayestarán en las décadas de 1940 a 1960 y se favoreció la edición de fonogramas y de libros que tomaban el concepto clásico de folclore.⁷⁴

En el ámbito exclusivo de la música se tiene referencia de la cantidad de ediciones que diversas instituciones estatales hicieron con motivo de los festejos de 1975. Es ejemplo los cuatro primeros discos de vinilo de la serie de diez fonogramas llamada “Cantos a la Patria” más el disco “Álbum de la Orientalidad”.⁷⁵ Gustavo Goldman afirma que los títulos de la música grabada en dichos soportes muestran el eje nacionalista de las políticas culturales del régimen y señala también que la cantidad de material editado estaría manifestando el interés y a la vez el tipo de uso que el régimen hizo de la música, a la que utilizó como medio propagandístico (Goldman, *Op. Cit.*, p. 65). Esta observación es corroborada también en lo que tiene que ver con la música irradiada por el SODRE, se hizo especial hincapié en la difusión de la música de algunos autores nacionales, para lo que desde el Instituto se realizaron concursos de compositores y se apoyó directamente los festivales de música folclórica realizados en varias ciudades del interior y en la capital del país. Nuevamente se propone utilizar la categorización de García Canclini, descrita en el capítulo II de esta tesis, para categorizar las políticas culturales de la dictadura. Según dicha propuesta éstas se enmarcan dentro del paradigma llamado “Tradicionalismo

⁷⁴ “El fin del Siglo de las Luces y el principio de una nueva centuria trajeron cambios sociales y políticos que alteraron de manera sustancial los discursos nacionalistas nativistas, que hasta finales del XIX habían ofrecido una base útil para construir pactos hegemónicos viables en países como México, Brasil, Argentina o Perú. El colapso de la monarquía en Brasil, el triunfo de las últimas luchas independentistas contra el imperio español en Cuba, la abolición de la esclavitud en ambos países, las políticas migratorias y la práctica reinención de la sociedad argentina, la Revolución mexicana, la modernización económica del Perú y, sobre todo, el surgimiento de los Estados Unidos como un nuevo poder colonial en las Américas, fueron acontecimientos históricos que marcaron la resignificación de los discursos de pertenencia nacional a partir tanto de cuestiones locales de raza y clase como de nuevos tipos de relaciones internacionales con Europa y con el poderoso vecino al norte del río Bravo. Dicho contexto histórico dio pie al desarrollo de los discursos nacionalistas modernos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel preponderante en la creación de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales. Así, la creación de músicas nacionales y el desarrollo de proyectos esencialistas de investigación musicológica que validaran esas músicas como emblemas de la nación, se dieron la mano con la construcción de los mismos Estados nacionales y con los discursos nacionalistas que pretendían naturalizarlos.” (Madrid, 2010, pp. 227-228).

⁷⁵ Ver las imágenes que llevan los números 22 y 23 en el Anexo II. Se trata del sobre del disco titulado “Álbum de la Orientalidad”. Éste fue editado en Montevideo en el año 1975 a través del sello discográfico “SONDOR”.

patrimonialista”, donde el principal agente es el Estado, partidos o instituciones culturales tradicionales (García, 1987, p. 27 *apud* Mariscal, 2007, p. 22). El modo de organización de la relación política-cultura se basa en el “uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases” (*Ibídem*). La concepción y el objetivo del desarrollo cultural se basan en “la preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad cultural” (*Ibídem*).

Los funcionarios encargados de la programación de las radios afirman que se le dio gran trascendencia a las letras de las canciones más que a los géneros musicales determinados. Se le llamó “cancionero nativo oriental”⁷⁶ y su construcción se basó como ya se dijo, en los estudios de recolección etnomusicológica de la década anterior, y por otro en los festivales folclóricos basados en la competición donde participaron distintos músicos del país. Se entendió que la música considerada uruguaya u “oriental” debía ser construida sobre las especies musicales rioplatenses, litoraleñas o riograndenses, como chamarrita, gato, milonga, pericón, triste, vidalita, entre otras. Las canciones debían estar compuestas en base a estas especies por considerarlas constituyentes de la música folclórica del Uruguay, y a esto se sumaba la demanda de que las letras portaran conceptos a favor de los criterios del régimen. No se parece que hubiera una pretensión de que los mensajes fueran explícitos sino que mostraran de alguna manera la afinidad filosófica. Eran contraparte de la música, que en el mismo género, denunciaba diversas injusticias, denotaba una ideología contraria al régimen o simplemente era realizado por músicos que explícitamente eran contrarios a la dictadura, por lo que estaban prohibidos, presos y/o exiliados.

Estaba el grupo “Los Nocheros” y todo ese tipo de música, en el folclore todos los que eran partícipes de ese pensamiento en ese género, que era lo contrario a “Los Olimareños”. Pasaban letras positivas, no habían quejas ni nada, capaz que hablaban a favor...por eso le llamaron “La Orientalidad” (Entrevista, 30-02-2016).

Asimismo algunos de los testigos dicen que específicamente, tanto para favorecer como para censurar, se hizo foco en la música folclórica y no en los otros géneros irradiados por el SODRE.

Había todo un armado, estaba todo armado. No me acuerdo del detalle; pero como venía la lista de lo que no se podía pasar, venían discos que sí y que había que difundirlos. Nosotros los mechábamos en la programación;

⁷⁶ Esta denominación se encuentra en el Disco del “Primer Festival Folklórico de Canciones A mi Patria” editado en 1975. Ver Anexo II fotografías N° 17 y N° 18.

elegíamos lo que nos parecía y éstos iban mechados, y había algunos que estaban derechos en la cabina y se pasaban cada poco rato. Ellos tenían prioridad por difundir determinadas cosas; nosotros hacíamos nuestro trabajo (Entrevista, 30-02-2016).

La grilla CX 38 tuvo programas específicos de folclore por ejemplo, “Raíces de la tierra grandes”, dedicado al canto popular y la música folclórica latinoamericana, con explicaciones y entrevistas a músicos, “Del tiempo adentro”, dedicado a la música folclórica rioplatense, “Nuestra Tierra. Programa del MAP y de la DINARP”, donde se emitía música folclórica uruguaya con entrevistas a músicos de las diferentes zonas del país.

Clásico-Romántico y Nacionalismo

Es necesario subrayar algunas ideas definitorias al momento de describir la programación musical de las radios. Uno de ellas es qué se entiende por nacionalismo musical en América Latina y los antecedentes de dicha idea en Uruguay. Para esclarecer, en primer lugar se hará foco en cómo ha sido su proceso de construcción y su auge en el siglo XX. El estudio que realiza el investigador Alejandro Madrid sobre esta idea en América Latina se puede sintetizar en la siguiente cita:

Los nacionalismos musicales modernos llegaron a Latinoamérica de la mano de una serie de transformaciones sociales y políticas muy fuertes de los Estados nacionales que, en la mayoría de los casos, supusieron el surgimiento de tradiciones musicológicas sistematizadas. De igual modo, la aparición de los medios de comunicación, en especial la radio y el cine, ayudó a conformar nuevos géneros nacionales y a crear estereotipos culturales. El desarrollo de estos nuevos símbolos se dio como resultado de una serie de procesos en los que se negociaron una gran variedad de elementos, desde proyectos impulsados por la iniciativa privada hasta directrices políticas de Estado, desde la mirada autorreflexiva hasta la respuesta a las expectativas foráneas de una otredad latinoamericana, y desde la fe positivista heredada del siglo XIX hasta la adopción de los nuevos credos eugenésicos que dominaron las creencias raciales de la época (Madrid, 2010, pp. 230-231).

En Uruguay, la herencia positivista se ha visto plasmada en los estudios de Ayestarán de corte esencialista, realizado desde la década de 1940 hasta la de 1960. Éstos fueron reactivados por la última dictadura cívico-militar como fundamento de las elecciones estéticas (Goldman, 2014: 69). Los escritos del investigador fueron utilizados como prólogo de diversas publicaciones sobre música uruguaya y en ediciones discográficas. Volviendo a la visión de Alejandro Madrid sobre los nacionalismos, el musicólogo subraya las siguientes características:

[...] los nacionalismos musicales fueron herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los Estados nacionales de la región. Sin duda, es importante tener en cuenta este valor político de la música para entender cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte (*Op. Cit.*, p. 233).

Y además señala:

Los nacionalismos son discursos que se generan dentro de coyunturas expresamente políticas. Históricamente, el nacionalismo moderno surgió en Europa en el siglo XIX como una manera de validar los nacientes Estados nacionales, que fueron el resultado de la victoria de las ideas liberales sobre las viejas monarquías. Es en ese momento de reorganización política y de revolución industrial cuando la burguesía y la clase media se afianzan y surge la necesidad de aglutinar estas nuevas fuerzas sociales en un mismo proyecto económico y político. En medio de esta coyuntura surgen los discursos nacionalistas como una manera de desarrollar un sentido de pertenencia para estos individuos (*Op. Cit.*, p. 227).

¿En qué medida la dictadura en tanto coyuntura política de mitad del siglo XX se retrotrae a una visión cercana al siglo pasado a través de la elección de un marco nacionalista, de una estructura anterior, de un ideal construido en base a concepciones que surgidas en el siglo XIX? ¿Qué sucede con la música sinfónica? ¿Qué se irradia? ¿Cuáles es el tipo de obras que se elige y en qué se fundamenta la elección?

La emisora CX 6 emitía exclusivamente obras vinculadas a los parámetros de la música clásica⁷⁷, es decir aquella que se adscribe a la tradición académica occidental, más específicamente al corpus de obras musicales europeo-occidentales creadas sobre todo en los siglos XVIII y XIX, bajo las reglas academicistas desarrolladas en Europa occidental durante ese período. Tanto la música de cámara como la sinfónica, sólo instrumental, donde no existe parte literaria, se ofrece como un elemento de “neutralidad política”.

Se puede ratificar que la programación de la radio oficial también tuvo la impronta nacionalista buscada por el régimen; ésta se plasmó sobre todo en la inclusión de autores uruguayos de música académica, siempre y cuando éstos no estuvieran prohibidos por sus vinculaciones político-partidarias. Son variados los ejemplos en este orden, por ejemplo el 7 de junio de 1984 expresamente se autoriza la realización de un ciclo de programas de solistas uruguayos tocando con la OSSODRE y a emitirse por CX6 (Acta, 07-06-1984).

⁷⁷ “Comúnmente la música culta generalizada suele llamarse “música clásica”, en un sentido general que incluye un nexo con la idea de “modelo perdurable”, digno de la historia.” (Vega, 1966, p. 15).

Pero la programación denota la ausencia de algunos compositores que estaban prohibidos como es el caso de Héctor Tosar quien, en décadas anteriores, había gozado del interés de parte del SODRE, donde se estrenaron varias de sus obras sinfónicas y de cámara y donde se irradiaron a través de CX6. Lo mismo sucedió con Juan José Iturribery o Diego Legrand, compositores cuyas obras fueron estrenadas por la OSSODRE en la década de 1960. Se puede observar que la música de los compositores nacionales tenía lugar en la programación de la radio, pero es curioso lo que sucede con ello, visto que de hecho parecería haber cierto apoyo a las obras de los compositores nacionales, pero siempre desde la concepción de que la obra debe ser explicada en un segmento de la programación; no se la programaba de la misma manera que las obras de compositores clásicos.

La introducción de música académica contemporánea se evidencia con obras de autores uruguayos que mayoritariamente se adscribían a los parámetros estéticos de las nuevas corrientes, es decir, imitando los parámetros del período clásico romántico; aunque hubo excepciones, como es el caso de la obra del compositor Sergio Cervetti que se programó en el periodo. Las piezas de Cervetti no se circunscriben a la música antedicha desde el punto de vista estructural, por el contrario, son obras a las que se podría catalogar como novedosas. El autor utiliza medios electroacústicos y algunas de sus composiciones se adscriben al minimalismo.

Luego de 1975 la música que se programaba en la radio CX6 se fue perfilando cada vez más hacia la inclusión casi exclusiva de obras del período clásico-romántico. Uno de los entrevistados afirma que:

La programación no se alteraba mucho; la programación de CX6 no fue afectada ni por período de facto ni post período tampoco (Entrevista, 19-01-2015).

Relaciones internacionales

En lo que tiene que ver con las relaciones culturales con diversos países y su patrimonio inmaterial, los vínculos se pueden dividir en dos grandes grupos, por una parte la recepción de programación donada por radios extranjeras y por otra parte la creación de programas propios dedicados a países extranjeros generalmente para celebrar las fechas destacadas de éstos. En relación al primer grupo se observa que durante todo el período se documenta administrativamente la recepción de distintas donaciones de programas de radios extranjeras, pero no se encuentra documentado cuál era el criterio de programación

de ese material. Es curioso cómo se registran esas donaciones, lo que denota la importancia de lo protocolar en el hecho de registrar y agradecer a los donantes, aunque luego no se visualiza cuáles son los criterios de selección del material en relación a la creación de los contenidos de la radio. En la grilla de programación de CX 26 y de CX 38 se pueden encontrar los programas “Acuarela musical. La voz de Alemania”, “Ciencia y tecnología. (Radio Francia)”, “Selecciones internacionales” (OEA), entre otros.

En cuanto al segundo grupo se observa que, a partir de junio de 1973, se documenta en las actas del Consejo la decisión de no realizar más programas especiales que surjan para celebrar los aniversarios de países.⁷⁸ Hasta el momento era habitual la realización de ciclos especiales que celebraban dichos tópicos. En reiteradas ocasiones se realizan pedidos por parte de distintas embajadas en el Uruguay y se les niega la solicitud. Sin embargo durante el periodo se registran algunos ciclos especiales, es el caso de los programas que se confeccionan a fin de celebrar el Bicentenario de los EEUU, que fuera documentada el 27 de febrero de 1976. El Consejo Directivo ordena expresamente que se confeccione un programa especial por ese motivo, y que fue transmitido por las radios del instituto. El mismo año, el 11 de noviembre, se rechaza un pedido de realización de un programa conmemorativo de la fundación de la URSS. En relación a esto es interesante poner en vista que el imaginario colectivo asegura que la música de los compositores rusos no debía estar presente en la programación de las radios. Además algunos de los entrevistados dicen que dicha música estaba prohibida, sin embargo, al estudiar los documentos donde se encuentra impreso una especie de guión que contiene el esquema de programación de las radios, se puede ver que los compositores rusos estuvieron presentes durante todo el período estudiado. El hecho de que algunos entrevistados afirmen sin lugar a dudas algunos hechos y que luego los documentos digan lo contrario, por una parte pueden deberse a la elección de qué y cómo documentar por parte de quienes tenían el poder. Es decir, no se encuentran prohibiciones expresas a la música de compositores rusos pero sí se encuentra la denegación a realizar un ciclo de compositores rusos con motivo del aniversario de ese Estado. De todas formas se pueden encontrar en los documentos la programación de determinados autores rusos. Se infiere entonces, que éstos no estaban prohibidos como la mayoría de los entrevistados afirma decididamente en el relato actual. Esta contradicción podría estar manifestando el papel de la memoria

⁷⁸ En el Anexo I con el número [10] se transcribe la resolución que alude a esta orden.

en los sujetos y la interpretación causal, a decir re Ricoer, el potencial relacional entre memoria individual y colectiva, sumada a la permanente tensión entre lo rememorado y lo imaginado (Ricoer, 2000) es lo que podríamos estar observando frente a estas afirmaciones. La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir –imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. [...]” (Ricoeur, 2000, p. 22). Parecería que hubiese una especie de confusión entre los que sucedía con los autores rusos y la vivencia posterior acerca de lo que se construyó como relato sobre la época.

Géneros populares

La emisora CX6, dedicada tradicionalmente a la emisión de música clásica, tuvo programas donde se emitieron músicas populares y/o tradicionales enmarcadas dentro de ciclos dedicados a la música de distintos países. Por ejemplo, se escucharon las donaciones de la RAI (Radiotelevisión Italiana) en el programa “Cantos y danzas del pueblo italiano. Grabaciones proporcionadas por la RAI” entre otros programas que ésta donó durante años al SODRE. Además se hizo un ciclo llamado “Los pueblos y su música” donde la temática abordada fue del mismo tenor.

En cuanto al resto de las emisoras del SODRE, cabe aclarar que a partir del año 1975 se comenzaron a separar las transmisiones de las distintas emisoras, que hasta el momento transmitían gran parte de la jornada en simultáneo. A partir de la separación de la emisión la nueva grilla de programación consigna diversos estilos.

Según los testimonios se realizó la reorganización de la programación de CX26 a partir de 1973 con la idea de emitir música popular en todos sus géneros y que la grilla de programación se diferenciara claramente del perfil de CX6. Para realizarlo se contrató a personal nuevo. Los partes diarios que se han podido encontrar son testimonio de que las radios emitieron programación en conjunto durante todo el año 1973. No se han encontrado los partes del año 1974, sin embargo se constata que en los partes del año 1975 las radios ya transmitieron programaciones distintas, por lo que se infiere que entre 1974 y 1975 se concretó la separación de programación. Posteriormente transmitieron parte del horario en simultáneo y parte separadamente. No habiéndose encontrado documentos que fundamenten los objetivos del cambio ni los criterios en los que se basó la nueva programación se ha acudido a los entrevistados para obtener información acerca de dichos temas.

Había un objetivo general de qué música pasar, y un nivel determinado que se lo dábamos nosotros en conversación. Entonces todos coordinábamos qué nivel de música transmitir, qué géneros pasar y ahí después también coordinábamos la forma de hacer los programas. Estábamos todos coordinados que fuera entretenido; por ejemplo no pasábamos cuatro temas lentos porque era aburrido; teníamos un criterio interno, una forma de programar determinada que dio buenos resultados. Y bueno, la radio se posicionó muy bien en esa época; estuvo entre las primeras (Entrevista, 30-02-2016).

El equipo estuvo compuesto por dos personas de confianza del director de programaciones Armando Diez, un funcionario administrativo que luego cumplió tareas de programación y el propio Diez. Según atestiguan la convocatoria tuvo como objetivo reorganizaran la radio, primero a partir de organizar la discoteca que había sido desmontada en el incendio de 1971.

Nos llamaron –hicieron una convocatoria– porque querían sacar la radio CX26 al aire después del incendio; entonces nos convocaron para esa tarea. Dimos concurso al año siguiente y ahí quedamos como programadores musicales de la emisora; pero la finalidad por la que nos convocaron fue para sacar la emisora al aire que no estaba funcionando. Ahí reorganizamos todo, la discoteca fundamentalmente, creamos una programación y lo logramos (Entrevista, 30-02-2016).

También hubo un programa llamado “Ciclo de Sould” transmitido por las ondas de CX 26 y otro titulado “Microsurco Sould”, además de “Panorama del Jazz”, “Jazz tempo” y “Joyas de mi discoteca” (conducido por el coleccionista de jazz Juan Grezzi). Asimismo, a lo largo del periodo está documentada la existencia de varios programas de tango (“Canta Gardel”, “Esto es tango”, “Música de dos orillas”, “Radiotango”, “Gardelificando”, “Hoy un dos por cuatro”).

A Falco lo había puesto la dictadura. Luego los otros episodios estaban relacionados con la 26, pero los viví poco. Lo de Avlis; Avlis tenía el programa que se llamaba “Gardelificando” en la 26, y a mí me despertó la curiosidad que siempre venían militares a saludar. Y todo estaba en que Avlis insistía en el origen uruguayo de Carlitos Gardel (Entrevista, 19-01-2015).

Para ilustrar y como ejemplo de la programación diaria se ha incluido el parte de radiodifusión del 1° de marzo de 1975.⁷⁹ La programación es variada, comenzando a las 8 hs. con el informativo del Banco de Previsión Social, luego “Música de los pueblos”, Zarzuela, dos programas dirigidos a los jóvenes entre los que se nombra de una manera

⁷⁹ Se encuentra en el Anexo II; la fotografía está identificada con el número 28

curiosa al programa “Meridiano Juvenil”⁸⁰, la transmisión desde la ciudad de Rosario del 1er Festival de la canción folclórica, “Ciclo de *Sould*” y un partido de fútbol. Toda esta conjunción parece mostrar la búsqueda de una programación variada, como luego dirán algunos testimonios, buscaba captar un público amplio.

Rock’n’ roll

Diariamente, a partir de 1975 comenzaron dos programas sobre música dirigida a jóvenes que se sumaron al ya existente llamado “Música joven para gente joven”. Los dos nuevos programas a los que se hace referencia son, por una parte “Meridiano Juvenil”, espacio donde se transmitieron canciones clasificadas dentro del *rock’n’ roll*, del rock progresivo y del *heavy metal*, y por otra “John, Paul, George y Ringo”, dedicado exclusivamente a la música del grupo británico “The Beatles”. A diferencia de Argentina, donde a partir de 1982 el gobierno dictatorial (1976-1983) aplicó una censura explícita a la música cantada en inglés (Di Cione, 2015, p. 3). Esto sucedió a partir de esa fecha a causa del conflicto diplomático devenido en guerra entre Argentina e Inglaterra; se prohibió toda emisión radiofónica de canciones en inglés. En Uruguay no se registra prohibición expresa en relación a idioma o a géneros musicales específicos como el caso del rock. Aparentemente la censura hacia la el *rock’n’ roll* se ejerció casi exclusivamente en su entorno, es decir, tuvo su eje en las prohibiciones en relación a los encuentros públicos, los conciertos o toques de rock; pero hay que tener en cuenta que las persecuciones se dieron de manera generalizada puesto que abarcaron todo tipo de reuniones públicas. Eso trajo como consecuencia que gran cantidad de los músicos de rock emigraran para poder subsistir visto que la entrada principal de su trabajo estaba dada por los recitales y bailes en vivo en los que se los contrataba. Fue un proceso de sobrevivencia que se fue extinguiendo hacia 1976 (Peláez, 2004, pp. 365-385). De manera que las prohibiciones no apuntaron explícitamente en la música, sino que el contenido discursivo circundante, es decir la rebelión, la transgresión a ciertas normas establecidas, el gusto de ciertas capas etarias, entre otros factores, era el problema y no el contenido de las letras, como si sucedía con otros géneros musicales. También existieron otros programas dirigidos a la juventud por ejemplo, “Música joven para gente joven” (donde se programaba música en inglés, rock en castellano, y rock nacional), “Show party” (donde se escuchaba músicaailable de moda), “Hola música” (programa dedicado sólo al rock donde se programaba

⁸⁰ Nótese que en este parte diario está anotado “Martirio” Juvenil. [sic]

rock nacional) y “Década del sesenta”. En todos los programas se leían textos sobre la música y se realizaban entrevistas. En mucho de los espacios se difundía música de moda en los diversos géneros y se hacía especial hincapié en la música de autores e intérpretes uruguayos.

Haciendo foco nuevamente en la radio oficial los entrevistados mencionan el programa “Meridiano Juvenil” como ejemplo de espacio de divulgación del *rock’n’roll*. Comenzó en octubre de 1973 y continúa en la actualidad. Este programa era irradiado por CX 26 y en él se pudo escuchar durante el periodo de facto a diversos músicos cuyas obras se enmarcan dentro del *rock’n’roll*, el rock progresivo y otros subgéneros, además de heavy metal y todo el rock nacional surgido en la década de 1960.⁸¹ El programa se emitió a las 13:30 a 14 hs., con una frecuencia de diaria de lunes a domingos. Oyentes y trabajadores de la radio lo señalan como un espacio de apertura hacia piezas nuevas y que no se adscribían al mandato directo del régimen, que explícitamente buscaba sostener los géneros considerados “auténticos”, con referencias en las especies folclóricas recopiladas por Ayestarán en décadas anteriores.

Según lo afirman los entrevistados este espacio radial, específicamente el programa “Meridiano Juvenil”, no sufrió la censura como práctica sostenida. Sólo recuerdan un incidente que tuvo que ver con una llamada telefónica recibida en la radio donde se expresaba disconformidad con el espacio del programa. Unos dicen que la molestia provino de un mando superior militar que solicitaba se sacase el programa del aire. Según dicen los entrevistados el problema se originaba en un conflicto familiar del militar, otros dicen que el problema era directamente del Ministro de Cultura, el Dr. Daniel Darracq, y su hijo.

“Meridiano Juvenil” tuvo problemas con un militar que estaba en el Ministerio de Cultura, por esas cosas que se dan en el orden familiar. Era tan fanático el hijo de “Meridiano Juvenil”, y como él tenía cierta incidencia, en determinado momento hubo no sé qué problema, se generalizó y el programa terminó levantado. Porque nosotros dependíamos –y hasta ahora– del Ministerio de Cultura; y allí había otra intervención militar. Llegó a ser tan popular el programa que llegó hasta esa órbita; y bueno, se levantó... Por lo menos eso fue lo que llegó a nuestros oídos [Risas] (Entrevista, 30-02-2016).

⁸¹ Por ejemplo: Tottem, Psiglo, Polenta, El Sindicato, entre otros.

El entrevistado no recuerda cuánto tiempo estuvo sin emitirse. Se reanudó la emisión y la radio mantuvo ese espacio hasta la actualidad. La disposición de programar nuevamente ese tipo de música fue decisión directa de los programadores.

El *rock'n'roll* era perseguido, se consideraba contestatario el rock; el rockanrolero en esa época era perseguido, la cumbia no, el tango no...pero los que hacíamos rock éramos perseguidos.” [...] “El *rock'n'roll* históricamente siempre fue contestatario, revolucionario... El aspecto también, no era sólo la parte intelectual sino el aspecto pelilargo de aquella época, con el pelo muy largo siempre estábamos en la mira (Entrevista, 30-02-2016).

Desde la visión actual de los entrevistados se minimiza la incidencia de las prácticas censuradoras. Es decir, se atribuye una cierta naturalidad a éstas, sin que se observe una actitud cuestionadora o reflexiva acerca de las consecuencias a las que podía, pudo o puede haber conducido.

Músicas prohibidas

En el capítulo anterior se ha puesto en vista que gran parte de los lineamientos programáticos y de relaciones de poder se configuraron en el período autoritario anterior a 1973 y sufrieron un proceso de consolidación en los años de la dictadura cívico militar perpetrada a partir de junio de 1973. Como ya se mencionó y según se manifiesta en los documentos, durante el período que antecede a la dictadura, específicamente en el año 1969, se asignó al señor Fernando O. Assunção como Asesor de Folclore. La resolución, en la que se indica una de las tareas que se le asigna a este trabajador, es precedida por otra resolución que alude a la prohibición del proselitismo.⁸² En la segunda mención se hace referencia a los criterios para la elección del material a ser descartado. Es decir, la censura de los materiales estuvo marcada por el criterio del asesor; se infiere, de la continuidad de las resoluciones, que todo aquel material que tuviera o contuviera alguna pauta a la que pudiera relacionar con el proselitismo político, religioso o gremial sería factible de ser descartada. Pero no se encuentran listados o pautas precisas que hayan sido documentadas. Hay que tener en cuenta que algunos de los entrevistados no recuerdan que hubiera existido ese tipo de documentos escritos a los que referirse en lo que tiene que ver con los autores prohibidos; sin embargo otros entrevistados hacen referencia a esa lista como si la hubieran visto pero no saben decir dónde estaba, quién la tenía y de dónde venía.

⁸² Resolución 48.873 del acta fechada el 06-05-1969. Se encuentra transcrita en la nota al pie N° 32.

Era por nombre y apellido. Había una lista de intérpretes que no se podían pasar; estaba la lista sí, y esa lista estaba difundida por el régimen en todas las radios. Era para todos, eso no se podía pasar, estaba prohibido y eso se hacía, no lo pasábamos (Entrevista, 30-02-2016).

Se trata de normas o verdades que se llevaron a los hechos sin que existiesen documentos que las avalaran, o por lo menos que los mandos medios dieran a conocer.

No sé si estaba expresamente prohibido pero yo sabía que no se podía. En el caso de 26...bueno, Zitarrosa tampoco...había una cantidad... (Entrevista, 26-02-2016).

Son prácticas basadas en las relaciones de poder existentes donde se visualiza el miedo como sostén de dichas estructuras relacionales.

Por otra parte, se afirma que el único comunicado público oficial de prohibición en cuanto a la difusión y venta de discos la sufrieron “Los Olimareños”. Este dúo de guitarristas cantantes gozaba de gran popularidad en Uruguay y su repertorio estaba basado mayoritariamente en canciones populares de raigambre tradicional, sobre géneros musicales populares y tradicionales del Río de la Plata y de América Latina. Esta persecución a la obra y a las personas comenzó en 1974 con el documento impreso en donde se determinaba la prohibición. Además se detuvo en Buenos Aires, de uno de los integrantes del dúo, Braulio López, a quien se torturó y al que se mantuvo preso hasta 1977 (Masliah, 2008, p. 48). Sin embargo, en la entrevista realizada por la investigadora Virginia Altieri el Cnel. Regino Burgueño, quien trabajó en la DINARP varios años, niega que el dúo de cantautores estuviera prohibido.

No, no, prohibidos no estaban. Vino Guerra a hablar conmigo y yo le expliqué que lo que estaban censuradas eran las letras no los autores, yo les dije que no hicieran discurso político con guitarra y no tenían problema. Les dije que cantaran todo lo que quisieran, pero lo que no podían cantar eran discursos políticos con guitarra, no podían cantar canciones ideológicas a favor de Castro, todo lo demás no estaba prohibido. Ahora yo sé que hubo departamentos en los cuales los jefes de Policía, porque esto me lo comentaron, de repente llamaban a las radios y les decían que no podían pasar a Los Olimareños. Entonces, se dio el caso de que hubo departamentos que dejaban cantar a Los Olimareños y otros no. Pero, eso salía de nuestro control, pero además era autocensura porque la Policía no tenía nada que ver. [...] Cuando se inició el proceso militar se inició con la canción “A Don José” de Los Olimareños. La tercer semana de Lavalleja, que fue la semana de Lavalleja más promocionada de todas, se promocionaban todas las semanas en el interior que ahora se siguen haciendo, las fundó el mismo tipo. Ahí se inauguró con “A Don José” también, en el cerro donde está el monumento a Artigas. A veces la Jefatura de Policía metía la mano en lo que tenía que ver con la censura y llamaba a algún diario, pero nunca hubo un organismo que dijera esto es a rajatabla de esta manera (Altieri, 1998, p. 148).

Esta entrevista es potencialmente esclarecedora en cuanto los mecanismos de poder ejercidos en cuanto a las prohibiciones de música y por ende arrojan luz sobre el relato de los funcionarios entrevistados. Vale recordar que esta última cita es el relato perteneciente a un alto mando jerárquico militar dentro de un gobierno autoritario que impuso el terror sistemático y sostenido durante 12 años de gobierno. Por una parte se ostenta el carácter ordenador del régimen en todas las esferas y por otra se omiten o se ocultan informaciones operativas claves. Indagando en el discurso de los jefes militares se puede afirmar que se buscaba el ejercicio de la desinformación, se ocultaba desde dónde surgían los lineamientos, la información era difusa en cuanto a lo que se podía o no emitir, quiénes estaban prohibidos y hasta dónde se prohibía la obra. En suma, todo esto operaba a favor del miedo y de la autocensura, y como consecuencia las personas se adscribieron a prácticas “no dichas”. No es de extrañar, entonces, que en el SODRE estas prácticas se hayan naturalizado. Un entrevistado afirma:

Todo fue en la dictadura muy correcto; acá no pasó nada más que las anécdotas de los locutores, que venían⁸³ con las armas a pasar los comunicados y el locutor que tenía que ir con un soldado a cada lado, armados. Nada más, pero nada más que eso (Entrevista, 26-02-2016).

Otra práctica que los entrevistados recuerdan y que fue naturalizada fue la de dañar determinados discos cuyas obras estaba prohibido irradiar. Los entrevistados afirman que esta práctica se realizó pero, en la mayoría de los casos, no logran visualizar quién o quiénes fueron los autores de llevar a cabo la manipulación de los discos. De los datos se puede inferir que los discos se censuraban en el período anterior a 1973, en el periodo autoritario que precedió a la dictadura cívico-militar.

Algunos entrevistados atestiguan que luego se continuó con esta práctica como mecanismo de protección para que no fueran a poner una música prohibida por error. De manera que el estilete se siguió utilizando para rallar los discos durante todo el periodo de facto.

En la CX6 había locutores que eran operadores también, y no pasaba nada; pero en la CX26, con temas de pocos minutos, era muy complicado para el locutor tener que ser operador a la vez. Un día entré a la cabina y estaba creo que era Garibaldi –que le decían El Ciego ya que era muy corto de vista– y justo veo que va a poner “A desalambrar”... “por favor pará, te estás equivocando...” Mirá si ponía “A desalambrar” íbamos todos en cana [risas]. Era un disco con una ensalada donde había intérpretes varios y en vez de poner el surco 5 iba a poner el surco 6.

⁸³ Se refiere a los soldados.

Se rallaban con un estilete; pero eso lo hacíamos nosotros para evitar errores. Había un mueble –la jubilatoria– donde iban los discos que no se podían pasar. Eran intérpretes que no pasábamos porque estaba prohibido a nivel oficial –o por el director– o discos que no nos gustaban mucho a nosotros; cuando uno escucha un disco solamente una vez, es muy difícil dar un juicio (Entrevista, 21-01-2015).

La práctica de la censura se naturaliza de tal manera que las personas hablan de ella como necesaria; ellos mismos la definen como autocensura y la justifican diciendo que la práctica se fundamentaba en la protección personal. Esto denota el miedo imperante, que nunca es explicitado por quiénes relatan; también parecería estar presente el objetivo de “sobrevivir” dentro de una lógica institucional donde dominan ese tipo de mecanismos.

Otra preocupación del régimen tuvo que ver con las políticas hacia la juventud. Dentro de lo que Marchesi llama El “nuevo Uruguay” el autor sintetiza las políticas culturales del régimen, delineadas a partir de 1975, resaltando tres aspectos: “la exaltación patriótica, la creación de una esfera pública restringida y las políticas hacia la juventud.” (Marchesi, 2009, p. 336). De manera que, concomitantemente, en la radio se apostaba a ofrecer a la juventud programas especialmente dedicados a dicha franja de la población. Al mismo tiempo se apuntaba a apoyar las prácticas definidas como tradicionales a través del cultivo de los géneros y especies musicales definidas dentro de la categoría “música folclórica”. El tango no fue uno de los géneros elegidos para reafirmar la tradición, sin embargo hubo programas principalmente dedicados a este género musical. Al hablar de las prohibiciones de determinados autores y/o tipos de música uno de los entrevistados recuerda que el tango “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo, era usado como estandarte contra “la subversión”, es decir, contra “el enemigo”. Uno de los entrevistados hace alusión a su uso y recuerda que había una orden expresa de irradiarlo:

Hubo una orden de la ESMACO de pasar más de una vez por día “Cambalache”. “Cambalache” vendría a ser toda la oposición. Había que programarla dos o tres veces por día en CX 26, y era una forma de designar el ESMACO a toda la oposición, que era un cambalache. “Cambalache” es un tango de protesta, evidentemente, aunque en este caso lo tomaron como una forma de designar a toda la oposición, a todos los que estaban en contra de la dictadura. Hay otro tango más aparte de ese, “Acquaforte” (Entrevista, 21-01-2015/2).

Como ya se ha observado, no se han encontrado dichas órdenes por escrito, ni existen las grabaciones de la programación irradiada. Es entonces que el relato del entrevistado cobra especial atención al momento de afirmar que existieron determinadas acciones que demuestran el significado otorgado a un determinado producto cultural. Cabe preguntarse

si existieron otras obras musicales a las que se les hubo asignado determinado significados. Al no existir documentos que contengan esta información se queda a merced de la memoria de los entrevistados. No quiere decir que no hayan existido otras obras, dentro de este género musical, a las que también se les haya dado uno o varios significados nuevos, sino que se ignora esa posibilidad. Es por eso que resulta imprescindible tener en cuenta los conceptos de Maurice Halbwachs acerca de la memoria.

De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan uno en otro, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos (Halbwachs, 2004 p. 50).

De manera que cada recuerdo, en tanto punto de referencia de la memoria, está supeditado a su localización individual (la del entrevistado) y al mismo tiempo al potencial relacional entre la memoria individual y la memoria colectiva.

Censura y autocensura

Como se ha mencionado la práctica de vigilancia sobre el contenido de algunos programas, tanto de radio como de tv, se encuentra documentada en las actas del CDS en el año 1970. La orden versa específicamente sobre determinados programas. La vigilancia quedó bajo criterio del personal que ocupó los cargos de jefatura.⁸⁴ En el acta del CDS se especifica mediante una resolución expresa que todos quienes utilizaran las ondas y canales del SODRE debían estar al tanto que los jefes estarían autorizados a realizar grabaciones de algunos programas como medida precautoria. Es decir, quedaría en manos de los mandos medios, la vigilancia del contenido de los programas y la medida que se tomó fue la autorización de las grabaciones de manera discrecional. En caso de comprobarse la infracción a las normas tendrían el derecho a cortar la transmisión en el acto y a rescindir el contrato con el SODRE.

Recuerdo que Emiliano Cotelo –tenía 18 años cuando trabajó con nosotros– hizo un piloto especial de Edith Piaf y todos pensaron que se lo habían hecho al programa, porque tenía 18 años; después hizo varios programas en la CX26, y le costó seguir el pasar un tema de Leo Masliah que dice “el que patina la guita en la casa de citas”. Yo lo escuché el programa y pensé: “metió la pata”. Al otro día vine a trabajar y el director estaba escuchando la grabación del programa: Afuera (Entrevista, 21-01-2015/2).

⁸⁴ Ver extracto del Acta del CSD de fecha 25-05-1970, citada en la página N° 52 de esta tesis.

Las grabaciones se guardaban según consigan la normativa, de manera que era factible que se pudiera escuchar lo que se había transmitido. Un entrevistado alude al episodio citado anteriormente diciendo:

Se guardaban durante un tiempo. Hay una ley que obliga a guardar las grabaciones durante un tiempo; en ese caso él escuchó el programa y luego vino a corroborar. Algunos programas se guardaban, los programas especiales, pero los programas habituales se guardaban por un mes nomás, es que tampoco había cintas (Entrevista, 21-01-2015/2).

Como ya se ha observado la omisión de información era una práctica consensuada por el poder militar por lo que la censura se ejercía de manera autónoma. Específicamente en lo que tiene que ver con la música prohibida, tanto en la edición y venta de discos, como en los espectáculos públicos y en la totalidad de la radiodifusión se replican estas prácticas. El músico Leo Maslíah reflexiona acerca de ello en un escrito en el que ejemplifica y hace hincapié en la autocensura y sus causas:

La falta de pronunciamientos oficiales sobre la censura se apoyaba, por una parte, en la voluntad militar de mantener apariencias de legalidad en su gestión; pero, por otra parte, la conjunción de esta reticencia a censurar amplia y saludablemente con la no reticencia por reprimir brutalmente y arrancar de raíz todo intento de actividad política, sindical o social no cómplice de la dictadura, fue una herramienta muy eficaz de censura, porque estimulaba un nivel de autocensura que en muchos casos superaba sin duda en alcance a toda disposición explícita que se hubiese podido aplicar (Maslíah, *Op. Cit.*, p. 48).

Y en ese mismo escrito observa en qué ámbito de la música principalmente se aplicaban los mecanismos de censura.

El ámbito en que se inauguró la censura previa sobre los textos fue el carnaval. El carnaval, en el Uruguay, se caracteriza por la formación de conjuntos (murgas, grupos de humoristas, parodistas) que durante todo un mes circulan a diario por una amplia red de escenarios en todos los barrios. El repertorio de estos conjuntos está siempre basado en una recopilación de hechos ocurridos durante un año, y fue un objeto de censura muy codiciado, un poco por eso pero sobre todo por la masiva cantidad de público que es adicta a esta práctica folclórica. La censura previa de los textos se operaba como una verdadera caza de brujas entre las palabras, muchas veces más allá de la función que algunas de éstas cumplieran en los textos (*Ibídem*).⁸⁵

⁸⁵ “Los letristas de carnaval se veían relegados a la categoría de alumnos de un taller literario en el que la policía ejercía la docencia, proponiendo año a año el difícil ejercicio de modificar cuatro o cinco palabras de cada estrofa de un texto sin modificar la métrica (porque la música ya estaba ensayada cuando la policía se pronunciaba sobre la viabilidad o no de ese texto), y tratando de que las estrofas pudieran conservar algún sentido o –en casos de extrema pericia– el sentido original. El cumplimiento de las correcciones y mejoras introducidas en los textos por la policía era vigilado en los escenarios, durante las funciones, por agentes que seguían paso a paso el libreto, y los conjuntos que se equivocaban eran amonestados o suspendidos.” (Maslíah, *Op. Cit.*, p. 48).

En efecto, si quisiéramos visualizar de una manera estamentaria, deberíamos decir que la aplicación de la censura estuvo principalmente en las letras de las canciones y en la filiación política ideológica de los músicos. Los entrevistados recuerdan la contratación de una persona dedicada a la vigilancia de las canciones con letras en inglés. En ese caso el trabajo estaba dirigido a detectar aquellas letras que fueran lascivas o atentaran contra “la moral y las buenas costumbres” (Entrevista, 21-01-2015/2). El hecho se sitúa en el año 1977, recuerdan que la persona fue contratada por el CDS y que no compartía el espacio físico con los programadores; aparentemente esta persona estuvo contratada durante un año y luego no se volvió a ocupar el cargo. Cabe señalar que no se ha encontrado documentación vinculada a este hecho.

Se puede decir que no hubo prohibición directa a determinados géneros musicales sino que la censura estaba sujeta directamente al autor y sus simpatías políticas y que éstas se visualizaran en el contenido de la obra. En el caso de los autores e intérpretes de música sin texto, es el caso de algunos compositores e intérpretes de música académica; se afirma que, fundamentalmente, no se podía emitir la obra de Tosar y las interpretaciones del pianista Miguel Ángel Estrella (argentino radicado en Uruguay). En cuanto a la música popular, señalan la imposibilidad de programar diversos autores e intérpretes uruguayos como Los Olimareños, N. Moraes, Roos, Viglietti, Yupanqui, Zitarrosa, y canciones que aludiera a temáticas erótica, a la libertad de pensamiento, al desafío o crítica al *statu quo*, entre otras.

En el ámbito cultural, fuera de la programación radial del SODRE, los dos géneros musicales mayormente cultivados en la fiesta de carnaval en el Uruguay, la murga y el candombe, sufrieron censura de diversas características. El primero, por utilizar el formato canción, sufrió censura en lo que tiene que ver con el componente literario. El segundo tuvo mayor persecución en cuanto las características de su práctica, a causa de su carácter de música de procesión y de práctica colectiva en espacios abiertos. Tanto uno como el otro no fueron reconocidos, en el período, como géneros musicales tradicionales vinculados a la identidad nacional. No se han encontrado menciones expresas a ellos en la programación de las radios del Estado, aunque se permitía la emisión de canciones de grupos uruguayos creadores del candombe *beat*.

En las radios del SODRE no existen documentos oficiales donde se consignen los nombres de los músicos prohibidos. Todos los entrevistados mencionan que existió autocensura de los programadores y de los mandos medios. Éstos últimos eran los

encargados de vigilar el trabajo de los programadores para que no contuviera música considerada “peligrosa”, es decir, por la que algún mando superior pudiera sancionarlos.

Hablan de reglas sobrentendidas:

Era normativa interna. Hasta tal punto que en el año 84, cuando ya en la práctica todas esas prohibiciones ya estaban quedando obsoletas, Bravo sacó un comunicado por el cual no se podía pasar Zitarrosa. Hasta último momento. Nosotros empezábamos a poner Zitarrosa a veces, Viglietti...y él sacó un comunicado. Duró poco el comunicado porque enseguida tuvo que renunciar (Entrevista, 21-01-2015/2).

En las entrevistas las personas hacen hincapié en la potestad de los mandos medios en cuanto a qué se irradiaba y qué no y la inexistencia de la referida lista de prohibidos: “No llegaba una lista diciendo que no se podía pasar Tosar. Era María Inés Ferrúa; ya se sabía que Tosar no se podía programar.” (Entrevista, 26-02-2016).⁸⁶

Como ya se ha dicho no se han encontrado listados y se infiere que nunca existieron. Operaba el miedo ya que como afirman algunos autores, el proceso de prohibiciones de la dictadura fue gradual y mediante acciones que no quedaron documentadas, como las llamadas telefónicas a las emisoras de radio o a las disquerías. El hecho de que no hubiera, por parte de las autoridades, discursos públicos en referencia al tema y/o documentos que especificaran las prohibiciones, daba lugar a que se fuera construyendo una lista inmaterial de músicos prohibidos (Maslíah, *Op.Cit.*, p. 47).

[...] lo más fuerte a veces en el SODRE era la autocensura. Había una lista inmensa de temas y autores que no se podían pasar; pero había muchos que ni siquiera se pasaban por las dudas.” [...] “Si bien CX26 era música popular y teníamos música para acompañar el almuerzo, música instrumental y mucho Richard Clayderman, también teníamos el espacio de “Meridiano Juvenil” que era totalmente diferente, porque se podía escuchar Led Zeppelin, nombres que a veces ni sabíamos cómo decirlos los locutores, por suerte estaba el Deco que nos ayudaba en eso. Pero había pequeñas islas, islas que también dieron su fruto porque marcaron el oído (Entrevista, 28-03-16).

El siguiente relato da cuenta del tipo de práctica censuradora y del modo de operar de los mandos medios.

Bueno, en prohibiciones lo que te decía; Serrat tampoco se pasaba. No sé si era una prohibición de la ESMACO o directamente de Jaime Bravo. Muchas veces nosotros nos poníamos a escuchar la música que no pasábamos, la que estaba prohibida, con Armando Diez, Cacho y Julio; un día estábamos escuchando Serrat y entró Bravo, abrió la puerta y... “saquen a ese comunista

⁸⁶ Se refiere a la Jefa de Programaciones de las radios que también ostentaba el cargo de Jefa del Plan Cultural.

de mierda enseguida, por favor”. Así, a lo loco...tenía una especie de ataque de locura. O venía a escuchar temas de Sandra Mihanovich por ejemplo, a ver qué decía de la moral. Cualquier tema que tuviera ruido a sábanas –como decía Julio– para afuera [Risas] (Entrevista, 21-01-2015/2).

Son varios los funcionarios o ex funcionarios que directamente nombran como responsables de la censura al director de la radiodifusión, a veces suman al director de programaciones de la CX 38 y a la directora de programación de CX6 y asesora artística.

Yo encontré una obra de arte sinfónico que se llamaba “Guernica”, una obra de 20 minutos interpretada por una sinfónica norteamericana, creo que la de Utah. La obra era de Leonardo Balada, quien fue un compositor catalán, que en España durante la época franquista, se empezaba a tocar con cierta...era un tipo de espíritu libre, de espíritu abierto; imagínate, para que compusiera “Guernica”... Entonces Ferrúa me dijo: “No, no; ‘Guernica’ no”. Y después hablando con una discotecaria –no recuerdo si fue con Marta Hazi o con otra– me decía: “No sabés el lío que fue cuando Alicia González la programó y Ferrúa la hizo sacar del aire, la cortó”. Cosas así...esas groserías... No incomodemos a nuestros señores militares... (Entrevista, 29- 01-2015).

No había una explicación de por qué no programar determinada obra, se infería que todo lo que pudiera ser sospechoso de portar concepciones ideológicas contrarias a la emancipación y a la libertad de los individuos o de los pueblos debía ser censurado. También se destaca la prohibición de algunos autores de música académica a los que se les conocía la antipatía por el régimen:

Ferrúa decía: “No hay que ponerlo a Soriano, él no es uruguayo”. Claro, era argentino; pero toda la vida estuvo acá, produjo acá. Habían algunos que eran mala palabra; de Tosar y Soriano me acuerdo yo ahora, pero debe haber habido otros que en este momento se me escapan. Santórsola no; como estaba mucho en Brasil, Ferrúa lo programaba; ni que hablar de Jorge Risi, no se te ocurría pasar grabaciones de Risi ni por asomo. Algunos se inflaron más de lo debido en las persecuciones, otros se inflaron más de lo debido los que habían protegido los perseguidos...se desdibujó todo (Entrevista, 29- 01-2015).

En cuanto a la prohibición de pasar autores rusos, como ya se ha dicho, aparecen reiteradas veces en la programación a lo largo de todo el período sin embargo, existen reparos con ciertas obras por su grado de explicitud. Al respecto un entrevistado recuerda una de las obras que les podía traer problemas:

Hay un ballet llamado “La Amapola Roja” de un músico ruso, que justamente es toda una apología, tiene que ver con la China comunista y la URSS, y se escucha el himno de la Internacional Socialista también entremedio... (Entrevista, 21-01-2015/2).

Al preguntar sobre el tema otro entrevistado recuerda lo siguiente:

Vos decís por Boris Godunov. Hay algo que teníamos reparo pero lo decíamos porque estaba en el libreto. La cantata de Sergei Prokofiev,

Alexander Nevsky: batalla en el hielo, los cosacos en una ciudad Psco, y termina –lo podés ver– la última parte de la cantata que decía: “Arriba el pueblo ruso” Pero eso estaba en el libreto. (Entrevista, 19-01-2015).

Explicita que operaba el mecanismo de la autocensura para estos casos fundada en el miedo a que la irradiación de esas obras y el discurso que conlleva se interpretara como una apología.

Teníamos miedo nosotros por la autocensura... “Che, ¿esto nos traerá...?” Pero eso sí me acuerdo. Otro que me rezongó, el Deco [Risas]: “Decime, qué dice ahí, dice una puteada o qué dice. Dice: ‘Arriba el pueblo ruso’. Entonces decilo, dejate de embromar” (Entrevista, 19-01-2015).

Sin embargo emergen las contradicciones en cuanto a determinadas músicas:

De música de CX6 jamás hubo una dificultad. Es más, las primeras composiciones de Biriotti las escuché en CX6. Una obra que me gusta mucho escucharla –la hablé con la autora– es “Visión de los Vencidos”, de Beatriz Lockhart, concretamente se refiere al desastre indígena, el genocidio. Hay obras que...lo de “Marta Gruni” de Lamarque Pons, lo abracé, la escena me encantó, lo que hizo con el fuego y todo ahí. Son momentos muy lindos. Era precioso. Te afirmo rotundamente que no hubo censura en la dictadura en materia de CX6 en absoluto (Entrevista, 19-01-2015).

Además el papel de la audiencia no se puede dejar de poner en vista ya que, así como era práctica por parte de la población el denunciar a quienes pudieran estar realizando actividades a las que se catalogaba de subversivas, en el caso de la radio las personas se comunicaban para denunciar aquello que sospechaban fuera inconveniente a través de llamadas telefónicas a la Dirección de Radio o al Consejo Directivo:

Un episodio que se dio cuando hubo un llamado telefónico al Consejo –de los milicos– quejándose que la CX6 estaba pasando grabaciones del pianista argentino que estaba preso en el Penal; eso debe haber sido en el 81 u 82. [...] llamaron para quejarse que estaban pasando grabaciones de Estrella, era un pecado mortal. Quedamos de lo más sorprendidos. Y yo no sé a quién se le ocurrió, si fue a mí o fue a alguien que hacía los programas, que había un pianista brasileiro que se llamaba Arnaldo Estrella y que se pasaba en estas cosas de la mañana, a las 6 05, por ahí, y se pasaba música brasileira tocada por él. Y entonces Ferrúa hizo un expediente contestando que se trataba de un error, que era un pianista brasileño...y mandaron la orden que no se pasara más porque podía inducir a error, porque al leerse Estrella se podía confundir con el otro. Entonces Margarita Xafiriades se ofreció para cambiar todos los sobres de la discoteca y ponerle “pianista brasileño Arnaldo Estrella”, que en caso que hubiera que programarlo se aclarara por parte del locutor en la lectura que se hacía –porque el locutor leía del sobre– y por otro lado te cuidabas de determinadas personas...se sabía quiénes eran los más arrastrados...y además era muy malsano porque en la dirección de la radio con este Bravo existían espías, gente con la cual no confiabas (Entrevista, 29-01-2015).

El entrevistado afirma que en uno de los casos que recuerda las personas que habrían hecho la denuncia no eran del público masivo sino que pertenecían al mando militar:

Era gente de 8 de Octubre, del Comando General del Ejército. Los episodios relacionados con el SODRE que se podrían calificar de disgusto, fueron ése, que llamaron porque se transmitió el Arte de la Fuga, pero no era completo...esa obra increíble [...] (Entrevista, 19-01-2015).

Los incidentes con determinada música también ofrecen pistas de la programación que era permitida y cómo operaba el mecanismo de autocensura sobre la base de la inseguridad, por ejemplo:

Hubo episodios concretos: un oficial del Ejército llamó porque Eric Clapton estaba cantando “Cocaine”. Pero “Cocaine”, justamente, la letra si analizás bien, es una alerta acerca del peligro de la droga; “Cocaine” es eso... “¡Saquen inmediatamente eso!” Y hubo que hacerle caso por teléfono (Entrevista, 19-01-2015).

A partir de algunos de los relatos se puede interpretar una cierta actitud tendiente a la naturalización de determinadas prácticas, a las que evidentemente las personas estaban acostumbradas. El interés en estos casos radica en cómo se recuerdan los hechos.

[...] el trabajo era normal. Esas cosas raras. Uno estaba acostumbrado. Yo no le daba bolilla en realidad...a la hora de las fuerzas conjuntas se metían y se iban, pasaban el comunicado que ya lo traían escrito y se iban. Después nosotros trabajábamos normal. Y salvo algunos intérpretes que no se podían pasar –que era una pena, me daba lástima– yo no dejaba de hacer los programas que a mí me gustaban. Y de hecho eran muy puntuales, en el *rock’n’ roll* extranjero no había prohibidos; en “Meridiano Juvenil” siempre pasé todo lo que se me ocurrió; ahí no había ninguna censura...y así con muchos programas...más bien era en el folclore y el canto popular; era a nivel de la música nacional, no se podía difundir abiertamente a todo el mundo. Teníamos un espacio para la música nacional y ahí pasábamos canto popular, folclore, de todo (Entrevista, 30-02-2016).

Algunos niegan las prácticas de censura, pero al mismo tiempo se contradicen. “Censura había no con nosotros; censura había sí...con nosotros también...Tosar no se podía pasar...” (Entrevista, 26-02-2016). Otros apelan al recuerdo buscando las respuestas a las preguntas de la investigadora desde una actitud más reflexiva:

[...] Había temas de lo que te hablaba, de la autocensura. Por ejemplo, el dúo Pedro y Pablo, que uno termina diciendo “es mejor de pelo libre que la libertad con fijador”; ése no lo poníamos. “La Marcha de la Bronca” –que inclusive lo hace alguna murga–, eso no lo pasábamos. Eso era autocensura, muy peligroso poner eso. Creo había otros temas que no los pasábamos por las dudas; era muy difícil saber qué reacción podía tener quien te estaba escuchando, en cuanto si la letra era subversiva o no. Me acuerdo por ejemplo que a veces venía el director Luis Bravo a escuchar música, y se ponía escuchar con los auriculares, buscando siempre algo, algún tema que no se

podiera pasar. Era patológico. [...] Por ejemplo, Jaime Roos no estaba prohibido pero no lo miraban con buenos ojos; una vez en la cancha de Defensor, Jaime Roos cometió el error de invitar a cantar un tema solo –que no tiene nada de subversivo– por El Sabalero, y Defensor fue cerrado por ese hecho. Él prefirió alejarse y de hecho estuvo en Europa mucho tiempo. Un tema que fue de autocensura fue “Los Olímpicos”: “Uruguayos, uruguayos, dónde fueron a parar, por los barrios más remotos de Colombes o Amsterdam”. Decidimos no pasarlo; eso era autocensura. Y yo creo que en ese caso era más el peligro que podía venir de nuestro director al que viniera de afuera, porque además todos los jerarcas de la época en dictadura –también en democracia– se cuidaban muy bien del que estaba más arriba; cosa que los observaran o les acaran el puesto. [...] Fundamentalmente en CX26, o inclusive te digo, no solamente temas por razones políticas sino de índole moral. [...] hubo un problema con Juan Protasi. Protasi fue el director del Coro del SODRE, creo que llegó a ser agregado cultural de la Embajada de Checoslovaquia y tuvo algunos problemas; no prohibido pero sí tuvo algunos problemas. Hay un ballet llamado “La Amapola Roja” de un músico ruso, que justamente es toda una apología, tiene que ver con la China comunista y la URSS, y se escucha el himno de la Internacional Socialista también entremedio. Sobre ‘Meridiano Juvenil’ parece que había un funcionario del Ministerio de Cultura que a la esposa no le gustaba escuchar, y el hijo escuchaba “Meridiano Juvenil” y se calentaba. Entonces nos mandaron una persona que iba a escuchar todos los temas que íbamos a programar en “Meridiano”, a ver si había algún atentado contra la moral y las buenas costumbres. Y para el *rock and roll* lo sensual es... Llegó un momento que nos cansamos. Acá había un programa a fines de los 60 que lo hacía Juanjo Alberti, que se llamaba “Meridiano Juvenil” pero era de música bolichera. Pero era propiedad del SODRE el nombre; entonces cuando él dejó el programa le dijo a Cacho –que estaba pensando en un programa de rock– que usara el nombre de “Meridiano Juvenil”. Y el programa lo crearon Cacho y Julio en el año 73. Y lo hacían al aire; programaban ellos y luego me agregué yo al equipo. Se proponía al aire el locutor de turno, que generalmente era Romero, a veces Deco. Cuando lo hacía Deco era impresionante... (Entrevista, 21-01-2015/2).

Al indagar sobre el relato de los entrevistados se puede interpretar que existe una tendencia mayoritaria a dar por cierto que los hechos acontecidos en el ámbito de estudio fueron hechos menores o sin importancia.

Hubo un episodio por un programa privado, Héctor Hourcade, un especialista en objetos voladores no identificados. A Hourcade lo invitaron y habló de eso; en determinado momento alguien llamó y se identificó como Cnel. Machado. Dice: “En la noche del viernes se vio un objeto volador sobre el Río de la Plata”. Yo te cuento esto pero es para el olvido, las cosas pequeñas de la dictadura pero...; entonces lo escuchaba y “lamentablemente ahí hay una confusión, se trató de un avión cargo de Iberia que tuvo algunas dificultades con el tren de aterrizaje, y para evitar ulterioridades arrojó combustible sobre el río”. Para qué habrá dicho...lo llamó al terminar el programa y “Venga mañana al Comando General del Ejército a las 8 de la

mañana lo espero acá, más le vale que venga”. Lo hizo ir, no se apareció el tipo y Hourcade se tuvo que quedar ahí según nos contó; después se tuvo que sentar porque no lo dejaban estar de pie, y a las tres de la tarde le dijeron que se podía ir. Lo tuvieron desde las ocho de la mañana en 8 de Octubre, en el Comando General del Ejército; por un comentario que hizo. “Yo sé lo que es un objeto volador y lo que es un avión cargo, no me va a venir usted a decir” (Entrevista, 19-01-2015).

En el recuerdo se plasman de esta manera, tal vez por cómo se recuerdan en comparación con la información a la que se accedió con el advenimiento de la democracia, es decir, aquella información que de manera certera puso en vista los atropellos cometidos en contra de los derechos humanos.

La dictadura en sí no nos molestó para nada. El Consejo pedía tal o cual cosa, se le daba. Alguna grabación. Yo no recuerdo ahora, después de tantos años; pero a veces le hacían algún pedido los consejeros al presidente y el presidente lo pedía. De música o a veces grabaciones que habían salido al aire y que alguien quería una copia. Y en ese momento se hacían en casetes todas las copias (Entrevista, 26-02-2016)

[...] lo más fuerte a veces en el SODRE era la autocensura. Había una lista inmensa de temas y autores que no se podían pasar; pero había muchos que ni siquiera se pasaban por las dudas. [...] se cuidaba para no pasarte para el otro lado. Y había un Consejo Directivo intervenido que estaba muy atento, muy atento y de verdad; con presidentes del Consejo que sabían todos nuestros nombres y pasaban a las 10 de la noche a saludar al turno, marcar presencia por supuesto. No lo sentíamos como una presión; era parte de. Te estoy hablando que teníamos 20 años además. En CX6 no existía tanta presión y censura porque censuraban Cortinas, no. A Fabini, no, no era posible. Sabíamos por ejemplo que había músicos que se habían tenido que ir, que no podían seguir permaneciendo en la orquesta porque les cambiaban la categoría de ciudadano y eso les complicaba. También nos pasó con una muy buena locutora que era docente de Secundaria y también se tuvo que ir; pero no censura...ahora estoy pensando que se dio una vez una censura y no estábamos en dictadura, estábamos en democracia: en un espacio de música contemporánea llama un secretario diciendo que por favor levantaran esa obra porque alteraba al director artístico. Y no lo veíamos como una censura; de repente tampoco había tanto autor nuevo, intérprete nuevo. Acordate que había que comprar los discos de pasta y no se accedía tanto a la música; si venían a Uruguay ya habían pasado una censura previa que no era una censura que tuviéramos nosotros. Eso se vigilaba sí. Y a muchos autores nacionales. En esa época había muchos discos en CX26 –estoy hablando de música popular– discos ensaladas que tenían varios autores. Y había surcos que estaban surcados literalmente con alguna lapicera o clavo que afectara la emisión de sonido, para que no se te fuera a escapar la púa –que te distrajeran– y se te pasara a la siguiente canción. Estaban en la lista tal vez no por el contenido pero sí por el autor, y de repente no por el contenido ni el autor pero sí el intérprete; entonces era un juego de tetris importante. Era normal, era normal, no te lo cuestionabas trabajando; pero sí de repente el por

qué estaba esto. Y había algún veterano que te decía: “no, lo que pasa que esta es una canción...”, “sí, pero habla del amor, de los pajaritos, la primavera...”, “sí, pero esto no porque...tiene esta frase...”, “pero esa frase...”, “sí, esa frase significa...” tal cosa. Pero no te lo cuestionabas... “qué horrible, por qué nos limitamos”, era parte. Lo que sí hacíamos era –y ahí yo se lo contábamos a mis hijos y era “pero qué manga de idiotas”–, la cabina de la 38 que estaba en el fondo, en el fondo de aquel corredor que era la radio hasta al final, esa cabina de la 38 después de determinada hora salía todo música grabada, o sea que no tenía ni locutor ni operador en vivo, ni había programa en vivo. Entonces cuando venía del exterior algún cassette con música del Sabalero por ejemplo –y me acuerdo de “Borracho pero con flores”– un compañero de la radio decía: “mirá lo que conseguí...” y traía el cassette y lo íbamos a escuchar en el fondo para que nadie –ni prendíamos las luces–, y de repente hoy mirás esa canción y de dónde...no hay ningún elemento que atente contra la vida de una sociedad...ésas eran nuestras rebeldías. Era una estructura muy jerarquizada con roles bien compartimentados –clarísimo qué tenía que hacer cada uno–; es decir que tampoco te podías meter en el área de otro. Era una estructura muy, muy fija, muy firme. Yo no llegué a vivir la parte que venían con el comunicado y se quedaban con el arma en la puerta del lado de adentro de la cabina; quedaban del lado de afuera de la cabina. Entonces no viví la tensión de estar leyendo con alguien apuntando, no lo viví; sí los compañeros que estaban trabajando en ese momento que cuando yo entré. Eso había sido algo que había cambiado pocos meses antes que yo entrara; ya ahí en ese momento no estaban los comunicados –estaban grabados los comunicados para empezar–, no estaban en vivo y tampoco tenías a personal militar parapetado en la cabina. Sí, el guión estaba pero lo tenía la gente del control central de la radio (que era un operador que manejaba todas las salidas al aire de las distintas emisoras). Un operador general, control general. Él tenía el guión que en caso de necesidad te lo alcanzaba. Yo no sé dónde lo hacían, pero la voz era de un locutor que pobre, después nunca más consiguió trabajo (Entrevista, 28-03-16).

Tal vez, en razón a la comparación con las barbaridades cometidas en el periodo, fuera del ámbito que estamos estudiando, es que los entrevistados minimizan las prácticas que ellos puedan haber vivido dentro del SODRE, también en la selección del recuerdo.

Análisis de la construcción de las estructuras de poder

Para poder llegar a una comprensión de las estructuras de poder hay que remitirse al periodo que se denomina “camino democrático hacia la dictadura” (Rico, 2006: 44-60) donde se fijaron “las bases institucionales, legales, discursivas y represivas que nos permiten establecer una relación de continuidad –y no sólo de ruptura– entre democracia/autoritarismo/dictadura en el período histórico que transcurre en nuestro país entre 1967 y 1973.” (Rico, 2009: 205). La inestabilidad institucional del país también se pudo observar en el SODRE; la Comisión Directiva del SODRE presenta renuncia en

mayo de 1967, tras haber sido designado en marzo del mismo año. La razón que esgrimieron fue el apoyo concedido por el Ejecutivo a ANDEBU. La Comisión o Consejo, términos que se usaron concomitantemente, estaba integrada por la señora Irene Ramírez de Aguirre Roselló, Juan Ilaria y Antonio Bauzá. Este tema se ha expuesto en el capítulo anterior -bajo el título “SODRE bajo el autoritarismo”- y se puede resumir como la crisis surgida a partir de la decisión de las autoridades del SODRE de emitir publicidad.⁸⁷ El diferendo, que finalizaría con la renuncia de los consejeros, involucró a los integrantes del CDS, al Poder Ejecutivo a través del Ministro de Cultura Sr. Luis Hierro Gambardella y las autoridades de ANDEBU. El Consejo es sustituido por los señores Horacio Rebufell como presidente, Alfonso Llambías de Azevedo y Carlos Larghero como miembros. En el mismo año actúa un Consejo Directivo Interino compuesto por Héctor Batlle Correa, Helio Fernández y Luis V. Anastasia. El 27 de diciembre de 1968 el Consejo es sustituido por Jorge Faget Figari, Juan Enrique Llovert y Blas Rossi Masella. A partir de 1970 se mantiene Faget y la vicepresidencia es llevada a cabo por Héctor Laborde y Federico Fernández Prando como consejero.⁸⁸ Hasta ese momento el Consejo Directivo del SODRE estaba integrado por componentes civiles. Veinte días antes del Golpe de Estado, el 7 de junio del año 1973, el Consejo queda compuesto por una parte de mando militar, a cargo del Cnel. Gustavo Ferrand como consejero (quien hasta ese momento se había desempeñado como Director de Comunicaciones dependiente del Ministerio de Defensa), y la otra parte integrada por civiles, el Arq. Emilio Massobrio como presidente y el Prof. Eric Simon como consejero.⁸⁹ De manera que la intervención militar se perpetró aún bajo el gobierno democráticamente electo con la designación del ejecutivo en reunión del consejo de ministros. De acuerdo con la observación de Rico, en su análisis sobre el componente cívico militar, es a partir del Golpe de Estado que se configura una nueva institucionalidad a través de leyes y decretos y la intervención política de los militares en las instituciones estatales.

[...] la acción de los militares no se limitó a una mera acción “correctiva” o al cumplimiento estricto de la “comisión” encomendada por los políticos (combatir a la subversión), para luego de normalizada la situación retirarse a los cuarteles y devolver el gobierno a los civiles. Por el contrario, la

⁸⁷ Véase páginas 46 y 47 de esta tesis.

⁸⁸ Hay que destacar que en la revisión de documentos se ha comprobado que no se encuentran las actas pertenecientes al año 1972, lo mismo sucede con las actas y oficios de los primeros meses del año 1973.

⁸⁹ En el Anexo I se transcribe el acta de designación de consejeros. Acta, CDS, 07-06-1973. N° [9].

intervención política de los militares buscó perpetuarse en el poder para estructurar un nuevo orden estatal vía plebiscito de su propio proyecto de constitución, Utilizando palabras de Samuel Huntington, ese hecho constataría el pasaje del “*soldado guardián del orden*” (en su función de conservar el orden estatal a través de medidas represivas en el período 1973-1976) al “*soldado constructor de instituciones políticas*” (en su función de modelar un nuevo orden institucional a través de la reforma constitucional en el período 1976-1980) (Rico, 2009, p. 209).

El Consejo Directivo del SODRE no cambió sus consejeros luego de perpetrado el Golpe de Estado, es decir, mantuvo la última designación realizada por el Ejecutivo con Bordaberry como presidente. Su componente militar fue la misma persona, el Cnel. Ferrand, hasta el año 1983. En 1979, habiendo cambiado antes la parte civil, el Cnel. Ferrán fue sustituido por el Cnel. Dardo Ruiz, como consejero.⁹⁰

El Consejo Directivo

Se afirma que las sesiones del consejo eran fictas hasta 1985, según el relato de una funcionaria que trabajó en la secretaría del CDS, las reuniones eran muy esporádicas. Asevera que era el Cnel. Ferrand quien decidía mayoritariamente los asuntos, sobre todo los que tuvieran que ver con la radio, por su especialidad, y que los demás asuntos eran consultados con los otros consejeros vía telefónica, en la gran mayoría de las ocasiones.

Cuando yo entré ya ellos no se reunían, entonces lo que hacía el Coronel Ferrand, en esa época, agarraba el coso de la sección y los hacía uno por uno. Me ponía al lado, sí o no. “Solicita autorización: Sí.” Pero si no decía autorización... “Sí se autoriza pero con cargo”. O con costo, por ejemplo. Ponele. Lo que fuera. A veces eran...yo qué sé... te pedían tantas cosas. Estaba todo el día en realidad pero iba y venía, iba y venía. Y entonces, el Cnel. Ferrand, no sé si algo que..., deben haber hablado, no delante mío. Y entonces, él agarraba la carpeta que podían ser 50 asuntos y sobre todo los de la radio y la televisión, como él era técnico, entonces lo de la radio y lo de la televisión, lo que hacía era de repente hablar por teléfono con Narancio (el director técnico de TV), con el director del canal... Estaba Barrios Viana que era el director de canal 8 de Melo, había un director, en el canal 8 que tenía una programación un poco diferente. Por ejemplo tenían programas pensados más para la gente de allá. Es decir, que les interesara allá. No una cosa tan macro cefálica. Y entonces los llamaba, y les preguntaba y de repente si quería saber algo más porque al ser técnico de repente no le alcanzaba con lo

⁹⁰ El documento gráfico, que se encuentra identificado con el número 29 en el Anexo II, es la imagen tomada a la página número 4 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de enero de 1984. En él se pueden observar las autoridades del SODRE junto a algunos funcionarios del Instituto y empresarios. La fotografía original carece de dato de autor.

que decía en el papel. Tenía preguntas y entonces llamaba por teléfono y los consultaba. Entonces, según eso él escribía se autorizaba y qué no. Se autorizaba el gasto de comprar la antena dado que la actual tiene fallas tales que la inhabilitan para una reparación. Es decir, había que poner también la justificación. Es decir, la antena que se tenía estaba fuera de onda cuando antes no estaban tan fuera de onda, te duraban cincuenta años o más. Y entonces escribían y ponían los motivos. [...] Tomaba la carpeta de los asuntos del orden del día y ponía si se autorizaba o no, sobre todo lo de radio y tv (porque él era técnico). Hablaba con los directores técnicos y resolvía (Entrevista, 12-01-17).

Todos los entrevistados coinciden en destacar la figura del Cnel. Gustavo Ferrand como una persona comprometida con el trabajo en el SODRE, con una sólida formación profesional.

Asimismo realizan descripciones de su personalidad:

De todas maneras el militar que estaba en el SODRE era muy bien. El que estaba a cargo era el Cnel. Ferrand. Era amable, pasaba siempre a saludarte, y además fomentaba que vos hicieras una carrera. Él nos apoyó que hiciéramos la carrera en el SODRE, no a nosotros, a que todos los funcionarios crecieran, fomentaba los concursos. Por ejemplo ahí, como buen régimen militar que era, una de las cosas positivas, el ascenso por concurso era una cosa que tenías que hacerlo; no existía el amiguismo ahí. El que había en otros ámbitos...me refiero al régimen. La parte administrativa también era rigurosa...si querías ir al baño “escribí ahí que te lo vamos a firmar”. Era todo así...en regla (Entrevista, 30-02-2016).

Destacan su buena vinculación con los trabajadores de la radio:

El Cnel. Ferrand fue, yo creo que de la mayoría de directivos que tuvo el Sodre durante años –hasta ahora te diría casi, aunque yo no puedo hablar de los últimos 6 o 7 años por supuesto, por razones obvias– fue el único que se preocupó directamente por la radio, iba permanentemente a la radio; porque encontrar que cualquier directivo –ya sea en democracia o en dictadura– pasara por la radio, ver cómo andaba la cosa...él iba siempre, inclusive feriados. Era una persona que venía a la radio; creo que era el único consejero en toda la historia de los últimos 30, 40 años que venía a la radio y se preocupaba. No por vigilar; se ponía a hablar contigo, venía un sábado, domingo, a medianoche...no importa...y no creo que lo haya hecho sólo por el hecho de vigilar, sino por ver cómo estaba la cosa. [...] Era consejero; era un consejo de tres miembros. No era el presidente; era el representante de las Fuerzas Armadas. Pero tenemos entendido que él no había sido golpista, y un poco castigo lo habían mandado al SODRE. Muchas veces, con él no tenía ningún problema de ir a plantearle algún tema. Yo en la 26 estuve años trabajando como programador pero siendo administrativo igual; y Gustavo Ferrand fue el que: “No, no, vamos a que pase, vamos a hacer una prueba de suficiencia, armemos un jurado, no creo que no tenga que demostrar suficiencia pero vamos a hacer las cosas legales”. Recuerdo que una vez me llamó a casa su secretaria Silvia, para decirme justamente eso, que se iba a instalar un jurado y yo iba a dar una prueba de suficiencia para ya pasar en el

padrón de administrativo a programador musical. En ese sentido tiene todo mi agradecimiento. Pero en general con todo...mirá, ahora la gente más acérrima de izquierda te dice que con Ferrand fue distinto totalmente (Entrevista, 21-01-2015/2).

Era el interventor; pero era una persona que conocía de radiocomunicación, que conocía de música, que llamaba para corregir, que si tú precisabas algo o tenías un problema golpeabas su puerta y te recibía, que conocía los nombres de los funcionarios y te preguntaba cómo estabas, cómo te había ido en algún examen que habías tenido. Con bastante respeto lo recuerdo. [...] Además él asumía su rol militar, y ojo que era una persona que no dudaba de sus teorías y de cuál era su rol en el SODRE. Incluso yo creo que fue él que le avisa a Mercedes Bocage que se retire antes que la eche. La imagen que yo tengo del Cnel. Ferrand es de mucho respeto; que yo no sé si es de gurisa cagona o...después comentando con otras personas que también lo vivieron tenían la misma percepción, gente que de repente tenía un espíritu más crítico y más politizado. Así que no estaba tan errada con esa percepción que yo tenía del tipo. No me acuerdo si es el comienzo de la etapa democrática con la radio saliendo de Martín Fierro; en condiciones de trabajo muy sucias, muy desprolijas, con muy poco respeto por el oyente, simplemente se pasaban los discos porque iba primero el 1, luego el 2, luego el 3, pero sin tener mucha idea; totalmente diferente de cuando yo entré y te estoy hablando de muy pocos años después. Con muy poco respeto por el oyente (Entrevista, 28-03-16).

Los entrevistados también imaginan la razón por la que le fue encomendado el trabajo como consejero en el SODRE al Cnel. Ferrand:⁹¹

El Cnel. Ferrand no fue golpista, y lo metieron quizá como castigo en el SODRE. Tuvimos esa suerte. Un día yo estaba agachado buscando unos discos y en un momento veo que hay alguien de ropa militar, era él; y no para vigilarte, él venía y charlaba, le gustaba mucho Aníbal Troilo: “Póngame Aníbal Troilo...poca música brasileira, eso sí, por favor”. No le gustaba la música brasileira (Entrevista, 21-01-2015/2).

Lo comparan con otras autoridades:

Ése era bueno, buena persona que te venía a saludar y se acordaba de vos así fueras el último orejón del tarro. Si había un cumpleaños el loco estaba, venía y ese tipo de cosas...venía a saludarte. Había otro que era malo, el Cnel. Ruiz (Entrevista, 30-02-2016).

Viene el Cnel. Ruiz por un tiempo, después que Ferrand por problemas de salud no pudo más. Pero no dudo en decirte que Ferrand fue un presidente excepcional. Era un hombre que venía todos los días a CX6; su condición de

⁹¹ En el Anexo II se puede ver una fotografía tomada a la página número 14 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de julio de 1983. En ella se puede observar al Coronel Gustavo Ferrand recibiendo una distinción de parte de las autoridades del SODRE en la celebración del XX aniversario de la fundación del Canal 5. La fotografía original carece de dato de autor.

ingeniero militar, no pretendieras en materia de comunicación pasarlo por arriba porque te daba la captura enseguida (Entrevista, 19-01-2015).

Las siguientes citas muestran el tipo de vínculo que existió en las radios entre las autoridades del Consejo Directivo.

Las autoridades que nos tocaron en suerte en esos momentos –que no son poca cosa porque son casi 15 años, casi tres quinquenios– comprendían perfectamente lo que era el Instituto, lo que éramos los que estábamos ahí. Y entonces sobre la base del respeto y un cumplimiento de las normas se llevó adelante la navegación hasta el momento que vinieron los tiempos de la libertad. Nadie se sintió mayormente cohibido o...con el Estado; porque la marcha cultural, musicalmente hablando, nos permitía una latitud de maniobra –no digo cómoda–, nos permitía navegar sin aquello de decir: “Acá nos están imponiendo que esto no se trasmite”. “Las órdenes hay que cumplirlas y en todo caso después se discute”. Esa disposición de disciplina militar la aceptamos: las órdenes se cumplen pero después se discuten. Y vaya si habremos discutido; porque no todo el que venía a imponer las normas establecidas de arriba abajo –o sea los dicta– lo hacían de forma arbitraria; siempre se buscaba justamente cumplir de una manera que no fuera contraria a querer vivir colectivamente en la mayor paz posible. [...] Fueron distintos períodos de tensión. Justamente a los técnicos nos iban a hablar de tensiones, altas tensiones, momentos donde posiblemente por falta de antena, o por falta de potencia o por falta de muchas cosas, las emisiones no eran lo que tenían que ser (Entrevista, 19-01-2015).

Reestructura

Con la política de reforma del SODRE realizada a partir de 1973 se crearon nuevas reparticiones en el Instituto. En varios documentos se ha podido constatar la alusión al proyecto de reestructura. Sin embargo sólo se ha encontrado un escrito editado donde se alude y argumenta sobre el cambio realizado. En él se puede comprobar que la reestructura fue pensada en base a los lineamientos marcados en el documento surgido a partir del “Conclave del Nirvana”, nombre que se le otorgó a la reunión que el gobierno militar realizó en el departamento de Colonia en 1973. Este documento se encuentra editado en el libro “Uruguay 1973-1981” que fue publicado por la DINARP en el año 1981; allí se hace alusión a dicha reestructura. Se transcribe parte del documento:

A fin de racionalizar su funcionamiento y evitar que una Dirección General tuviera que intervenir en actividades tan diversas como las que desarrolla el SODRE, se dispuso establecer los elementos jerárquicos correspondientes para dirigir en forma responsable cada una de las actividades principales del Instituto. Se crearon reparticiones que se entendieron necesarias para el cumplimiento de las funciones específicas y la organización racional de las distintas dependencias. Se articuló así la reestructura del SODRE conforme a

las pautas establecidas por el Gobierno en el Cónclave del Nirvana, que fue aprobada por el Poder Ejecutivo el 22 de abril de 1973 (DINARP, 1981, pp. 419-420).

A grandes rasgos la reestructura consistió en la creación de cuatro direcciones dentro del SODRE y específicamente en la Dirección de Radio se designaron determinadas personas para ocupar los puestos de jefatura en las radios. En efecto, como se ha mencionado, en el tercer capítulo de esta tesis, en 1976 se realizó la designación directa de dichos puestos.⁹² Se trata del nombramiento del Sr. Jaime Bravo como Director de Radiodifusión, del Sr. Augusto Silva como Director Técnico de Radio, del Sr. Edmundo Varela como Subdirector Técnico de Radio, del Sr. Eduardo García de Zúñiga, del Sr. Armando Diez y de la Sra. María Inés Ferrúa como Jefes de Programación de Radio. Estas personas serán quiénes ocuparán dichos cargos durante gran parte del período en cuestión y algunos hasta el final del mismo.

El discurso de las autoridades en cuanto a la reestructura también da cuenta del objetivo reordenador, modernizador y transformador del gobierno militar. De acuerdo con Marchesi: “La cultura del ‘nuevo Uruguay’ debía ser construida con referentes alternativos a los de los sesenta. A partir de 1975, la dictadura, a través de variadas iniciativas culturales, convocó a diversos sectores de la población en la tarea de refundar un imaginario nacional que había estado al borde del colapso por la ‘amenaza subversiva’. La principal clave del ‘nuevo Uruguay’ radicaría en el impulso nacionalista debilitado por la crisis” (Marchesi, 2009, p. 337).

La reestructura también contempló la programación, para lo que se contrató personal de confianza que propuso una nueva programación que, según los entrevistados, había sido proyectada por el Sr. Armando Diez (Jefe de Programación). La información que se documenta en 1981 hace alusión a la calidad técnica de la transmisión conseguida a través de las nuevas adquisiciones de equipos y a su alcance en comparación con los años anteriores.

En 1973, las únicas estaciones que estaban funcionando eran CX-6 y CX-26, que transmitían en cadena un solo programa de música clásica. Actualmente CX-6 continúa irradiando programas de música clásica; CX-26 desarrolla una programación independiente de música media que ha logrado una buena audiencia y se puso en funcionamiento, el 26 de diciembre de 1973, la estación de Carmelo CX-38, con programas de música clásica y media que se preparan en Montevideo (DINARP, 1981, pp. 419-420).

⁹² Acta del Consejo Directivo del SODRE fechada el 15 de noviembre de 1976.

Además se hace hincapié en la cantidad de horas y cantidad de transmisiones, pero también se alude a los contenidos de éstas:

[...] se incorporó un nuevo transmisor de CX-38 en Montevideo, que trabaja alternadamente con el de Carmelo en programas especiales. Se incorporó en 1979 un nuevo transmisor de CXA-246 FM, para mejorar las emisiones en cadena con CX-26, que se realizan desde el 5 de octubre de 1973. Se aumentó en una hora diaria las emisiones de las estaciones del SODRE desde Montevideo y el elenco de radioteatros, que no actuaba desde hacía 2 años, está cumpliendo tareas en forma normal, a través de CX-26. Todos estos factores han determinado que en 1980 se verificara y un aumento sensible de las horas de funcionamiento y transmisiones de las ondas del SODRE, con respecto a 1973, de más de 9.000 horas y casi 10 mil trasmisiones (*Ibídem*).

En el período se documentan las compras realizadas con el fin de que las transmisiones tuvieran mayor alcance territorial. Es así que en el mismo libro citado se afirma:

Las transmisiones correspondiente a las ondas medias eran sumamente antiguas (CX-6 tiene más de 50 años) y de poca potencia (CX-6 y CX-26, 10 KW y CX-38, 5 KW), por lo que se dispuso la adquisición, instalación y puesta en funcionamiento de nuevos equipos. El 5 de setiembre de 1975 y el 22 de diciembre de 1978 se firmaron los respectivos contratos con una compañía nacional para disponer de un transmisor de 200KX (operando en 2 a 100 KX en paralelo), con un mástil irradiante de 245 metros, un tablero de distribución de corriente y otro de programas. Todo ello se fue ampliando o extendiendo con el tiempo a través de sucesivos contratos (*Ibídem*).

A los documentos oficiales, donde la función comunicativa es descriptiva (actas), se suman este tipo de documentos que tienen una función propagandística de los lineamientos políticos. Durante todo el periodo estudiado se observa que, tanto en las memorias anuales como en los partes diarios, se describen las cantidades y tipos de obras musicales pero no se encuentran documentos que fundamenten las elecciones de determinados repertorios. De manera que se puede afirmar que hay una ausencia de documentos en donde se fundamente la programación. Asimismo es curioso cómo se describe a la música popular emitida por CX-26 a la que se llama “música media”.

Por otra parte, si bien estaba estipulado por ley que las transmisiones se debían guardar por un determinado periodo, éste no se extendió lo suficiente como para permitir el acceso a dichos programas en ese soporte. Esta ausencia se justifica, que por un lado, en el hecho de que el costo de guardar las cintas era elevadísimo (dicho material era muypreciado), de manera que fue una práctica habitual la reutilización de las cintas, es decir, el grabar sobre lo grabado. Por otro lado, no hubo, aparentemente, un interés expreso en que quedara algún ejemplo de estos programas como insumo histórico o como muestra del trabajo realizado. Es decir, varios factores han confluído para que actualmente no

existan documentos en formato audio; en consecuencia no se conservan ejemplos grabados de las transmisiones habituales de la radio, o de los programas especiales. Por lo que la legislación evidencia un único objetivo, el vigilar el contenido.

De las narrativas de los entrevistados surge, a veces, la idea de que existe una “demonización” de la época y de todo lo que se hizo en relación a las radios.

Caben las dudas por cuanto alguien dijo en una oportunidad: “Esos años que van del 73 al 85 hay que ignorarlos. Eso es un agujero negro; todo lo que haya ocurrido en ese período de tiempo, de eso no hay que hacer mención. Es muy fácil decirlo. Pero si estábamos navegando con un casco medio malherido, con desperfectos, con problemas, transmitiendo los locutores de la planta emisora las emisiones, porque incluso hubo una transformación en el escalafón. Cuando sufrimos el golpe de Estado... el presupuesto es ley, por lo tanto al conculcarse la Carta Magna ya no teníamos presupuesto, por lo tanto no teníamos ley. Consecuencia: Seguía suministrándose el pago de los sueldos a los funcionarios del Estado desde Rentas Generales; pero la verdad era que no había ascensos –no podía haberlos– no había transformaciones de la estructura –no podía haber una reestructura–, pero hubo ensayos de cambiar lo que estaba. En esos ensayos, al SODRE lo tomaron como conejillo de Indias; invitaron a los funcionarios presupuestados del Instituto –no había otros, salvo los contratados–, estaba el problema de los funcionarios del SODRE en la Televisión Nacional, no todos los funcionarios de la Televisión Nacional eran presupuestados (Entrevista, 19-01-2015).

Este relato se ofrece como un compendio de varias temáticas que circundan a cómo posicionarse dentro de la institución, de un espacio de caos, que debía seguir funcionando, de un país en conmoción, con hechos graves que sucedían a diario, y los intentos de “reordenamiento”. Hay un reclamo en el relato del entrevistado y tiene que ver con la omisión o el ocultamiento al no aludir a esta época el objetivo expreso de ignorar aquellos hechos sucedidos, tanto en lo que tiene que ver con los lineamientos políticos como con las órdenes administrativas que hasta hoy siguen vigentes en la institución.

Otros relatos se expanden en diversos sentidos y convergen construyendo la realidad múltiple en la que se indaga para comprender las lógicas de funcionamiento. En este caso, y contrastante con el relato anterior, la funcionaria comienza su actividad laboral en dictadura, su visión es diferente, su lugar es otro:

Y saqué el puesto número dos en el concurso. Y fue rapidísimo, porque en nueve meses me presupuestaron. Un parto. “[...] en general demoraba más tiempo. Pero como en ese momento precisaban personal. Era más común hablar con el ministro. Era más f.... No sé si más... Sí, era más fácil. Si era. Estábamos en una época de dictadura y en la dictadura se hablaban por el teléfono blanco. Ese teléfono me tenía podrida. Porque sonaba y yo lo miraba

y decía “¡Por favor! ¿Quién será?! ¡Ahora el presidente me pregunta quién es!” Y yo lo le voy a tener que decir que no tengo la más pálida idea. Pero si llama por ese teléfono es alguien alto. Entonces me quedaba mirando. ¡Entonces se ponía furioso! Y yo dije: “No es mi problema si yo no sé quién es”. Si no le digo el nombre del militar que está llamando. Porque a veces se ponían malhumorados cuando les preguntabas quién era. Porque ese teléfono se suponía que tenía estar en el despacho del presidente. No sé cómo estaba allí, donde estaba el sector administrativo. En el edificio viejo. En el viejo SODRE, donde está el auditorio (Entrevista, 12-01-17).

Operativa interna

Se han podido identificar algunas figuras claves que son nombradas por todos los entrevistados; son personas que mayoritariamente cumplieron con la responsabilidad de tener personal a cargo. Este último conjunto estuvo compuesto por gran parte de los entrevistados. Éstos en general están de acuerdo al nombrar algunas características en cuanto a la manera de obrar de dichos mandos medios. Hacen hincapié en el papel de censores que ejercieron determinados individuos; además, algunos hacen valoraciones sobre el grado de idoneidad que estas personas poseían para desempeñarse en las funciones que se le encomendaron, no siendo concordantes.

Resulta interesante indagar en la narrativa de los entrevistados que detallan diversas características del trabajo con los mandos medios. En primer lugar se hará foco en la figura del Director de Radiodifusión. Esta dirección fue creada a partir del año 1976 a partir de la propuesta y posterior designación por pare del CDS de los nuevos cargos con sus respectivos funcionarios (Acta, CDS, 15-01-1976). Al revisar los documentos se puede observar que el mismo era una persona que estaba ejerciendo el cargo de Jefe de Audiciones desde 1973, y que rápidamente accedió al cargo de confianza sin que se documenten acciones que muestren el desarrollo de una carrera funcional basada en la realización de concursos o de formaciones específicas.

[...] el director de Radiodifusión Nacional en ese momento, un ex compañero –un hombre que vivió el SODRE desde sus principios porque entró como mensajero al Instituto– se desempeñó en las tomas de decisiones como... Como puede estar una persona con ambiciones cuando tiene todas las potencias del mando (Entrevista, 19-01-2015).

Casi todos los entrevistados remarcan características de la personalidad del director como una persona a la que se temía.

Jaime Bravo era muy estricto, tenía ideas muy de derecha, de extrema derecha, y también tenía cosas personales como tenemos todos. Entonces cuando vino la dictadura –cuando el Golpe de Estado– nosotros no queríamos

seguir trabajando pero nos obligaron, perdíamos el trabajo... (Entrevista, 22-02-2016).

Remarcan acciones que se fundamentan en enemistades personales de él hacia sus subordinados donde las acciones, a juicio de los narradores, se basaron en ellas. Éstos ponen en vista parte de los mecanismos de poder que existieron y sus consecuencias una vez que se volvió a la democracia.

Hay una anécdota de un locutor que se equivocó de disco de vinilo y pasó un tema del grupo “Los Andariegos” –folclore argentino– que se llamaba “Olvidadero”, una especie de lugar a donde iban a parar los desechos humanos o algo así. Le costó un sumario a este locutor; después se cansó y se fue del país. Se llamaba Uruguay Cortazzo y era profesor de literatura. También había un problema personal, el director no lo podía ver (Bravo) y aprovechó esa volada; un tipo muy peleador, muy contestatario, excelente locutor y de gran cultura. Aprovecharon esa volada para hacer el sumario. Había que tener mucho cuidado con este hombre. (Entrevista, 21-01-2015/2).

[...] el concurso lo dimos en setiembre del 72; estuvimos unos cuantos meses con el concurso ganado y sin trabajar. Pero mi primer día de trabajo fue el 1º de abril del 1973. Empecé en la 26 y al día siguiente ya me tocó la 6. Te podía tocar la 6 como la 26. Además eran muchas horas de turno: te tocaba por ejemplo de 8 de la mañana a 16, o de 16 a 24; y si no venía el relevo a las 16 tenías que quedarte de 8 a 24. [...] El tema es que yo me fui porque si no me iba yo, me iban, porque me empezaron a cambiar los horarios; me ponían hasta las 12 y al día siguiente tenía que entrar (nosotros teníamos que entrar a las siete de la mañana). No podía hacer nada. Yo tenía paralelamente mi carrera de teatro, no podía hacer teatro. Y aparte había una persecución evidente de parte de Jaime Bravo, que fue el director, con todo el que se opusiera a él. Cosas puntuales o con ideología, con cosas del trabajo. Era un tipo intolerante, sumamente intolerante. Amenazas hubo. No me acuerdo en este momento si hubo alguna, creo que pudo haber alguna; sumario nunca me hizo. Creo que me fui antes, a buen tiempo, me parece. Y después irrumpir de golpe en la cabina y “a ver qué estás haciendo” y “por qué”. Los partes famosos; tenías que hacer partes. Él pasaba por la cabina y no te veía; entonces te mandaba un parte que se podía transformar en un sumario. Yo contesté un parte una vez diciendo que yo había tenido una necesidad fisiológica, por lo cual había faltado cinco minutos de la cabina. Me lo mandó de nuevo y me dijo que era una falta de respeto; yo le dije que la falta de respeto era la de él. En fin, ese tipo de cosas, que diariamente te van desgastando muchísimo. Me fui en junio del 76. Tres años, no aguanté más. Es que no daba para más. Además el ambiente en general era difícil. Por ejemplo, creo que era siete menos cuarto u ocho menos cuarto –no me acuerdo ya, son muchos años– ya cerraban todas las puertas y entraban las Fuerzas Conjuntas. A partir de ahí entraban los fusileros navales; tenías un fusilero naval adentro de la cabina, apuntando con el arma –que a veces eran más gentiles y la bajaban, y otras veces...claro, vos les decías que si te viene un estornudo quedás clavada con un balazo–. Teníamos una lista que seguir –que supongo ya te lo habrán contado– una lista de nombres de los requeridos,

de la gente que estaba requerida. La traían en una cinta, pero si esa cinta se rompía tú tenías que inmediatamente continuar el orden, como un guión (Entrevista, 09-05-16).

Otros son más incisivos y directamente apuntan al tipo de vínculos que el Director tuvo con el poder de la época sin dejar de señalar su lugar dentro de ese espacio de poder.

Según Zabaleta no era hombre de la dictadura, era arrastrado de la dictadura – que era distinto–; formaban un lindo tándem con el Mono Gutiérrez, que era director de informativos. Concretamente estos dos hombres –con los cuales yo me llevaba fenómeno, ojo– eran más realistas que el rey; era eso, eran más realistas que el rey. Lo que no les significaba tener algunos conflictos; un mayor le dijo de todo al Mono Gutiérrez, se puso nervioso y le dijo de todo... El Mono Gutiérrez era el director de informativos. A Gutiérrez se lo puede ver cerquita de acá, en una foto enorme que hay en el Museo del Carnaval, porque una de las tareas que tenía era de censurar...y está sentado en la foto... (Entrevista, 19-01-2015).

Algunos lo vinculan directamente con la tarea de censura:

Me acuerdo por ejemplo que a veces venía el director Jaime Bravo a escuchar música, y se ponía escuchar con los auriculares, buscando siempre algo, algún tema que no se pudiera pasar. Era patológico (Entrevista, 21-01-2015/2).

Frente a la pregunta de cómo y quiénes incidían en los contenidos de la programación radial y las elecciones que se realizaban sobre este tópico uno de los entrevistados responde: “En el SODRE había cosas que se decían sin decir; y Ferrúa en ese sentido fue una persona sumamente lista para obedecer y complacer a los que la mandaban.” (Entrevista, 29- 01-2015). Se refiere a la Jefa de Programaciones de la época. En ella recayó la responsabilidad, y al parecer la elección de la programación, hecho que muestra también cómo se ejercía el poder y sobre qué criterios de elección se fundamentaba los contenidos de la programación de la radio:

Ferrúa era jefa de programación, pero no sólo de CX6; tenía un cargo más general sobre la dirección de programaciones de todas las otras radios. De modo que cuando se presentaban pruebas o modelos de programas –así fuera para CX26– Ferrúa lo escuchaba y daba su opinión; ella decía que la locución no era correcta, que el contenido no era interesante, o sea, ella daba un informe a la dirección de la radio. El director de la radio era Luis Bravo, que era un déspota y un poco la pieza útil a la dictadura; era un civil. El Consejo Directivo estaba integrado por el Cnel. Gustavo Ferrand, estaba Jorge Rodríguez Dellucchi –que era un decorador, un hombre muy refinado–, cuando yo entré en el 81 era su nombre para todos lados; porque el Cnel. Ferrand era más la parte administrativa y Rodríguez Dellucchi era el gestor. Y yo tuve muy mala relación con Ferrúa; ella no sabía dar directivas claras, porque te largaba solo y después te deshacía lo que vos hacías. Entonces no era una buena docente, era muy susceptible, había momentos que todo lo venía mal, pero objetivamente en aquel momento era una persona que estaba haciendo la programación con más rutina. Rodríguez Dellucchi un poco le

exigió hacer cosas diferentes; el hecho mismo de incorporar muchísimas grabaciones la obligó a ella a escucharlas, a programarlas. Y yo le agradezco haber aprendido muchísimo de música con ella. Volviendo a mi relación con Ferrúa, fue una relación muy conflictiva, porque yo joven y con otra actividad -como era la de docente- yo daba docencia directa en historia y en derecho y al mismo tiempo trataba de seguir mis estudios en la Facultad de Derecho, no muy convencido. Pero aprovechaba ser funcionario público y obtener las licencias para dar los exámenes en la facultad, cosa que a Ferrúa no le gustaba, me tomaba licencias y me hacía problema (Entrevista, 29-01-2015).

Maria Inés Ferrúa, además de Jefa de Programaciones, ejercía un cargo fuera del organigrama funcional, el cargo fue denominado Jefe del Plan Cultural. La documentación encontrada confirma la existencia de este cargo y de allí se infiere que era de directa confianza de la Dirección de la Radio y CDS.⁹³ Además mencionan cierto temor hacia su manera de obrar, su relacionamiento problemático con diferentes personas a las que catalogan de muy formadas en la materia que ejercieron por un tiempo a su cargo y diversos funcionarios que debían trabajar dentro de su radio de acción.

Ya te digo, las cosas se fueron mejorando en cierto sentido, en las relaciones humanas, cuando se fue acomodando todo. Pero el ambiente de la discoteca y de la programación de la radio no era confortable porque Ferrúa no lo hacía. Ferrúa tenía una mala relación con los discotecarios (Entrevista, 29- 01-2015).

Asimismo, varios entrevistados afirman que la funcionaria ejercía su poder sobre los contenidos de la programación direccionándola hacia la música del periodo clásico-romántico, sin gran margen de discusión o de expansión creativa y artística. “Si vos eras demasiado creativo, con demasiada iniciativa, Ferrúa te aplastaba.” (Entrevista, 29- 01-2015). Aluden también a cómo varias funcionarias abandonaron sus cargos por el acoso sufrido por la Jefa de Programaciones. Los testimonios concuerdan con que el perfil de dichas funcionarias coincide con el de personas de una vasta formación o con acceso al desarrollo de una carrera como intérprete, y con iniciativas artísticas en lo que tiene que ver con el trabajo encomendado.

Varios entrevistados afirman que la ley fue idea del Prof. Armando Diez⁹⁴, pieza fundamental en la plantilla de funcionarios de la radio durante el periodo anterior y durante la dictadura; se desempeñó en el cargo de compaginador de programas radiales,

⁹³ Ver imagen número 31 en el Anexo II. La fotografía ha sido encontrada en la página número 12 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de mayo de 1982. Se trata del retrato de una funcionaria clave en la radio estatal, la Sra. María Inés Ferrúa. No se menciona el dato de autor de la fotografía.

⁹⁴ Tenía formación musical de profesor del Instituto de Profesores “Artigas” donde estudió con Balzo y con Ayestarán. Se desempeñó como Compaginador de programas radiales y en 1976 pasó a ser Jefe de programaciones radiales en CX26.

habiendo ingresado al Instituto en el año 1954. Sin embargo se lo nombra también como “Subdirector de División Planificación de Programación”, por ejemplo en un acta del CDS donde se lo autoriza a realizar un viaje con motivo del festival de folclore de Durazno, aunque no se especifica si se realizó la transmisión desde allí, esto documenta que el mencionado funcionario fue en representación del Instituto al “XII Festival Nacional de Folklore de Durazno. Todo Uruguay canta a Durazno” con dicha denominación (Acta, CDS, 02-02-1984).

Cuando se pregunta acerca de cómo era el clima institucional cotidiano en el ámbito laboral, algunos de los entrevistados responden en principio remarcando el miedo imperante en el contexto general y acto seguido referencian la lectura de los comunicados de las FFCC.

Te hablo del 77 al 85, que vino la democracia. Ahí nosotros un poco estábamos sujetos al Ministerio del Interior; se transmitía todos los miércoles lo que le llamaban la Cadena Nacional de las Fuerzas Conjuntas. A las ocho de la noche nos traían un rollo –en aquel tiempo eran aquellos rollos– y eso se transmitía para todo el país en todas las emisoras, los comunicados de las Fuerzas Conjuntas (Entrevista, 11-03-2016).

Algunos critican a los mandos medios, quienes en el momento eran cargos ocupados por funcionarios de confianza de la dictadura:

Yo lo que sentía desde que ingresé acá hasta que me fui es que hay algo que falló permanentemente, y son los mandos medios, que han sido un desastre, siempre buscando otros objetivos. Sí, si yo notaba. Había disciplina y el ambiente de trabajo era el que a mí me gustaba. Se respetaba la edición, se respetaba la cabina –nadie entraba–; el locutor era radiofonista, ponía los discos y anunciaba (Entrevista, 19-01-2015).

Además se pueden notar aparentes contradicciones en lo que tiene que ver con el funcionamiento interno de la institución. Por una parte se habla de persecuciones a determinadas personas a las que se les adjudicaba una manera de obrar; no queda claro si tenía que ver con el perfil político ideológico o con atributos personales tendientes a la creatividad y la libertad en el accionar.

Yo de inmediato percibí disciplina, rigor y disciplina; al punto de obligarse a llevar corbata, nadie podía levantar la voz, los conserjes estaban para eso; cosa curiosa porque cuando vine a tomar conocimiento –el 27 o 28 de diciembre del año anterior– me encontré con un lío a trompadas en Mercedes entre dos conserjes, De Los Santos y Walter Martínez. [Risas]. Un lío a trompadas terrible. Yo dije: ¡Ay Dios mío, dónde vine a caer! Pero fue una cosa de exteriores, nada más. Después había una disciplina férrea, severa. [...] te digo más, el caso de Amílcar: volvió con la letra de ser

perseguido. No fue así, no fue así. En una Nochebuena o un día de premio dejaron el micrófono y se fueron él y una locutora... Se fueron, me lo contaba él, así que no fue una persecución. Simplemente lo que ocurrió fue lo que ocurre en cualquier lugar civilizado del mundo: “Andate y no vengas más”. Cómo vas a dejar el micrófono... ¿Dejo el micrófono y me voy? (Entrevista, 19-01-2015).

Por otra parte, se remarca el rigor en cuanto al cumplimiento de las normas en el trabajo y contradictoriamente se narran anécdotas en las que impera un clima de desidia por parte de las autoridades y de los funcionarios en sus puestos de trabajo, faltando al lugar, realizando acciones contrarias al correcto funcionamiento, entre otras.

[...] teníamos un objetivo común que nos nucleaba, y era más orgánico. El motivo que nos unía era mucho mayor que las diferencias que podíamos tener; eso hacía que el trabajo fuera con mucho más seriedad porque de alguna forma teníamos que defender ciertos bastiones: ingreso por concurso, el ingreso de personas que supieran a qué venían, con determinado respeto por los medios de comunicación, por determinado respeto por el SODRE. Eso cuando empecé. Eso me di cuenta que se fue perdiendo, que al democratizar y ampliar las opciones, también se fueron perdiendo determinados valores que habían. Las opciones de entrada, los conceptos de cómo defender una salida al aire, cuál es la visión que tiene que tener un locutor del SODRE, como locutor y como locutor del SODRE. Por ejemplo no teníamos nombre. Era el locutor del SODRE; nosotros no podíamos –como muchas veces se hace “estamos en la transmisión con el operador fulano y el locutor mengano”. Éramos “el locutor”, neutro. Nuestra locución incluso era muy parecida en las voces de las mujeres; el que nos conocía sabía diferenciarnos, o de repente un oyente de esos fieles, reconocía la voz del locutor de la mañana o de la tarde o de la noche. Pero teníamos el mismo registro y la misma forma de decir las cosas, la misma manera de presentar y el mismo orden. Había como un intento de deshumanizar al locutor, pero a su vez ese intento de deshumanizar hacía que armáramos un bloque de mucha responsabilidad en el conjunto. Ojo que de eso me di cuenta con 50 y pico de años; cuando entré con 20, yo no estaba acostumbrada a trabajar en una institución grande y para mí fue mi primer trabajo importante, era todo muy novedoso y muy formal. Por ejemplo, los locutores tenían que trabajar de corbata, aunque estuviéramos en una cabina encerrados y no se nos vieran las caras –no había cámaras–, los locutores tenían que trabajar con corbata. Las mujeres no podíamos ir a trabajar de pantalón. Era en el 80, no estoy hablando de la década del 50 o 60. Y era muy gracioso porque sí trabajaban de corbata los muchachos, pero había una corbata colgada en la cabina, que el que iba entrando se la ponía. Tenía unos círculos de todos colores entonces el que venía con camisa rayada o camisa a cuadritos, podía usar la misma corbata. O sea que se cumplía la regla pero ésa era la trampa (Entrevista, 28-03-16).

Forma de acceso a los cargos

En cuanto a la forma de acceder a los cargos, podemos afirmar que era práctica común, por lo menos desde la década de 1950, la entrada a la institución por mecanismos que poco tuvieron que ver con la transparencia, al contrario, el SODRE, al igual que otras instituciones del Estado sirvió como espacio de desarrollo del clientelismo político-partidario. Estos conceptos surgen de las entrevistas realizadas y se puede llegar a inferir de la lectura de los documentos. Los funcionarios entraban a la institución a través de la presentación de las tarjetas de personas allegadas a clubes políticos o a través del pago de determinada suma de dinero a determinados funcionarios que intervenían en la contratación directa de personas a través de dichas prácticas. Los datos se remiten a esa fecha a partir del testimonio de algunos de los entrevistados, quienes atestiguan, con su propia experiencia, que en esta década la entrada a la institución se hacía a través de esta práctica. Se desconoce cómo fue antes simplemente por no tener la posibilidad de entrevistar a personas que hubieran entrado al Instituto en décadas anteriores.

En el período de la dictadura se observa, según los testimonios de los entrevistados, que la forma de acceso a los puestos de trabajo devenía de los llamados a concursos, tanto externos como internos. Hay una preocupación explícita por remarcar que el mecanismo de acceso era exclusivamente ese. Es importante destacar que los entrevistados hacen hincapié en el hecho de haber entrado por concurso y están de acuerdo en que a la época el mecanismo del concurso era muy estricto y que se realizaba respetando todas las normas. Sin embargo, al realizar el análisis de algunos casos a partir de la observación de la documentación a la que se ha accedido, se puede afirmar que hubo algunos concursos en los que se cumplió estrictamente con las normas pero no por ello estuvieron exentos de sutilezas, esto hace poner bajo sospecha el mecanismo de acceso a los cargos. Los funcionarios entrevistados afirman que entraban durante el período de facto a través del mecanismo del concurso abierto; no obstante de los documentos se infiere que en muchas ocasiones los funcionarios primero eran contratados por mecanismos que no se aclaran y luego se realizaban los llamados a concursos abiertos, donde estos mismos funcionarios concursaban y ganaban el cargo compitiendo con otras personas que no habían trabajado en el SODRE.⁹⁵ La totalidad de los entrevistados subraya el mecanismo de acceso muchas

⁹⁵ Es un modo no exclusivo del período estudiado, se lo puede encontrar en décadas posteriores y aún en la actualidad.

veces sin que se les pregunte por él y recalcan que el acceso por concurso fue una característica positiva de la administración durante el gobierno de facto.⁹⁶

En el tercero –que fue el más difícil– había trescientos anotados; se había corrido la voz y mucha gente se preparó. Fue en el 79; de los trescientos veinte anotados hubo una eliminación por condición natural de voz en una aplastante mayoría. Quedamos doce; entre los doce yo quedé en segundo lugar después de todas las pruebas –créase o no eran más de diez pruebas–, se hacía un concurso con todo. Lo ganó Fernando Manfredi, luego yo ocupé el segundo lugar, Gambarelli en tercer lugar y cuarto Ingrid Rodríguez. Creo que fue así; si me equivoco me equivoco por poco. Ese concurso fue uno de los últimos que se hizo decididamente exigente. Luego de la prueba de condición natural de voz se hizo una prueba de improvisación muy dura, una entrevista, se hizo una redacción fonética –que la tomaba María Inés Ferrúa (Entrevista, 19-01-2015).

Hay que destacar que se crearon cargos de confianza o se ocuparon por personas allegadas (esta información se infiere de los documentos analizados y de las narrativas) la mayoría de los entrevistados no reconocen que existiera esa posibilidad en el caso de su puesto o de los más cercanos. Sin embargo, de una narrativa surge el hecho de que, para algunos funcionarios y en determinados cargos, se preparó un concurso especial, dirigido a determinadas personas que ganaron el concurso y accedieron a ese puesto. “Ambos dieron una prueba...un sarcasmo para llegar a la formalidad...te digo porque para hablar ahora te lo digo todo.” [Risas] (Entrevista, 19-01-2015).

De las respuestas de otros entrevistados se puede interpretar una cierta actitud que tiende a esquivar la respuesta directa, sobre todo frente a las preguntas que tienen que ver con las actitudes de los compañeros en cuanto a la colaboración o no con el régimen. Intentan visualizar al instituto desde sus comienzos vinculando la historia del mismo y los acontecimientos ocurridos en el periodo estudiado.

Yo no encontré mandones y eso también lo quiero dejar claro; a pesar que se cumplieron órdenes que venían en el sentido de la verticalidad de los mandos, no hubo mandones. Pero sí también compañeros que en su momento no supieron estar a la altura de lo que se esperaba de ellos, que fueron desleales al sentido que antes del año 73 imperaba en el Instituto, a pesar de las discrepancias, disputas, problemas de orden personal donde, de esas instancias ya perdimos el cargo más alto nuestro de radiodifusión, se ocupó con un cargo creado que pasó a ser justamente el director de Radiodifusión Nacional. Por eso hoy tenemos un cargo de director de Radiodifusión Nacional que es de particular confianza del Presidente de la República (Entrevista, 19-01-2015).

⁹⁶ En la Ley N° 13.640 del 26-12-67 hay un artículo exclusivo que designa cómo se accederá a los cargos en el SODRE. Se transcribe en el Anexo con el número [10].

En este caso el entrevistado muestra su visión acerca del comportamiento de los compañeros que ocuparon puestos de confianza. Pero observa un hecho concreto que deviene de la práctica que imperó para los cargos altos dentro de la institución. Es así que reafirma que el máximo cargo dentro de la Radiodifusión quedó supeditado al gobierno de turno a partir de esta década. Ese cargo quedó en esa situación, pero otros cargos, es decir, los mandos medios quedaron a cargo de personas que entraron en la época y a las que se les facilitó el mecanismo del acceso a otros cargos a través de concursos. Es el caso de las jefaturas de programación de las radios.

Los tribunales de los concursos estuvieron compuestos por los mandos medios y por algún representante del CDS. En un caso se registra la actividad de un representante de la Udelar (Universidad de la República) para un puesto técnico.

Cuando los funcionarios presupuestados del SODRE aceptan renunciar a su condición de funcionarios del Estado –casi en el 74, 75– pasaron a ser contratados; dejaron de ser funcionarios del Estado, les mejoraron la asignación, pero además con retroactividad a un año. Los que no renunciaron quedamos congelados, a punto tal que cuando viene la nueva estructura acordada fuera de la ley de presupuesto, yo me encuentro con que mi grado nueve ya no era grado nueve, era grado cuatro (Entrevista, 19-01-2015).

Hay que tener en cuenta que toda la información que se visualiza aquí emerge de las narrativas de personas que entraron al Instituto en décadas anteriores al período estudiado, ganaron estos concursos en este período, permanecieron durante el mismo, se fueron y luego se reintegraron con el advenimiento de la democracia o entraron por primera vez luego de éste.

Fue un llamado público. Nadie dudó de la transparencia de eso; di dos antes. Yo di tres concursos: en el 75 fue el primero, después en el medio no me acuerdo cuál año, y recién en el tercero –a la tercera vencida– fue que pude entrar y ocurrió todo lo que te acabo de contar. Supuestamente era un llamado público con todos los detalles (Entrevista, 21-01-2015).

Hubo un llamado a concurso, hice la prueba y salí 2º o 3º, no me acuerdo; me llamaron porque el titular –el que había salido 1º– renunció después de haber ocupado durante un tiempo el cargo... Sí, una cantante...no recuerdo el nombre ahora. En el año 81, Ferrúa fue la que por intermedio de una locutora conocida mía, me dijo que necesitaba tener una persona que le cubriera un período de licencia que ella iba a tener. Entonces yo entré el 01/12/1980 y por razones administrativas en realidad mi contrato quedó establecido desde el 01/01/1981 (Entrevista, 29-01-2015).

Una entrevistada relata varios episodios en relación a su entrada en la institución donde se visualizan varios temas a tener en cuenta y que reafirman los mecanismos imperantes que son parte de las estructuras de poder.

Yo gané un concurso para radiofonista de 3°—en ese entonces se entraba con radiofonista de 3°— en el año 81. Durante esa época tenía una situación especial en casa, situaciones personales que tienen que ver con la parte política. Entonces se me cita después que entraron los primeros cargos —porque yo estaba en el lugar quinto, se tomaban seis locutores—, me llaman y me dicen que sería mi turno para entrar, el Cnel. Ferrand, quien estaba al frente en ese momento, nunca supe bien el cargo. Él fue el que me entrevistó y me dijo: “Mire señora, Usted ya estaría para entrar como locutora” —yo chocha de la vida— “Pero resulta que me informan que Usted tiene categoría C’, que significaba inhabilitación para cargos públicos en ese momento”. Y yo: “¿Pero por qué?”. No razonaba mi situación, que tenía mi esposo preso por temas políticos. Esa fue la razón por la que a mí se me hubiera fichado en esa categoría; y ahí empecé toda una lucha. Me dijo: “Usted siga el expediente”; él me dio ánimo que eso podía salir más adelante, que yo me moviera; me dio libertad de movimiento. Con todas las vueltas que tuve que dar —expediente va, expediente viene— recién me pude incorporar a la sección en abril del 86, fue mi ingreso a la radio. [...] Mi esposo estaba vinculado en un grupo político que cayó último, por el 79. No se le descubrió nada violento; no eran cuestiones de armas, todo de pensamiento, pero de todos modos cayó por aquella ley famosa que hubo —yo no me acuerdo cómo se llamaba esa ley— que le daba más años. Él estuvo ocho años preso. Era una ley que no estaba vigente, que se sacó en esa época, en la dictadura, un decreto. Tenía para ocho años preso. Imaginate. Yo trabajaba en esa época de docente de Secundaria; en ese caso estaba en un liceo privado de Atlántida. Me despidieron. Estamos hablando del 79. [...] Recuerdo haber ido a averiguar mil veces por qué, que no había razones porque yo no tenía antecedentes políticos. Iba a la ciudad de Canelones; no me preguntes por qué. Será que yo vivía en ese entonces en Atlántida y me correspondía ir a Canelones. Los detalles... yo olvido muchas cosas, no te los puedo decir en este momento. Sé que el expediente empezó a rodar y rodar, y empezó a crecer; era un expediente enorme. También tenía que ir al MEC, a Jurídica del ministerio, porque había una cuestión que se estudiaba jurídicamente el caso. [...] Allí fui, no sé cuántas veces, ni recuerdo. Yo siempre aduciendo que no tenía problemas; o sea, que era mi esposo el que estaba preso. Nunca hubo algo definitorio. Lo real es: “Espere a que venga la democracia, usted quizá pueda reclamar”. Y bueno, llegó el 85, que salieron casi todos los presos políticos. [...] Se me hizo una evaluación que debería haber entrado en tal fecha, y se me abonó un dinero. Recuerdo haber cobrado algo por no haber entrado en la fecha que me correspondía; lo que sí no se me dio —y la seguí peleando con abogados en el juzgado— fue la antigüedad de esos años. Me dieron la categoría “desplazada” ya que destituida no podía ser porque no había trabajado. Desplazada, la palabra fue esa (Entrevista, 21-01-2015).

Para finalizar este capítulo es menester subrayar que se constata que aún perdura en algunos de los sujetos cierta reticencia a hablar de la época. Además algunos denotan una

suerte de “olvido” sobre algunos aspectos, mientras que otros se manifiestan un tanto desconfiados frente a algunas preguntas formuladas durante las entrevistas. A veces se limitan a responder con monosílabos, otras veces se percibe la incomodidad que exteriorizan a través de un relato un tanto hermético en el que se producen fisuras, por donde se pueden llegar a observar algunas prácticas naturalizadas como las de la autocensura. En algunas ocasiones parecería que quisieran agradar a la entrevistadora contestando aquello que creen ésta busca como respuesta; muchas de las veces responden con frases hechas, es decir, son respuestas que denotan un cierto grado de alejamiento de la vivencia personal. La respuesta no se basa en vivencias directas sino en el relato de hechos de común conocimiento. Otros sujetos expresan que tienen muy presente el recuerdo del “militar bueno” cuando nombran al Cnel. Ferrand. Basan su relato en la presencia del Coronel en las radios de manera física y estando atento a la programación difundida, marcando su presencia también a través de llamadas telefónicas. Aluden a la atención que demostraba en relación al trabajo de los funcionarios. Pero además lo recuerdan como una persona de buen trato. Es curioso que ninguno de los entrevistados señale las acciones de Ferrand como posibles prácticas de vigilancia del mando militar. Hay que señalar que hubo cuatro personas que no concedieron entrevista. Uno de ellos ocupó un cargo de confianza. Se pactó el encuentro dos veces y la persona faltó a la cita, la primera vez invocando haber sufrido un olvido y la segunda no respondiendo al teléfono ni a los correos electrónicos. Otros dos posibles entrevistados respondieron y luego declinaron conceder la entrevista alegando diferentes motivos. Estas dos personas fueron funcionarios destituidos en el gobierno de facto y luego restituidos a la entrada de la democracia. Se consideran las omisiones como acciones que comunican intereses, temores y posicionamientos frente a la realidad.

5 Conclusiones

La música en la radio oficial ha tenido una importancia sustancial en la historia de las radioemisoras estatales en Uruguay. En el período 1973-1985 se ha podido visualizar que la elección de los programas y sus contenidos musicales se correspondió con los lineamientos generales del régimen reseñados en esta tesis. Se ha visto que los lineamientos programáticos de la radio oficial son factibles de ser categorizados a partir de la propuesta de Marchesi (2009) en cuanto a las políticas culturales del régimen, denominada “la cultura del nuevo Uruguay”. Éste se basa en el esquema de periodización de González (1984), ajustado por Caetano y Rilla (1998), que divide el periodo dictatorial en tres etapas: “etapa comisarial” (1973-1976), “ensayo fundacional” (1976-1980) y “dictadura transicional” (1980-1984); con la salvedad que Marchesi sitúa la segunda etapa en el año 1975. Los resultados de esta investigación arrojan que la programación de la radio oficial se delineó con el mandato de pertenencia al canon musical definido en base a los estudios de recolección etnomusicológica de la década anterior. Éstos se enmarcan dentro de la corriente difusionista, como bien señala Goldman (2014), en relación a la producción de música folclórica en la época. La intención de hacer un uso narrativo de la música a través de la radiodifusión se vio plasmada en el fomento de los programas donde se emitió música construida sobre las especies musicales rioplatenses, litoraleñas y riograndenses como chamarrita, milonga, pericón, vidalita, triste, entre otras. Las canciones, compuestas en base a estas especies, por ser consideradas “la música folclórica del Uruguay”, fueron difundidas dentro de diferentes espacios radiales. En efecto, en la radio oficial hubo muchos programas dedicados a la difusión de la música de raigambre tradicionalista también llamada música folclórica. Hubo variantes; unos se dedicaron a la música nacional y otros al folclore latinoamericano, y desde estos espacios se realizaron transmisiones de los festivales de folclore organizados por el Estado en el interior del país. De acuerdo con los resultados de Marchesi (2009) y de Goldman (2014) en relación a las apuestas del régimen en torno a la música popular, se observa que los mencionados espacios radiales fueron soporte del intento de perpetuar el conjunto estático de características que definen una idea cosificada de la nación y de la tradición. Esta visión era situada en contraposición a los elementos considerados foráneos. Pese a esto, el elemento foráneo no pareció incomodarlos ya que se constatan en la programación diversos espacios radiales con contenido musical extranjero, sobre todo con letras en inglés. Conjuntamente, estuvo la intención de controlarlos mediante la

contratación, durante un tiempo, de una persona que tuvo la tarea de escuchar la programación en dicho idioma e indicar qué canciones eran factibles de ser retiradas de circulación. A partir del año 1975 la programación se reestructuró tendiendo a la compartimentación de los contenidos musicales de acuerdo a las diferencias estéticas; se realizaron programaciones separadas sobre la clasificación en música popular y música clásica. En cuanto a los géneros musicales populares, la grilla se caracterizó por ofrecer varios programas con contenidos dirigidos a la juventud, por ejemplo los programas específicos de rock, pop y otros géneros de moda en la época. En los programas sobre rock se admitió al rock progresivo, *heavy metal*, grupos de diversos subgéneros de rock y pop en inglés. Se emitieron programas de jazz, tango y rock y sus variantes y la emisión de música de diversos estilos cantada mayoritariamente en castellano y en inglés. En todos los programas se favoreció la creación e interpretación nacional, siempre y cuando los autores o intérpretes no estuvieran vinculados a ideologías contrarias al régimen. En cuanto a la producción extranjera, los programadores se cuidaron de no elegir música o autores de países que pudieran resultar inconvenientes. En cuanto a las canciones en inglés, como ya se mencionó, si bien hubo un tiempo en que se vigilaron las letras, no hubo grandes problemas por tratarse de una población que no accedía masivamente a la comprensión del idioma.

Además, en la programación se registran programas especiales sobre música de los pueblos suministrados por la UNESCO y de música ligera (bailable y canciones enmarcadas dentro del llamado “melódico internacional”). Asimismo, se produjeron informativos del SODRE e informativos y programas especiales de la UNESCO. Se irradiaron los “Avisos a los navegantes” y el reporte meteorológico. Se produjeron programas de radioteatro sobre clásicos de la literatura occidental y programas especiales de temática patriótica sobre temas históricos nacionales. Además, hubo programas de temática deportiva, sobre todo de fútbol y básquetbol y transmisiones de partidos de fútbol.

En la radio dedicada a la difusión de música clásica se priorizaron las obras enmarcadas dentro del período Clásico-Romántico (1750-1910, aprox.), de autores de procedencia extranjera, y se programaron algunos autores nacionales, siempre y cuando no se los vinculase ideológicamente contrapuestos al régimen. Se tuvo preferencia por los autores uruguayos vinculados al nacionalismo musical, especialmente la obra de Eduardo Fabini catalogada dentro de dicha corriente. A grandes rasgos, el periodo Clásico-Romántico en

música, se caracteriza por el desarrollo y la culminación de la tonalidad, es decir, la utilización de las reglas y los procedimientos de construcción de dicho sistema. De manera que, se utilizó la música sinfónica y de cámara, tanto instrumental como vocal y la ópera, como géneros neutrales. Se trata, en el caso de la música instrumental, de obras cuya función discursiva no es explícita ya que el componente literario no existe. En el caso de la música vocal del siglo XVIII y XIX, también se registran obras de temáticas no políticas, o no se las relaciona con temas políticos por tratarse de hechos muy alejados del contexto estudiado. En efecto esta música es considerada con “neutralidad política”. Por una parte, es posible que la idealización del período Clásico, de valores universales, asociados al racionalismo, y a la concepción de “obra acabada”, y por otra, los fundamentos de la programación de CX 6 de épocas anteriores, que ya fueron referidos en capítulo 2 (páginas 32 a 40), se tomaran como modelo de las emisiones radiales del SODRE. Además, se realizaron numerosas transmisiones de los conciertos de la OSSODRE que compartía la misma estética.

Al indagar en los elementos de la programación de la radio portadores explícitos del discurso oficial, encabezan la lista los comunicados diarios de las Fuerzas Conjuntas que fueron irradiados por todas las emisoras en el país. El SODRE tenía como función ser quien comenzaba la transmisión en simultáneo con el resto de radioemisoras. Los comunicados eran precedidos, a modo de cortina musical, de la “Marcha Militar 25 de agosto”. Esta música se transformó en uno de los íconos del régimen. En la década de 1980, coincidiendo con la etapa de la “dictadura transicional”, los comunicados fueron sustituidos por el “Informativo Nacional desde Casa de Gobierno”. Otro elementos característico de la época fue irradiar el Himno Nacional al comienzo y al final de la programación diaria, utilizándolo como “señal de ajuste” radial.

La radio oficial no se tornó un medio exclusivo de propaganda política de la dictadura sino que funcionó básicamente como el resto de los medios en la órbita privada. Se podría decir que operó como medio de propaganda en la misma medida que los otros medios privados con la salvedad de que el control era mucho más directo o explícito y los mecanismos de censura mucho más cercanos. En cuanto a las normativas y en cuanto al modo de operar de las autoridades estatales, la programación de las radios oficiales se vio afectada por las directivas culturales generales impuestas en el período dictatorial de la misma manera que la radiodifusión comercial privada.

Las estructuras o dispositivos de censura específicamente para las emisiones radiales se configuraron en el periodo que antecedió a la dictadura. Se subraya la figura del “Asesor en folclore”, Fernando Assunção, contratado en 1969, cuyo cometido principal fue la censura del “folclore político”. Los lineamientos programáticos de la radio estatal de este período no sufrieron grandes cambios en comparación con el período inmediato anterior. Esta observación refuerza la definición de un proceso llamado “camino democrático hacia la dictadura” (Rico, 2006, p. 44-60). La práctica de rayar los discos comenzó a partir de ese periodo y continuó durante toda la dictadura. Ésta se tornó habitual y su objetivo esencial fue no emitir la música que se sabía prohibida. Durante el año 1977 hubo un intento explícito de censura, como ya se señaló, a partir de la contratación de una persona quien tuvo como tarea específica determinar qué canciones en inglés eran inconvenientes y no podían ser programadas. Con esto se pone en vista la concepción moralista del régimen, visto que la censura se enfocaba en las letras que aludieran a temáticas sexuales, terminología considerada ofensiva y a críticas sociales en general.

Si bien existió censura expresa, que culminó con algunos programas apartados de la transmisión y con algunas personas a las que se alejó del cargo, la autocensura fue primordial en el mantenimiento del perfil de la programación. Los sujetos involucrados fueron funcionales a la manera de obrar, por miedo, por acuerdo, por apoyo al régimen o por mezcla de éstos. Aquello que en principio estuvo dotado de una carga simbólica represiva, por ejemplo el hecho de dañar los discos con música no permitida, es justificado por los involucrados. Es decir, manifiestan que esa práctica los protegía de un posible error y de eventuales sanciones. Quienes se quedaron en la institución lo recuerdan como una acción de autoprotección, en cambio quienes se fueron lo recuerdan como un símbolo de censura.

Otra cuestión a tener en cuenta es la vinculada a la elección de las políticas a desarrollar por la institución. En las primeras décadas de desarrollo de la radiodifusión oficial se fundamentaron sus lineamientos. Esto se infiere en base a los documentos estudiados que fueron publicados desde la década de 1930 hasta la de 1960. Hubo tensiones y contradicciones, y de ellas emanaron algunos cambios que se vieron plasmados en la grilla de la programación y en cambios en la estructura de funcionamiento de las radios. Hasta el momento no se han encontrado escritos de etapas posteriores al documento editado en 1963 por el SODRE. No obstante, en las actas del CDS se pueden leer diversas menciones que estarían indicando la redacción de documentos donde se habrían plasmado

los proyectos de reorganización del servicio; esto se reitera en distintos momentos históricos. En el período 1973-1985 se realizaron algunas reformas en el organigrama del SODRE; se creó la Dirección de Radio y se realizaron cambios en la programación de las radios, pero no se encuentran documentos donde se fundamenten las decisiones sobre este tópico.

Hubo varios intentos de reordenamiento, por ejemplo se hizo mucho hincapié en la forma de acceder a los cargos. Se realizaron concursos, algunos masivos que parecerían no haber sido arreglados para que entrara personal de confianza; otros estuvieron hechos para legalizar o mejorar la situación funcional de quienes eran personal de confianza. De manera que, el mecanismo del concurso se utilizó de manera aparentemente transparente para ocupar cargos de funcionarios administrativos y técnicos sin jerarquía, no así para el personal de confianza. Se observa que mediaba una suerte de mesocracia en la que sobrevivían las personas que se destacaron por el comportamiento complaciente y censor, normativista por un lado, y por otro tendiente a ocultar información. Estas características se pudieron observar cuando se realizaron las entrevistas a los funcionarios jubilados y a los que aún están en funciones. Por una parte aparecen “lagunas” de información y por otra, en algunos entrevistados, se percibe cierto grado de minimización de las experiencias que tuvieron en relación a los vínculos dentro de la institución en la época. Se registran contradicciones u olvidos al momento de recordar algunos hechos, por ejemplo en relación con los pedidos de informes acerca de las categorías impuesta por la dictadura para acceder a los cargos públicos, o el lugar y las circunstancias donde se les pidió enrolarse en diversas armas del ejército, o la práctica de malograr los discos con la música prohibida. Asimismo, parecerían haber existido mecanismos de control que los sujetos han naturalizado o no logran recordar. Hay diversos factores que se ponen en juego al recordar los hechos y narrarlos. Uno de ellos tiene que ver con el período de estancia de los sujetos entrevistados en el SODRE. No hay grandes diferencias en la mirada que tienen sobre el período quienes trabajaron durante todo el período, quienes se fueron durante la dictadura y no volvieron más y aquellos que sí lo hicieron. Hay acuerdo en la manera de ver a las autoridades que estuvieron en el SODRE durante el período.

Casi toda la gente que fue entrevistada comenzó su trabajo en el SODRE en la época estudiada. Unos entraron a partir de la realización de un concurso abierto, otros concursaron luego de haber sido contratados por primera vez mediante una contratación directa. Algunos en la actualidad se han jubilado teniendo como último trabajo el cargo

en el SODRE, otros están aún activos allí. Se entrevistaron funcionarios que se fueron en la época de la dictadura y luego volvieron al SODRE con la vuelta de la democracia al país. La percepción de la época cambia dependiendo de la narrativa de cada sujeto; hay acuerdos en que el espacio de trabajo tenía determinado orden que luego se perdió, al mismo tiempo se percibe cierto grado de incomodidad que a algunos los hace medir exactamente los conceptos a desarrollar, emergiendo las ya citadas “lagunas” de información. Dependiendo del sujeto, unas veces se habla de los mandos medios como censores directos, otras se atribuye su comportamiento a la naturaleza personal y no se lo vincula a la etapa que la institución y el país estaban sufriendo. Hay acuerdo en que determinadas jerarquías cumplían con su rol y que se ocupaban de la institución sin sentir una vigilancia expresa. En sus memorias los sujetos entrevistados muestran adaptación a las normas del momento y declaran que la autocensura actuó conjuntamente con la censura. Otro factor importante es el lugar que ocuparon los funcionarios dentro del organigrama de la institución. Frente a los temas más álgidos, los mandos medios y los cargos de confianza, se mostraron reticentes a hacer referencia de su actividad en la radio. Hay una evidente relación de interpenetración entre los mecanismos de censura y autocensura de los sujetos que trabajaron en esa época en las radios del SODRE. Los funcionarios ocultan procedimientos e informaciones; se comprueba que es una práctica habitual dentro del SODRE. Parecería que imperara el miedo a que se descubra que existe desidia en el tratamiento de la información. Las herramientas y los procedimientos acerca de la información parecen estar de acuerdo con el método, basado en la desinformación como táctica, que fuera característico de las políticas de comunicación durante el régimen, mencionado en el capítulo 3.

Se puede afirmar que hubo elementos portadores del discurso del régimen que se han podido visualizar a través de las emisiones radiales del SODRE. Éstos se corresponden con las políticas culturales del régimen, en cuanto a la persecución y en cuanto al incentivo en la emisión de determinados géneros musicales. La dictadura profundizó los mecanismos de censura, autocensura y control del periodo 1968-1973 y construyó mecanismos nuevos.

Lista de Siglas

AFE - Administración de Ferrocarriles del Estado.
ANCAP - Administración Nacional de Combustibles Alcohol y Portland.
ANDEBU - Asociación Nacional de Broadcasters Uruguayos.
ANP - Administración Nacional de Puertos.
BHU - Banco Hipotecario del Uruguay.
CDS - Consejo Directivo del SODRE.
CNHS - Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825.
CNT - Central Nacional de Trabajadores.
DINARP - Dirección Nacional de Relaciones Públicas.
EEUU - Estados Unidos de América.
ESMACO - Estado Mayor Conjunto.
FFCC - Fuerzas Conjuntas.
FM - Frecuencia Modulada.
KW – Kilovatio.
MAP - Ministerio de Agricultura y Pesca.
MEC - Ministerio de Educación y Cultura.
MLN - Movimiento de Liberación Nacional.
OEA- Organización de los Estados Americanos.
OSE - Obras Sanitarias del Estado.
OSSODRE - Orquesta Sinfónica del SODRE.
PLUNA - Primeras Líneas Uruguayas de Navegación Aéreas.
RAI - Radiotelevisión Italiana.
SID - Servicio de Identificación y Defensa.
SODRE – Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica desde su creación hasta 1983. Desde 1983 a 2016 el significado de esta sigla es Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos.
TV – Televisión.
Udelar - Universidad de la República.
UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura.
URSS - Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.
UTU - Universidad del Trabajo del Uruguay.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (2006 [1947]). *La industria cultural*. En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Aharonián, Coriún. (2004). La resistencia y la música uruguaya, II: Memoria social y música. En *Brecha*.

Albistur, Gerardo. (2011). *La civilización en disputa. Democracia, institucionalidad, derechos y libertades. Dos modelos en los debates editoriales durante la dictadura uruguaya. 1973-1984* (Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires el 19 de abril de 2011). [Documento de trabajo]

Althusser, Louis. (1988 [1970]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Altieri, Virginia. (1998). *Entrelíneas: la radio en la dictadura 1973-1985, memoria de grado*. Montevideo: Memoria de grado. Universidad Católica del Uruguay [Documento de trabajo inédito].

Arendt, Hannah. (1998 [1974]). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

Ayestarán, Lauro (1963). “Las programaciones radiales”. En *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo: SODRE

Barbero, Raúl. E. (1995). *De la galena al satélite. Crónica de 70 años de radio en el Uruguay. 1922-1992*. Montevideo: Ediciones del Pluma.

Benjamin, Walter. (1989 [1972]). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

Beceiro, Ildefonso. (1994) *La radio y la TV de los pioneros. Cronología y anécdotas de un fenómeno uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental.

Beard, David y Gloag, Kenneth. (2005). *Musicology. The Key Concepts*. New York: Routledge.

Blacking, John. (1973). *How Musical is Man?* Seattle, U.S.A.: University of Washington Press.

Botticelli, Sebastián, (2011). Prácticas discursivas. El abordaje del discurso en el pensamiento de Michel Foucault. En *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 9 (10), 111-116.

Bourdieu, Pierre. (2000). *La distinción. Criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus

Bourdieu, Pierre. (2003). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/ Eudeba.

Caetano, Gerardo y Rilla, José (1998 [1987]). *Breve historia de la Dictadura*. (1973-1985) Montevideo: Banda Oriental.

Calvi, Lucía. (2000). Los 70 años del SODRE. Entrevista a Diego Errandonea. En *La Red*. Recuperado de: <http://www.lr21.com.uy/cultura/7204-los-70-anos-del-sodre>
Fecha de consulta: 14-12-2015

Canales Cerón, Manuel, (comp.) (2006). *Metodologías de la investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago de Chile: Lom.

Casanova, Eduardo y Campodónico, Miguel Ángel. (2011). *Historias del SODRE*. Montevideo: MEC.

Comando General del Ejército (1978) *Testimonio de una nación agredida*. Montevideo: Comando General del Ejército.

Cook, Nicholas. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.

Cosse, Isabela & Markarián, Vania. (1996). 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.

Dahlhaus, Carl. (1997) *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.

De Oliveira, Tiago, (2001). Som e Música. En *Revista de Antropología*, 44(1), 221-286.

De Torres, Inés. (2015). Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El SODRE de Uruguay: Una propuesta innovadora en el contexto hispanoamericano. En *Questión* 1(46), 67-110.

De Torres, Inés. (2015). *El SODRE de Uruguay: una propuesta sui generis en los orígenes de la radiodifusión pública en Hispanoamérica*. Audiovisual de la conferencia. Recuperado de: http://www.rehime.com.ar/academicas/sem_2015_06.php#pdf
Fecha de consulta: 07-07-2016

De Torres, Inés. (2015). El surgimiento de la Radiodifusión pública en Hispanoamérica. Contextos. Modelos y el estudio de un caso singular: El SODRE, la Radio Pública Estatal de Uruguay (1929). En *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 5 (1), 122-142. Recuperado de:
http://academica.edu.uy/27443394/EL_SURGIMIENTO_DE_LA_RADIODIFUSIÓN_PÚBLICA_EN_HISPANOAMÉRICA_EL_SODRE_LA_RADIO_PÚBLICA-ESTATAL_DE_URUGUAY_1929 Fecha de consulta: 27-01-2017

Demasi, Carlos. et. al. (1996) *Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay. T. I: La Caída de la Democracia*. Montevideo: Fundación Cultura Universitaria.

Demasi, Carlos. et. al. (2009) *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental.

Di Cione, Lisa. (2015). Rock y dictadura en Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. En *Revista Afuera* 10(15).

Recuperado de: www.revistaafuera.com Fecha de consulta: 15-03-2016

DINARP. (1981). *Uruguay 1973-1981*. Montevideo: DINARP.

Eagleton, Terry. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

El día (1968). Abordará hoy el gobierno la solución a la crisis reinante en el SODRE. En *El día*. 14-03-1968, 7, Montevideo.

El día (1968). Suplantó el Ejecutivo al Consejo del SODRE y pidió venia para destituirlo. En *El día*. 16-03-1968, 5, Montevideo.

El día (1968). El problema del SODRE. En *El día*. 19-03-1968, 7, Montevideo.

Farías, Gabriel. (2013). TV digital: gobierno ignoró asesoría y favoreció a canales privados. En: *Portal 180*. Recuperado de: http://www.180.com.uy/articulo/31447_TV-digital-gobierno-ignoro-recomendaciones-para-favorecer-a-canales-privados

Fecha de consulta: 12-02-2013

Foucault, Michel. ([1966] 1983). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel. ([1971] 1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Foucault, Michel. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XX.

Franco, Facundo. (2013). Buena onda. Director nacional de Radiodifusión asegura tener la red más poderosa del país. En *La Diaria*.

Recuperado de: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/2/buena-onda/>

Fecha de consulta: 24-02-2013

Franco, Facundo. (2013). Buena onda. Director nacional de Radiodifusión asegura tener la red más poderosa del país. En *La Diaria*.

Recuperado de: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/2/buena-onda/>

Fecha de consulta: 24-02-2013

García Canclini, Néstor. (1984). *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* Montevideo: CLAEH.

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

Glocer, Silvia & Ketz, Robert. (2015). *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Goffman, Erving. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.

- Goldman, Gustavo. (2014). De históricos y Atávicos Rumores Música, Folclore y Nacionalismos en el “Año de la Orientalidad”. En *Memorias de las Jornadas de Extensión Universitaria 2013: Musicología en el Uruguay: Aportes a la construcción de su campo de estudio*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Gómez Germano, Gustavo. (2010). *Cómo garantizar la diversidad y el pluralismo en los medios: aportes para la revisión y reforma de la Ley de Radiodifusión en Uruguay: Análisis y Propuestas*. Montevideo: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Guber, Rosana. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guerra Cotta, André (2009). *Historia da Coleção Francisco Curt Lange*. Tesis para defender el título de Doctor en Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. [Trabajo inédito].
- Guigou, L. Nicolás. (2010). *Comunicación, antropología y memoria: los estilos de creencia en la Alta Modernidad*. Montevideo: Nordan, CSIC, LICOM, Udelar.
- Guigou, L. Nicolás. (2011). *Religión y producción del otro: mitologías, memorias y narrativas en la construcción identitaria de las corrientes inmigratorias rusas en Uruguay*. Montevideo: Lucida.
- Guigou, L. Nicolás y Álvarez Pedrosián, Eduardo, Compiladores. (2013). *Abordajes hacia una etnografía de la Comunicación contemporánea*. Montevideo: Udelar.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Howart, D. (1997). La teoría del discurso. En *Teoría y métodos de la ciencia política*. Madrid: Alianza.
- Jaureguy, Julio. (1963). “El SODRE. Su posición institucional”. En *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo: SODRE
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jimeno, Miriam, et. al (edit.). (2016). *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Junta de Comandantes en Jefe. (1978 [1976]). *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomo I. La subversión*. Montevideo: Junta de Comandantes en Jefe
- Junta de Comandantes en Jefe. (1978). *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomo II. El proceso político*. Montevideo: Junta de Comandantes en Jefe.

Lange, Franciso Curt. (1936). La difusión radioeléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica. En: *Boletín Latinoamericano de Música*, 2, 131-142.

Lange, Franciso Curt. (1938). Fonografía pedagógica II. En *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, 197-262.

Lange, Franciso Curt. (1938). Fonografía pedagógica III. La discoteca Nacional. En *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, 99-131.

Lange, Franciso Curt. (1955). La discoteca pública. Una necesidad impostergable. En *Revista del SODRE*, 2, 49-60.

Lanza, Edison, et. al. (comp.). (2010). *Aportes para una política de comunicación democrática*. Montevideo: Coalición por una Comunicación Democrática y Fesur.

Lévi-Strauss, Claude. (1976). *Elogio de la Antropología*, Buenos Aires: Caldén.

López Chirico, Hugo. (2012). *Conciertos en Tiempos de Guerra*. Montevideo: Ediciones Los Cuatro Soles.

Madrid, Alejandro. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En Recasens, Albert y Spencer, Christian (eds.) *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-XX)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 227-235.

Manzino, Leonardo. (2014). Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical sudamericano, Música Colonial y Música uruguaya Republicana del Siglo XIX. En: *Memorias de las Jornadas de Extensión Universitaria 2013: Musicología en el Uruguay: Aportes a la construcción de su campo de estudio*. Montevideo: Perro Andaluz.

Marchesi, Aldo. (2001). *El Uruguay inventado. Política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre el imaginario*. Montevideo: Trilce

Marchesi, Aldo. (2009). Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental.

Marchesi, Aldo. (2010). Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya. En *Recordar para pensar Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Fundación Heinrich Boll, 119-131.

Mariscal, José Luís (compl.), (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. México D.F.: Universidad de Guadalajara.

Maronna, Mónica y Rico, Carmen. (2007). La radio en Uruguay en *La Radio en Iberoamérica. Evolución. Diagnóstico. Prospectiva*. Merayo Pérez, Arturo (coord.). Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 394-416.

Maronna, Mónica (2012). La radio montevideana en busca de oyentes. En *Cuadernos del CLAEH Revista uruguaya de ciencias sociales*, 33(100), 149-172.

Marshall, Thomas Humphrey. (1997). Ciudadanía y clase social. En *Revista española de investigaciones sociológicas*, (79), 297-346.

Martínez, Virginia (2005). *Tiempos de dictadura. 1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*. Montevideo: Trilce.

Martins, Carlos. (1986) *Música popular uruguaya 1973-1985. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: Banda Oriental.

Masliah, Leo. (2008). Música popular, censura y represión. En *Cuadernos de la historia reciente, 1968 Uruguay 1965. Testimonios, entrevistas, documentos e imágenes inéditas del Uruguay autoritario*. Montevideo: Banda Oriental. (4), 45-54.

Mastrini, Guillermo. (2011). Medios públicos y derecho a la comunicación: una aproximación desde América Latina. Barcelona: *Portal de la Comunicación InCom-UAB Lecciones del Portal*.

Internet:[http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=65]

México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Bienal Internacional de Radio (2013). Recuperado de: www.bienalderadio.info/2012/index.php/features/sala-de-prensa
Fecha de consulta: 26-01-2013

Merino Montero, Luis. (1998). Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista musical chilena*.52 (189) 9-36. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716- Fecha de consulta: 21-01-2017

Muñoz, Blanca. (2005). *Modelos culturales*, Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Nahum, Benjamín, et. al. (1998). *El fin del Uruguay Liberal*. Tomo 8. Montevideo: EBO-La República.

Nahum, Benjamín. (comp.). (2011). *Historia del Uruguay. La dictadura 1973-1984*. Montevideo: Banda Oriental.

Paraskevaídis, Graciela. (2008). Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina. En: *Magma*.

Recuperado de: http://www.gp-magma.net/pdf/ineditos_pdf/sitiomusicaydictadura.pdf
Fecha de consulta: 07-01-2015

Peláez, Fernando. (2004) *De las cuevas al Solís*. Montevideo: Perro Andaluz.

Olivera, Rubén. (1986). La Canción política. En *La del Taller* (5-6).

Rama, Ángel. (1972). *La generación crítica 1939 – 1969*. Montevideo: Arca.

Reyes, Reina. (1955) Misión Cultural y Social de los Programas Radiofónicos del S.O.D.R.E En *Revista del SODRE*, (1), 38-40.

Rico, Álvaro, et. al. (2008a). *Investigaciones históricas sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en Uruguay (1973-1985)*, Tomo I. Montevideo: Universidad de la República.

Rico, Álvaro. (2008b). *Investigaciones históricas sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en Uruguay (1973-1985)*, Tomo II. Montevideo: Universidad de la República.

Rico, Álvaro. (2008c). *Investigaciones históricas sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en Uruguay (1973-1985)*, Tomo III. Montevideo: Universidad de la República.

Rico, Álvaro. (2009). Sobre el autoritarismo y el golpe de estado. La dictadura y el dictador. En Demasi, et. al. *La dictadura cívico-militar*. Montevideo: Banda Oriental.

Rebufell, Horacio (1968). S.O.D.R.E: Historia de una Traición. En *El día*. 22-03-1968, 6, Montevideo.

Ricoeur, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Saccomani, Sergio. (2011). *Proyecto de recuperación, fortalecimiento y desarrollo de las Radios del Estado. República Oriental del Uruguay. Período 2010-2014*. [Documento de trabajo]. Montevideo: s.n.

Santos Melgarejo, Adriana. (2015). Programación de las radios estatales de perfil musical en Uruguay. En *LIS. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada*. Buenos Aires. 7 (14), 61-74.

Sautu, Ruth et. al. (2005) *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO.

Silva, Conrado. (1969). Levantando programas. En *Brecha*, 19-09-69, 14. Montevideo.

SODRE (1956). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

_____ (1961). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

_____ (1963). *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo: SODRE.

_____ (1967). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]

_____ (1967). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]

_____ (1968). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]

_____ (1968). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1969). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1969). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1970). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1970). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1971). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1971). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1972). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1973). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1973). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1973). Partes de radiodifusión. Documentos internos. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1974). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1974). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1975). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1975). Partes de radiodifusión. Documentos internos. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1975). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1976). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1976). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

_____ (1976). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1977). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1977). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

SODRE (1977). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1978). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1978). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

_____ (1978). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1979). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1979). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1980). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1980). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1981). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1981). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1982). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

_____ (1982). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.

_____ (1983). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE.
[Documento inédito]

- _____ (1983). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.
- _____ (1983). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]
- _____ (1984). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]
- _____ (1984). *Boletín de programación de la radio*. Montevideo: SODRE. 24 v.
- _____ (1984). *Oficios del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inédito]
- _____ (1985). *Actas del Consejo Directivo del SODRE*. Montevideo: SODRE. [Documento inéditos].
- _____ (1979). *1929 Cincuenta años de aplausos 1979*. Montevideo: SODRE.
- _____ (2000). *SODRE 70º Aniversario*. Montevideo: Archivo General de la Nación.
- Toni, Flávia Camargo & Caorzze, Valquíria Maroti. (2013). Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros*. 57, 181-204. ISSN 2316-901X. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p181-204>. Fecha de consulta: 20-01-2017
- Uruguay. (1929). *Ley N° 8.557 del 18/12/1929. Ley de creación del SODRE*. Recuperado de: www.telecomunicaciones.org.uy/web/images/normativa/8557.pdf Fecha de consulta: 27-03-2016
- Uruguay. (1967). *Ley N° 13.640 del 26/12/1967. Ley de Presupuesto*. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/13640-1967/477> Fecha de consulta: 12-03-2017
- Uruguay. (1974). *Decreto Ley N° 14.248 del 30/07/1974. Declaración de adhesión al Sistema Republicano de Gobierno*. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/14248-1974> Fecha de consulta: 12-12-2017
- Uruguay. (1977). *Decreto - ley N° 14.670 Radiodifusión*. Recuperado de: <http://www.espectador.com/text/documentos/doc05293.htm> Fecha de consulta: 15-04-2014
- Uruguay. (1977). *Acta institucional N° 7*. Recuperado de: <http://www.impo.com.uy/bases/decreto-constitucional/7-1977> Fecha de consulta: 15-12-2017
- Uruguay. (1980). *Decreto N° 550/977*. Recuperado de: <http://www.impo.com.uy/bases/decretos/550-1977> Fecha de consulta: 15-12-2017

Uruguay. (1989). *Ley N° 16.099 del 03/11/1989. Ley de Prensa. Libertad en los medios de comunicación*. Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/16099-1989/1>
Fecha de consulta: 16-02-2013

Uruguay. Presidencia de la República. Radiodifusión del SODRE. (2012). Todas las voces, en todo momento, en todos los temas. En *Políticas* 2(8), 20-23.

Vega, Carlos. (1966). Mesomúsica. En *Polifonía* 21(131-132), 15-17.

Vidart, Daniel. (1955). Nueva orientación de las ondas radiales del S.O.D.R.E. En *Revista del SODRE*, (2), 63-76

Williams, Raymond. (1977). *Marxismo y literatura*. Badalona: Península.

Williams, Raymond. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond. (2012). *Cultura y Materialismo*. Buenos Aires: La Marca.

Zallo, Ramón. (1996). La cultura y la comunicación-mundo en crisis. En Ledo Andión, Margarita (comp), *Comunicación na Periferia Atlántica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 51-60.

Datos de las entrevistas

Quedan a disposición del tribunal las veinte entrevistas realizadas entre enero de 2015 y agosto de 2017, según el siguiente detalle:

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 01-01- 1980.
Entrevista realizada el 19-01-2015.

Programador musical. Fecha de entrada al SODRE: en 1965 (como administrativo).
Entrevista realizada: 21- 01- 2015. (Se identifica como Entrevista 21- 01- 2015/2).

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 1986. Entrevista realizada: 21-01-2015.

Programador musical. Fecha de entrada al SODRE: 01-12-1980.
Entrevista realizada 29-01- 2015.

Jefe del Museo del SODRE. Fecha de entrada al SODRE: 1950.

Entrevista realizada: 19-02-2015.

Jefe de grabaciones. Fecha de entrada al SODRE: 20-03-1954.
Entrevista realizada: 21-03-2015.

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 1977. Entrevista realizada: 06-11-15.

Técnico de grabaciones. Fecha de entrada al SODRE: 1976.
Entrevista realizada: 17-12-15.

Programador musical. Fecha de entrada al SODRE: 1973.
Entrevista realizada: 12-02-16.

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: Setiembre de 1972.
Entrevista realizada: 22-02-2016.

Rollotecario. Fecha de entrada al SODRE: 15 de febrero de 1982.
Entrevista realizada: 26-02-2016.

Jefe de locutores. Fecha de entrada al SODRE: 01-06-1977.
Entrevista realizada: 11-03-2016.

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 17-03- 1980.
Entrevista realizada: 28-03-16.

Redactor-relator. Fecha de entrada al SODRE: 09-11-1981.
Entrevista realizada: 10-05-16.

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 10-04-1973. Fecha de salida: Julio de 1976.
Reingreso: 1985. Entrevista realizada: 09-05-16.

Radiofonista. Fecha de entrada al SODRE: 17-08-1981.
Entrevista realizada: 13-05-16.

Músico de la OSSODRE. Fecha de entrada al SODRE: 1968.
Entrevista realizada: 03-07-16.

Discotecaria. Fecha de entrada al SODRE: S/D. 1967 circa.
Entrevista realizada: 14-08-16.

Secretaria del presidente del Consejo Directivo del SODRE 1980 a 1983. 01-07-1979.
Entrevista realizada: 16-01-17.

Operador de Radio. Fecha de entrada al SODRE: 1974.
Entrevista realizada: 28-09-2017.

Anexo I

Referencias - Tabla de contenido

[1] Etapas de las programaciones de CX 6. (SODRE, 1963: 63).	145
[2] Fragmento del escrito de Lange de 1936.	145
[3] Fragmentos de la carta de Renuncia dirigida al Sr. Ministro de Cultura, Don Luis Hierro Gambardella. (Acta del CDS, 09-05-1967).	146
[4] Asesor de Folklore Prof. Fernando O. Assunção. (Resolución 48.874 del CDS, 06-05-1969).	147
[5] Artículo “Levantando programas”. <i>Brecha</i> . (19-09-1969).	148
[6] Procedimiento para ingreso al Instituto. (Acta del CDS, 03-07-1980).	147
[7] Texto de Lagarmilla sobre Fabini. (Programa de Mano. OSSODRE Temporada Sinfónica 1975, 10-05-1975).	149
[8] Decreto 166 del 27-02-1975. Política nacional de relaciones públicas y Creación de DINARP.	149
[9] Decreto - ley N° 14.670 Radiodifusión. Se dictan normas referentes a los servicios considerados de interés público.	150
[10] Orden sobre programaciones especiales. (Resolución 54.716/7/73 Acta del CDS, 07-1973).	151
[11] Acta de posesión de cargos del Consejo Directivo del SODRE (Acta del CDS, 07-06-1973).	151
[12] Artículo N° 235 de la Ley N° 13.640 del 26-12-67. Acceso a los cargos en el SODRE.	151

[1] “A lo largo de los treinta años de la vida del SODRE la historia de las programaciones de CX 6 puede dividirse en cuatro etapas bien diferenciadas: **Primera.** [Sic] Durante la primera década de la vida del Instituto las programaciones estaban regidas por un criterio que podría llamarse topográfico: se recorrían todas las grabaciones de la Discoteca Nacional desde el primero hasta el último casillero de sus archivos por orden de colocación: a tales efectos se vendía al público el catálogo de los discos archivados en cada uno de los muebles y se advertía entonces por la prensa diaria: “de 17 a 18 horas: números 35 a 48”; de “de 18 a 20 horas: números 49 a 72”, por ejemplo. Cuando se terminaba la recorrida topográfica de cada uno de los muebles se iniciaba de nuevo el ciclo. Fuera de los conciertos del Estudio Auditorio, se pensó únicamente que a las 21 y 30 debía hacerse todas las noches un programa sinfónico con discos y comentarios.” (SODRE, 1963, p. 63).

[2] “En nuestras ciudades contemplamos estados babilónicos surgidos a raíz de la constante inmigración. Estos aluviones respondieron a fines absolutamente materiales y la mayor inmigración extranjera lucha con problemas económicos impuestos por el ambiente o trabaja deliberadamente con fines de explotación para reunir a la mayor brevedad posible un capital En ambos casos notamos un marcado desinterés por la cultura del país que mejor lo podríamos calificar de indiferencia. Queda el elemento criollo, o sea, los descendientes de la unión de autóctonos con extranjeros. Observemos de cerca esta población que tan particularmente nos interesa y veremos que, salvo raras excepciones, no posee el deseo de ilustración y mejora de conocimientos, sino que prefiere, de acuerdo al ambiente en que vive, las pequeñas diversiones que siempre están en íntima relación con sus ingresos, Y como estos elementos criollos son el resultado de una conjunción de seres incultos, procedentes de las más bajas capas sociales, ninguna de ellas ha hecho aporte de cultura. Recordemos la inmigración de todos los tiempos: españoles, portugueses, italianos, o sea, los representantes de la raza latina, fueron analfabetos en su gran mayoría. Solamente así nos explicamos la enorme labor que tienen que realizar nuestras naciones en el campo de la cultura. Agreguemos a ello la gente de color, los asiáticos y la población autóctona, y comprenderemos claramente que los resultados de estos choques sanguíneos tuvieron en el sentido cultural, una prolongación de incultura. Nuestras poblaciones no cuentan con una cultura popular, carecen de tradición e inventiva y viven, o mejor dicho, vegetan, sin ninguna posibilidad de expansión superior. Es necesario que nosotros penetremos de ven en cuando en esos ambientes para observar de cerca la falta absoluta de cultura que reina en los hogares de los humildes, de los trabajadores y empleados públicos de pequeña remuneración. Es por ese camino que comprendemos la formación de un sentir popular incipiente que, en la cuenca del Río de la Plata, ha tomado proporciones alarmantes. Se trata efectivamente de una cultura popular, pero ella es enfermiza y como relata en toda su desnudez la miseria cultural de los barrios bajos, la vida nocturna de una juventud desenfrenada y los apetitos físico-materiales de hombre y mujer, ha encontrado eco en la morbosidad de ciertas clases de la población, incluso de aquella que se atribuye el calificativo de aristocracia.” (Lange, 1936, p. 135).

[3] Fragmentos de la carta de Renuncia dirigida al Sr. Ministro de Cultura, don Luis Hierro Gambardella fechada el 9 de mayo de 1967. “Por la presente elevamos a Ud. la renuncia indeclinable a nuestros cargos de directores del SODRE. Motiva esta decisión las declaraciones formuladas por el Señor Presidente de la República, General Óscar Gestido a una delegación de ANDEBU que traducen una radical discrepancia del Primer Magistrado con el criterio que determinó que la Comisión Directiva que integramos incorporara la publicidad privada, como un recurso imprescindible para mantener el Servicio cuya administración se nos confiara oportunamente. Aunque dichas declaraciones han sido ampliamente difundidas desde la semana ppda., [sic] por los canales de televisión y radios privadas, así como por algunos diarios de la capital, es innecesario que le afirmemos al Señor Ministro que el lapso transcurrido ha sido conscientemente utilizado para confirmar el fundamento de nuestra actitud. Es de conocimiento del Señor Ministro, como lo es de la opinión pública, que desde el mismo momento en que el SODRE debió recurrir a la publicidad privada como medio de sostenimiento ante la indiscutible precariedad de sus rubros, la ANDEBU, desató una tremenda e injusta campaña de acusaciones que abarcó desde la inconstitucionalidad, ilegalidad, deslealtad, inconveniencia, cercenamiento de la libertad de pensamiento, de trabajo, de creación artística, etc.; hasta la misma agresión a las normas democráticas que rigen nuestro país. Esto que se dijo entonces se repite ahora con el agravante de que ANDEBU ha recurrido a los oficios de la AIR (Asociación Interamericana de Radiodifusión) para difundir esos conceptos lesivos para el Uruguay y su gobierno en todos los países de América. Quizás la opinión pública, Señor Ministro, se pregunte por qué durante tan largos meses y ante una campaña tan injusta hemos mantenido silencio. Asumimos esta actitud porque entendimos que la dilucidación del punto debía radicarse en el ámbito del derecho y no en el de las estridencias publicitarias. Pero hoy, ante las circunstancias que determinan este planteamiento, nuestro silencio deja de tener sentido. No por ser del conocimiento amplio del Señor ministro nos parece inoportuno recordar que la decisión por nosotros adoptada se basó en la ley N° 9638 del 30 de diciembre de 1936.” [...] “Sabemos que no puede haber competencia en los términos corrientes cuando por un lado se enfrentan intereses particulares guiados por un predominante afán de lucro, y por el otro, órganos del Estado, que sólo buscan servir a la comunidad; sabemos también que quienes protestan por la disminución que en sus ganancias les provocan la admisión de publicidad privada en las ondas del SODRE, están gozando gratuitamente para sus beneficios, de bienes del Estado, que éste les ha cedido a título precario y revocable en cualquier momento, y que además los beneficios con exoneraciones impositivas millonarias; sabemos que mientras quienes nos censuran ya obtenían cifras cuantiosas con el usufructo gratuito –repetimos. De uno de los bienes del Estado, éste se veía impedido durante siete largos años, de dar al SODRE los recursos necesarios para poner en funcionamiento los equipos que ya había adquirido; y creemos por fin, que el interés particular debe ceder algo en su afán de lucro cuando se trata del cumplimiento de un servicio público tan importante.” (Acta del Consejo directivo del SODRE, 09-05-1967).

[4] “COMETESE al Asesor de Folklore Prof. Fernando O. Assuncao [sic], la tarea de revisar y clasificar la discoteca del Instituto en lo referente a música popular, descartando o eliminando de la misma, mediante la reparación de las grabaciones y confección de una lista especial, aquellas que no respondan o logren los fines antes señalados. [N.A. se refiere a lo expresado en la Resolución 48.873 del 06-05-1969] Para ello, se le prestará toda la colaboración necesaria por parte de las correspondientes reparticiones del Instituto y sus funcionarios responsables. -2º) UNA vez confeccionada la lista y apartado el material descartado, será sometida la primera a la homologación del Consejo, reservándose el material descartado en un archivo especial que se llevará en la Dirección General y que controlará directamente el Director General. – 3º) QUE ninguna grabación nueva de música popular que llegue al Instituto, podrá ser incluida en las programaciones o audiciones del mismo, sin haber sido previamente analizada y aprobada por el Asesor de Folklore y sometidos los resultados de este contralor a decisión del Consejo Directivo, en las mismas condiciones a que se alude en el artículo anterior. – 4º) QUE en los casos en que deban realizarse descartes parciales dentro de un mismo disco, por uno o más surcos el Asesor de Folklore aconsejará el procedimiento a seguir siguiendo el mecanismo a que se alude en los artículos anteriores.” (Resolución 48.874 del CDS, 06-05-1969).

[5] Silva, Conrado. (19 de setiembre de 1969). Levantando programas. *Brecha*, pág. 14. “[...] parece ser que al ministro de Cultura, de quien ya se sabe lo poco que le importa la autonomía de la enseñanza, o siquiera de sus entes, se le ocurrió nombrar (por su cuenta, sin que nadie se lo pidiera) un asesor folklórico para el Sodre y la designación cayó en sorprendentemente sobre Fernando Assunção, autodenominado “folklorista”, título al que no pueden acreditarlo un par de libros de dudoso gusto literario y bajísimo nivel investigativo (esto no es un juicio personal; cualquiera puede leerlos y darse cuenta). Pues bien, no bien nombrado, el señor Assunção se constituyó en el Sodre y comenzó una inspirada clasificación de las obras que estaban en la Discoteca Nacional. Apartó por aquí los “que se podían pasar” y por allá “los que no se podían pasar”, entre ellos cayeron juntos Daniel Viglietti (todas sus obras, canciones de cuna incluidas), Alfredo Zitarrosa, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, y muchos otros, unos por políticamente subversivos (!) otros por estilísticamente mediocres (!!!) etc. En buenahora [sic] el expediente de lo “bueno” y lo “malo” descansa sin haber sido resuelto sobre algún escritorio y es de esperar que sea por un buen tiempo. El juego está a la vista; observemos cual es el próximo paso.” (Silva, Conrado. (1969). Levantando programas. En *Brecha*, 14)

[6] “68.627. Procedimiento para ingreso al Instituto: 1)- APLÍQUENSE los siguientes procedimientos para el ingreso al Instituto: A.- Suspéndanse las disposiciones vigentes para la tramitación de las Constancias de Habilidadación para Cargos Públicos a partir del día 11 de junio de 1980, con las excepciones que se especificarán en nuevas normas, las que regirán a partir del 1º de junio del año en curso. B.- A partir del 1º de julio y de acuerdo a las nuevas normas que se aplicarán, se le exigirá la Constancia de Habilidadación a toda persona que gestione su ingreso a la Administración Pública, como asimismo a todo aquel funcionario público cuyos Jerarcas o el S.I.D o aquella autoridad militar o

policial correspondiente, entienda que es conveniente aplicarle el hasta hoy actual procedimiento. [sic]

Al comenzar el trámite para Ingreso, el postulante deberá justificar el mismo, exhibiendo un comprobante expedido por la Autoridad del Organismo correspondiente en la forma que se adjunta (Anexo 1). C.- Los Organismos especificados en el Acto Institucional N° 7 Artículo 11- no aplicarán lo dispuesto en dicho Acto hasta tanto no se agoten los recursos previstos y la Junta de Comandantes en Jefe no emita su Juicio final para los reclamos en 2da. Instancia, o el S.I.D. para los reclamos en 1ra. Instancia. En caso de no concretarse el recurso por parte de la persona interesada, el Jerarca correspondiente dará cumplimiento a lo dispuesto en Acto Institucional N° 7 en el plazo máximo de 15 días contando a partir de la notificación del interesado. D.- La notificación aludida deberá realizarse antes de las 72 horas de registrarse la recepción de la documentación correspondiente, y cuando por fuerzas mayores ello no fuera posible, deberá dejarse la debida constancia de este hecho. El mismo plazo rige a partir de la notificación del recurso de 1ra. Instancia si no siguiera reclamando o a partir de la notificación final de la sentencia de 2da. Instancia. E.- Toda vez que una repartición pública tenga necesidad de hacer ingresar personal, el Jerarca correspondiente hará solicitar la Constancia de Habilitación para Cargos Públicos, al total de las vacantes a adjudicar, más la mitad de las mismas que resultaran del orden decreciente de méritos después de la prueba final. F.- Para iniciar el trámite, la autoridad pública entregará a cada interesado un comprobante que certificará la necesidad de tramitar su constancia de habilitación el cual será presentado ante la seccional correspondiente. (Anexo) (1). G.- Cada dependencia Estatal llevará para su control copia de cada uno de los comprobantes, debiéndose estos numerarse en forma correlativa. El original y una copia serán entregados al postulante a ingreso, a efectos de ser entregados en la Seccional Policial correspondiente. En dicha Seccional se adjuntará el original y la copia del Formulario de solicitud de Constancia de Habilitación (Formulario N° 670), los que en la tapa de tramitación serán destinados al S.I.D. (original) y al Delegado del S.I.D. (copia). H.- Los organismos Públicos podrán hacer ingresar al funcionario de forma condicional, mientras dure el trámite para la obtención de Constancia de Habilitación, debiéndose definir esta situación antes de los 3 meses después del ingreso condicional a la Repartición. Una vez obtenida la misma, ante una Categoría B el jerarca decidirá si el postulante ingresa o no al Organismo en cuestión luego de haber sido sustanciados los reclamos correspondientes. Ante adjudicación de Categoría C, el funcionario que había ingresado condicionalmente será destituido en forma inmediata sino reclama la categoría asignada, y de hacerlo se seguirán las instancias correspondientes. I.- A partir de la fecha en todo Organismo Público deberá llevarse un registro de las Categorías B y C expedidas a sus funcionarios, de la siguiente forma: a)- Se asentará en el legajo de todo funcionario la Categoría adjudicada, debiendo adjuntarse al mismo fotocopias del Formulario de Constancia de Habilitación y otro registro igual de la Oficina de Sumarios a los efectos de que sea tenido en cuenta como antecedente. b)- Para el caso de adjudicación de categoría B o C en dicho legajo deberá aparecer la notificación del interesado. En esa notificación deberá tomar conocimiento de su situación funcional derivada de la clasificación que le correspondió y que en el futuro

será un antecedente decisivo para los fallos a que hubiera lugar. Se debe adjuntar en estos legajos copia de los reclamos efectuados por el causante. 2)- La Dirección General Administrativa solicitará en la Imprenta Nacional los formularios para iniciar los trámites de obtención de la Constancia de Habilitación para desempeñar Cargos Públicos y formulario para iniciar el trámite de obtención de constancia para permanencia en Cargos Públicos. 3)- PARA su conocimiento y demás efectos entréguese una copia de la presente Resolución a cada integrante del Consejo Directivo a la Dirección General Administrativa a la Asesoría Letrada y al Departamento de Personal [sic]. Cumplido, archívese.” (Acta del CDS, 03-07-1980). [Nota del autor: SID es la sigla que identifica al Servicio de Información y Defensa].

[7] “Mburucuyá. Cuadro Sinfónico. Dice Roberto Lagarmilla, refiriéndose a los más importantes artistas nacionales: ‘Por su estatura artística y moral, Eduardo Fabini debía ser – y efectivamente lo es- uno de los que mayor atracción ejercen sobre nuestro público.’ Y luego agregará: ‘El instinto musical de Fabini se manifestó desde edad muy temprana; como suele ocurrir en los seres dotados de sensibilidad artística.’ Ciertamente, Eduardo Fabini es uno de los valores más representativos de nuestra música; en su orientación nacionalista se advierte al compositor estudioso, cuya inspiración nace de la contemplación de nuestros campos, del paisaje nativo evocador y nostálgico. [...]” (Programa de Mano. OSSODRE Temporada Sinfónica 1975, 10-05-1975). Ver fotografías N° 24, 25, 26 y 27 en el Anexo II.

[8] “Montevideo, 27 de febrero de 1975. Visto: la necesidad de establecer una política nacional de relaciones públicas. Considerando: I) Que el proceso revolucionario que orienta y conduce el Gobierno de la República debe ser conocido y comprendido por la opinión pública, a efectos de propender, con su consenso y adhesión al logro de los objetivos nacionales; II) Que corresponde divulgar en todo el país la acción que efectúan, en beneficio del progreso de la Nación y de sus habitantes, las autoridades estatales; III) Que se debe contribuir al incremento del prestigio internacional del país y estar atento a la propaganda que pueda realizarse en su detrimento y en el de los objetivos nacionales, tomando las medidas que sean del caso para contrarrestar la referida propaganda, afirmando el sentimiento nacional; IV) Que es conveniente planificar las actividades de relaciones públicas que cumplirán las entidades estatales para que ellas tengan una adecuada coordinación, orientando a dichas entidades de acuerdo con la política nacional de relaciones públicas que se establezca; V) Que, en consecuencia, procede la creación de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), dependiente de la Presidencia de la República, con el fin de que sea el organismo coordinador y rector de las relaciones públicas del Estado. Atento: a lo expuesto precedentemente, El Presidente de la República, actuando en Consejo de Ministros DECRETA: Artículo 1. Créase la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), dependiente de la Presidencia de la República. [Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-originales/166-1975/1>. Fecha de consulta: 12-10-16].

[9] Decreto - ley N° 14.670 Radiodifusión. Se dictan normas referentes a los servicios considerados

de interés público. El Consejo de Estado ha aprobado el siguiente Proyecto de ley. Artículo 1º) Los servicios de radiodifusión, considerados de interés público, podrán explotarse por entidades oficiales y privadas, en régimen de autorización o licencia, con la respectiva asignación de frecuencia. Entiéndese por radiodifusión, a los efectos de esta ley, el servicio de radiocomunicaciones cuyas emisiones sonoras, televisivas o similares estén destinadas a la recepción directa por el público. Artículo 2º) El Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE) gozará de preferencia sobre los particulares en cuanto a la asignación de frecuencias o canales y ubicación de estaciones, así como en todo lo relativo a las demás condiciones de instalación y funcionamiento. Artículo 3º) Las emisoras privadas incurrirán en responsabilidad frente a la Administración, en los casos siguientes: 1º- Si transmitieren o intentaren transmitir sin autorización. 2º- Cuando infringieren cualquiera de las condiciones de la autorización. 3º- En caso de que transgredieren las normas de emisión y funcionamiento que establezcan las leyes y los reglamentos o los usos internacionales, según lo dispuesto en los convenios respectivos; 4º- Cuando las emisiones, sin configurar delito o falta, pudieren perturbar la tranquilidad pública, menoscabar la moral y las buenas costumbres, comprometer la seguridad o el interés público, o afectar la imagen y el prestigio de la República. Artículo 4º) El Poder Ejecutivo podrá imponer, en las hipótesis del artículo anterior, las siguientes sanciones: 1º- Advertencia; 2º- Apercibimiento; 3º- Multa equivalente al importe de treinta Unidades Reajustables (Ley 13.728 de 17 de diciembre de 1968) a trescientas Unidades Reajustables; 4º- Suspensión o clausura de la emisora por plazo de veinticuatro horas, como mínimo, y de treinta días, como máximo; 5º- Revocación de la autorización. En la hipótesis del numeral 1º del artículo precedente, se dispondrá la clausura definitiva, con incautación de la emisora, sin indemnización. Artículo 5º) El Poder Ejecutivo graduará racionalmente la aplicación de las sanciones, atendiendo a la gravedad de la falta, a la entidad del daño y a los antecedentes de la emisora responsable. Artículo 6º) En caso de delito de lesa Nación (Ley 14.068 de 10 de julio de 1972), el Poder Ejecutivo procederá de inmediato a la clausura provisoria de la emisora responsable, dando cuenta a la jurisdicción competente, sin perjuicio de la decisión administrativa final en cuanto a la autorización. Cuando se tratare de otros delitos o de faltas, el Poder Ejecutivo podrá suspender preventivamente la autorización a la emisora responsable, dando cuenta a la justicia ordinaria, a sus efectos. Artículo 7º) La Dirección Nacional de Relaciones Públicas de la Presidencia de la República (DINARP) será competente para controlar que las emisoras se ajusten a las normas constitucionales legales y reglamentarias que regulan la libre comunicación del pensamiento. Artículo 8º) Deróganse la Ley 8.390 de 13 de noviembre de 1928, y las demás disposiciones modificativas y concordantes, en lo referente a radiodifusión. Artículo 9º) Comuníquese, etc. MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL.

Recuperado de: <http://www.espectador.com/text/documentos/doc05293.htm> Fecha de consulta: 15-04-2014.

[10] [...] “DETERMINAR, con carácter general, que no se llevarán a cabo por los distintos servicios del Instituto programaciones especiales que tengan que ver con países o gobiernos extranjeros. 2) ESTABLECER, que en el caso de alterarse el principio general establecido en el numeral precedente, la programación se llevará a cabo directamente por el Servicio y previas consultas que se estimen pertinentes, con la autorización expresa del Consejo Directivo.” [sic] (Resolución 54.716/7/73 Acta del Consejo Directivo del SODRE, 07-1973).

[11] “Acta N° 3280. En Montevideo, a los siete días del mes de junio de mil novecientos setenta y tres, en la Sala de Sesiones del SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA (SODRE) siendo la hora 18, el Señor Ministro de Educación y Cultura, Dr. José María Robaina Ansó, de acuerdo con lo dispuesto por el señor Presidente de la República actuando en Consejo de Ministros, dio posesión de sus cargos a los nuevos integrantes del Consejo Directivo del SODRE Arq. Emilio Massobrio, que actuará como Presidente, y a los señores Vocales Cnel. Gustavo Ferrand y Mtro. Éric Simon.- Se deja constancia que no asistió al acto el Mtro. Éric Simon, por encontrarse actualmente en el exterior, el que llegará a Montevideo el próximo lunes en horas del mediodía.- [Sic] Siendo la hora 19 se da por finalizado el acto.” [Firman consejero y presidente]. (Acta del CDS, 07-06-1973).

[12] En la Ley N° 13.640 del 26-12-67 hay un artículo exclusivo que designa cómo se accederá a los cargos en el SODRE. A continuación se transcribe el artículo N° 235 de dicha ley: “El ingreso a funciones especializadas en cargos o plazas del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica se hará por concurso de méritos y oposición que reglamentará el Poder ejecutivo previo informe del Consejo Directivo del citado Organismo. El ascenso dentro del Escalafón Especializado del SODRE se realizará de acuerdo a las normas vigentes, debiendo efectuarse además pruebas de suficiencia que acrediten la idoneidad del funcionario para el cargo que desempeñará.”

[Ley N° 13.640, Recuperado de <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/busqueda-documentos>. Fecha de consulta: 12-01-17]

Anexo II

Fotografías - Tabla de contenido

1- Recinto Ex Museo del SODRE. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo]. (Montevideo, 13-06-2013)	155
2- Recinto Ex Museo del SODRE. Caos. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo]. (Montevideo, 13-06-2013)	155
3- Recinto Ex Museo. Mueble con partes. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo]. (Montevideo, 13-06-2013)	155
4- Recinto Ex Museo. Caos 2. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo]. (Montevideo, 13-06-2013)	155
5- Lauro Ayestarán en el Estudio B del SODRE (Montevideo, S/D). Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.	156
6- Vista General de la Discoteca Nacional del SODRE. (Montevideo, 1932). Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.	156
7- Curt Lange y un ayudante en la Discoteca Nacional del SODRE. (Montevideo, 1938). Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.	157
8- Curt Lange en el SODRE. (Montevideo, 1938). Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.	157
9- Tapa de la revista editada por el SODRE en 1956. SODRE, Montevideo.	159
10- Artículo “Nueva orientación de las ondas radiales del S.O.D.R.E” por Daniel Vidart. Revista editada por el SODRE en 1956.	158
11- “SODRE 70 Aniversario”, página N° 30. Toma del incendio del Estudio Auditorio de la calle Mercedes esquina Andes. [Fotografía sin dato de autor].	159
12- “SODRE 70 Aniversario”, página N° 31. Autoridades del SODRE el 18 de setiembre de 1971. [Fotografía sin dato de autor].	159
13- Parte de fecha 27-06-1973. SODRE, Montevideo.	160
14- Programación del miércoles 27 de junio de 1973. SODRE, Montevideo.	161
15- Contratapa de la revista quincenal de programación de la radio oficial. Diciembre de 1976. SODRE, Montevideo.	162
16- Primera hoja de uno de los ejemplares de la revista quincenal de programación de la radio oficial. Diciembre de 1976. SODRE, Montevideo.	163
17- Carátula LP-A MEC-Festival 1975. (Montevideo, S/D). [Recuperado de: http://www.historiadelausicapopularuruguay.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/ Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]	164
18- Carátula LP-B MEC-Festival 1975. (Montevideo, S/D). [Recuperado de: http://www.historiadelausicapopularuruguay.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/ Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]	164

19- “El SODRE”, página N° 2, 01-01-1984. [Fotografía sin dato de autor].	165
20- “El SODRE”, página N° 4, 01-03-1982.	165
21- “El SODRE”, página N° 5, 01-03-1982.	165
22- Carátula LP-A Sondor 1975. (Montevideo, S/D). [Recuperado de: http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/ Fecha: 26-03-2017, 18.30 hs.]	166
23- Carátula LP-B Sondor 1975. (Montevideo, S/D). [Recuperado de: http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/ Fecha: 26-03-2017, 18.30 hs.]	166
24- Contratapa y tapa del Programa de Mano de la Orquesta Sinfónica del SODRE. 1975. SODRE, Montevideo.	167
25- Interior N° 1 del programa de Mano de la Orquesta Sinfónica del SODRE. 1975. SODRE, Montevideo.	167
26- Interior N° 2 del Programa de Mano de la Orquesta Sinfónica del SODRE. 1975. SODRE, Montevideo.	168
27- Interior N° 3 del Programa de Mano de la Orquesta Sinfónica del SODRE. 1975. SODRE, Montevideo.	168
28- Imagen perteneciente al parte diario de las emisoras del SODRE de fecha 01-03- 1975. SODRE, Montevideo.	169
29- “El SODRE”, página N° 4, 01-01-1984. [Fotografía sin dato de autor].	170
30- “El SODRE”, página N° 14, 01-07-1983. [Fotografía sin dato de autor].	170
31- “El SODRE”, página N°12, 01-05-1982. Retrato Sra. María Inés Ferrúa. [Fotografía sin dato de autor].	171
32- Oficio del Consejo Directivo del SODRE, 29-11-1976. SODRE, Montevideo.	171
33- Oficio del Consejo Directivo del SODRE, 17-12-1976. Carta del Cnel. Gustavo Ferrand al Jefe de la SID. SODRE, Montevideo.	172

*Digitalización de documentos: Adriana Santos Melgarejo.

Las siguientes fotografías fueron tomadas en las dos habitaciones del Ex Museo del SODRE.



Nº 1. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo].
(Montevideo, 13-06-2013).



Nº2. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo].
(Montevideo, 13-06-2013).



Nº 3. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo].
(Montevideo, 13-06-2013).



Nº 4. [Fotografía de Adriana Santos Melgarejo].
(Montevideo, 13-06-2013).

Lauro Ayestarán en el Estudio B del SODRE.



Nº 5. [Fotografía sin dato de autor]. (Montevideo, S/D).
Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.

Vista General de la Discoteca Nacional del SODRE.



Nº 6. [Fotografía sin dato de autor]. (Montevideo, 1932).
Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo

Francisco Curt Lange y una persona sin identificar
en la Discoteca Nacional del SODRE.



Nº 7. [Fotografía sin dato de autor]. (Montevideo, 1938)
Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.

Francisco Curt Lange en el SODRE.

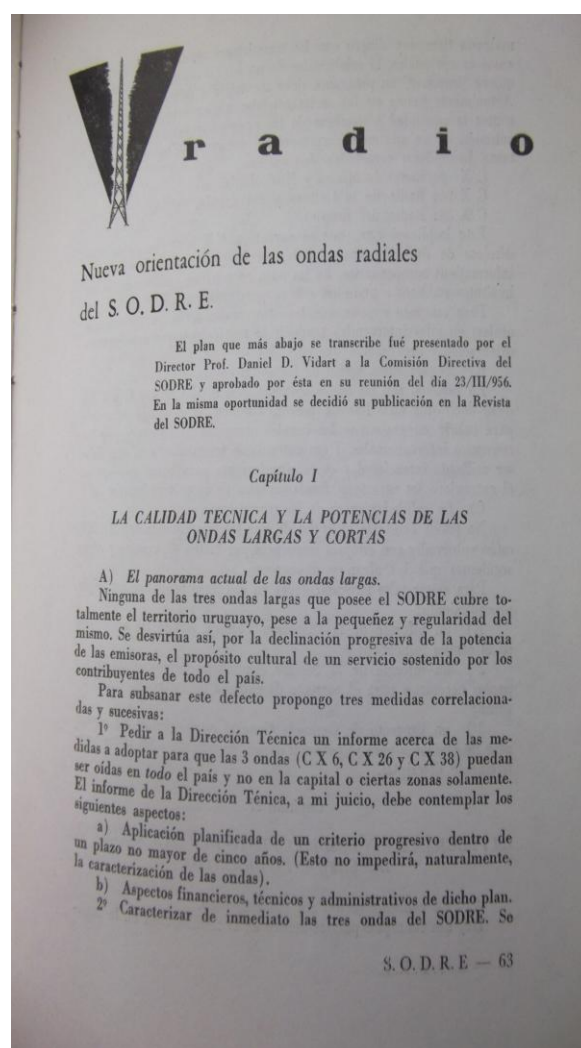


Nº 8 [Fotografía sin dato de autor] (Montevideo, 1938).
Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo.

Tapa de la revista y primera hoja del artículo “Nueva orientación de las ondas radiales del S.O.D.R.E” por Daniel Vidart. Revista editada por el SODRE en 1956.



Nº 9.



Nº 10.

Toma del incendio del Estudio Auditorio de la calle Mercedes esquina Andes.
Página N° 30 del libro “SODRE 70 aniversario”



N° 11. [Fotografía sin dato de autor].

Autoridades del SODRE el 18 de setiembre de 1971.
Página N° 31 del libro “SODRE 70 aniversario”.



Sábado 18 de setiembre de 1971. Dr. Julio César Jauregui (Asesor Letrado del SODRE), Arq. Jorge Faget Figari (Presidente del SODRE), Esc. Pedro Cersósimo (Ministro Interino de Instrucción Pública).
El dolor del pueblo y las autoridades.

N° 12. [Fotografía sin dato de autor].

Parte diario del día miércoles 27 de junio de 1973.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA
SECCION AUDICIONES

TRANSMISION N° _____ Día 27 de junio de 1973

Emisor: Todos

Receptor: Quilicura La Cumbre Papamayo DX 1214 - 14 Callao 21 Quilicura Hoyant - 17 Almuerzo 3, 1973 8/1678 h. 8/1069 - 5/1 3/358 3/1

Imprenta Nacional - 1973

HORARIO		ONDAS	ESTUDIO	AMPLIFICADOR	ESTACION	EXTENS
DE	HASTA					
15	1520	Cadena Nacional	Lisear	Hofetun		
16	1631	Disco 1	Merlano			
16	1640	Consejo (Solentini) (ente)	Gutierrez	Blanco	Hendondy	
17	17	Disco 2				
17	175	Nova (Fidel) (Ministerio) (Fidel)				
18	1830	Disco 3				
18	1831	Caja compensaciones				
19	1915	Disco 4				
20	2055		Cardoso	D. P. P. Celina		
21	21	Boletín de Actividades				
21	2130	Disco 5				
21	2145	Noticiero				
22	2240	Disco 6				
23	2317	Presidente por Cadena	con motivo de despedir al Comandante			
23	2355	Disco 7				
24	24	Programa - Horno				

N° 13. SODRE, Montevideo.

Programación del día miércoles 27 de junio de 1973.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO-ELECTRICA Sección Audiciones

Programa del día MIERCOLES 27 de JUNIO de 1973

- CX 6- CX 26 - CX A 6- CX A 14 -

20.00.-Lectura de programa. Avisos urgentes a los navegantes.-

20.05.-Selección de valses, de Juan Strauss.- Aires gitanos Op. 20, de Sarasate.- Selección de obras de Paganini-Granados-Schubert-Brahms-Novacek y Kreisler.-

20.10.-INFORMATIVO DEL SERVICIO DE MANO DE OBRA Y EMPLEO DEPENDIENTE DEL MINISTERIO DE TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL - y - BOLETIN DE ACTIVIDADES DEL SODRE.-

20.05.-SINFONICO.-

Sinfonías, segunda suite en fa-mayor, de Mouret.-

Concierto N° 25 para piano y orquesta en do-mayor, K. 503, de Mozart.-

Leonora II, Op. 72 N° 2, obertura para la ópera "Fidelio", de Beethoven.-

Francesca da Rimini Op. 32, de Tchaikowsky.-

Pedro y el lobo para recitado y orquesta Op. 67, de Prokofieff.-

20.30.-HORA OFICIAL - y - NOTICIOSO SODRE -

20.15.-RECITAL DE MUSICA ESPAÑOLA A CARGO DE LA GUITARRISTA RENATA TARRAGO.-

Selección de obras de Sanz - y - Selección de obras de Sor-Tárrega y Moreno Torroba.-

20.30.-PREVISION DEL TIEMPO - y - BOLETIN DE ACTIVIDADES DEL SODRE.-

20.05.-CAMARA.- Momentos musicales Op. 94 para piano, de Schubert.-

LA MUJER SIN SOMBRA, ópera en tres actos para solistas-coro y orquesta, de R. Strauss.-

20.30.-HORA OFICIAL e INFORMATIVO DEL SERVICIO DE MANO DE OBRA Y EMPLEO DEPENDIENTE DEL MINISTERIO DE TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL.- *no fue*

20.01.-BOLETIN DE ACTIVIDADES DEL SODRE.-

20.05.-SINFONICO.-

Sinfonía N° 86 en re-mayor, de Haydn.-

Los Preludios, poema sinfónico N° 3, de Liszt.-

Concierto N° 2 para piano y orquesta en sol-menor Op. 22, de Saint-Saens.-

Maximiliano, suite, de Milhaud.-

20.30.-INFORMATIVO DE LA CAJA DE COMPENSACIONES POR DESOCUPACION EN BARRACAS DE LAMAS, CUEROS Y AFINES.-

20.35.-CAMARA.-

Selección de obras para piano, de Chopin.-

SINFONICO.-

Sinfonía serena, de Hindemith.-

Encantamiento, concierto N° 4 para piano y orquesta, de Martíná.-

Danzas folklóricas rumanas Nros. 1 al 7, de Bartok.-

20.00.-COMUNICADOS DE LA OFICINA DE PRENSA DE LAS FUERZAS CONJUNTAS.-

20.05.-SINFONICO CORAL.-

Concierto fúnebre en si-bemol mayor y Concierto en do-mayor para la fiesta de la Asunción de la Virgen María para dos orquestas, de Vivaldi.-

20.30.-Que Dios aparezca para solistas-coro y orquesta, de Handel.-

20.55.-BOLETIN DE ACTIVIDADES DEL SODRE.-

21.00.-CAMARA.-

Variaciones y fuga sobre un tema de Handel para piano, de Brahms.-

21.30.-NOTICIOSO SODRE.-

21.45.-CONCIERTO SINFONICO BAJO LA DIRECCION DE CARLOS MUNCHINGER.-

Dos piezas para doble orquesta de cuerdas, de Gabrieli.-

Piezas en concierto para violoncello y orquesta, de Couperin.-

Selección de obras, de Juan Sebastian Bach.-

CAMARA.-

Dos arabescos para piano, de Debussy.-

Canciones madagasquenses, de Ravel.-

SINFONICO.-

Obertura de la ópera "Fausto", de Spohr.-

Concierto para violín y orquesta en re-menor, de Mendelssohn.-

Obertura y danza de los persas de la ópera "Khovantchina", de Mussorgsky.-

Sinfonía N° 2 en si-menor, de Borodin.-

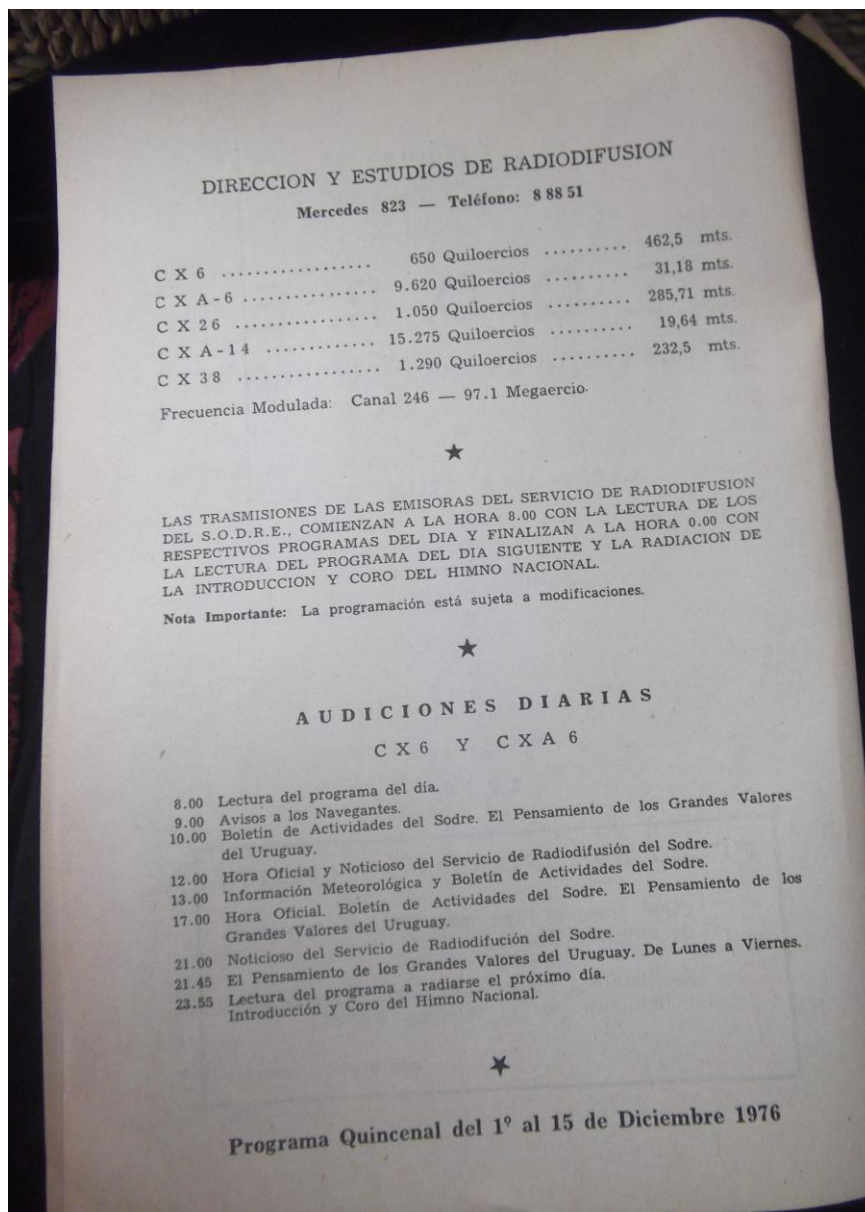
23.55.-Lectura de programa del día JUEVES 28, Coro del Himno Nacional.-

1a.

(1) Cadena Nacional - Discurso Presidente

N° 14. SODRE, Montevideo.

Contratapa de uno de los ejemplares de la revista quincenal de programación de la radio oficial. Diciembre de 1976.



Nº 15. SODRE, Montevideo.

Imagen de la primera hoja de uno de los ejemplares de la revista quincenal de programación de la radio oficial del mes de diciembre de 1976. En ella se registran los programas por ciclos y por día de la semana. Se hace mención a la Cadena Nacional de la Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas.

CICLOS	
CX 6 Y CX A 6	
DOMINGO	JUEVES
OPERA. (La hora de iniciación se determina en la fecha correspondiente).	10.08 Introducción al Conocimiento de los Instrumentos Musicales. (Programa proporcionado por la Deutsche Welle).
MARTES	20.30 Actualidad: Programa de la Universidad Mayor de la República.
19.01 Cadena Nacional de la Salud. (Ministerio de Salud Pública).	22.00 Música de Cámara extraída de la Fonoteca del Sodre.
19.30 Intérpretes uruguayos.	
20.30 Actualidad: Programa de la Universidad Mayor de la República	VIERNES
21.20 "Sobre música y músicos... Audición a cargo de Erico Stern.	20.40 Archivo de la palabra. (Audición preparada con grabaciones de la Fonoteca del Sodre.
22.00 Música de Cámara. (Donación de la BBC de Londres).	Viernes 3. Jorge Luis Borges.
MIÉRCOLES	Viernes 10. Roberto Tálice.
20.00 Cadena Nacional de la Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas.	
DETALLE DE OTRAS AUDICIONES A TRANSMITIRSE POR CX6 Y CXA6	
MIÉRCOLES 1º	suite de ballet Nº 1 Op. 64. CAMARA. WOLF: Cuatro canciones.
8.05 SINFONICO. SMETANA: Selección de la ópera "La novia vendida". LISZT: Danza de la muerte, para piano y orquesta. NOSKOWSKI: La Estepa. poema sinfónico Op. 66.	SCHUMANN: Adagio y Allegro para violoncello y piano Op. 70. MOZART: Quinteto para cuerdas I. K. 516. SINFONICO. LEKEU: Adagio Op. 3 para orquesta. RESPIGHI: "Il tramonto". ROUSSEL: "Baco y Ariana", suite sinfónica Nº 2.
9.08 MUSICA DE BALLET. CHOPIN: La noche encantada. GOUNOD: Música de ballet de la ópera "Fausto". SCHOSTAKOWITSCH: Suite de ballet Nº 1.	17.08 SINFONICO. CORELLI: Concerto Grosso Op. 6 Nº 5. ALBINONI: Adagio para cuerdas y órgano. VIVALDI: Concierto Nº 4 en Do mayor para violín y orquesta. PERGOLESI: Trio Sonata. CAMARA. BRAHMS: Sonata para viola y piano Op. 120 Nº 2. HINDEMITH: Quinteto para instrumentos a viento Op. 24 Nº 2. SINFONICO. RITTER: "Oh Jesús, esposo amantísimo", cantata. HANDEL: Concierto para orquesta Op. 3 Nº 2. WEBER: Sinfonía Nº 2 en Do mayor. R. STRAUSS: Concierto para oboe y orquesta. FORTNER: Seis madrigales para violines y violoncellos.
10.08 CAMARA. SCHUBERT: Cuatro coros. CLEMENTI: Sonata para piano Op. 14 Nº 3. PAGANINI: Obras para violín y piano. SINFONICO. BRITTEN: Matinées musicales. POULENC: Concierto para órgano, orquesta de cuerdas y timbales en Sol menor. MILHAUD: Suite provenzal.	20.05 CAMARA. AUTORES VARIOS. Canciones españolas (Sop. V. de los Angeles). TURINA: Recuerdos de la antigua España, para piano -y- Partita en Do mayor. DE FALLA: Concierto, para conjunto instrumental.
12.15 CAMARA. AUTORES VARIOS: Retratos de mujeres del siglo XVIII. AUTORES VARIOS: Tres Piezas para violas.	
13.08 SINFONICO. HAYDN: Sinfonía Nº 97 en Do mayor. WAGNER: Preldio de Sigfrido. PFITZNER: Preludios Nos. 1, 2 y 3, de la leyenda musical "Palestrina". MENOTTI: Concierto para violín y orquesta. PROKOFIEFF: "Romeo y Julieta".	

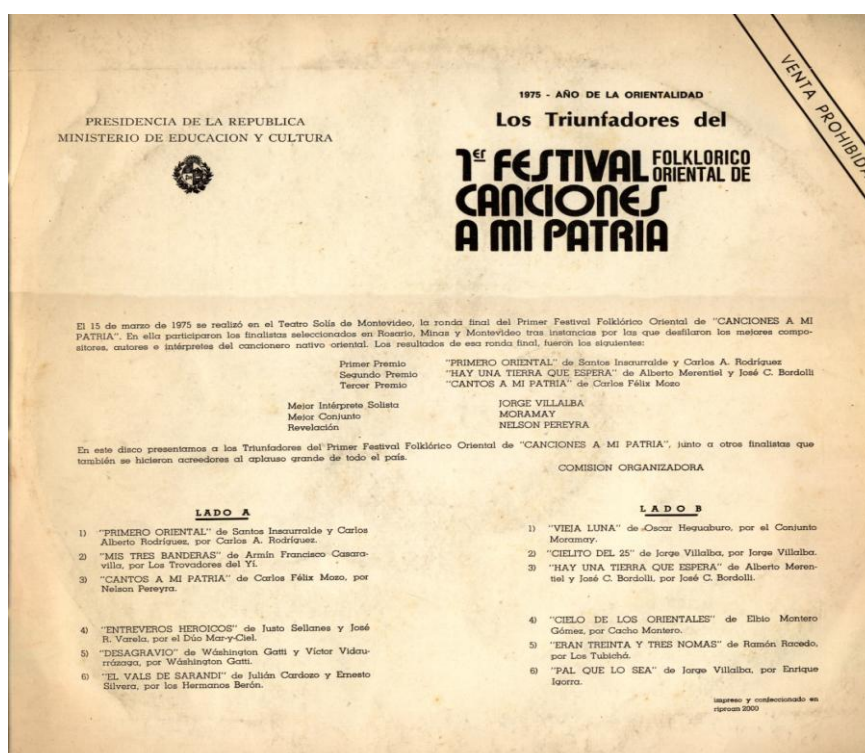
Nº 16. SODRE, Montevideo.

Sobre que contiene el disco que del Primer Festival de Canciones “A mi Patria”.



Nº 17. (Montevideo, 1975).

[Recuperado de: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/> Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]



Nº 18. (Montevideo, 1975).

[Recuperado de: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/> Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]

Autoridades del Consejo directivo del SODRE. Fotografía de la página número 2 de la publicación quincenal del SODRE fechada el 1° de enero de 1984.



Nº 19. [Fotografía sin dato de autor].

Avisos encontrados en las páginas Nº 4 y Nº 5 de la revista “El SODRE” del 1° de marzo de 1982.



Nº. 20. [Fotografía sin dato de autor].



Nº 21. [Fotografía sin dato de autor].

Imágenes del sobre el disco titulado “Álbum de la Orientalidad”. Fue editado en Montevideo en el año 1975 a través del sello discográfico “SONDOR”.



Nº 22.

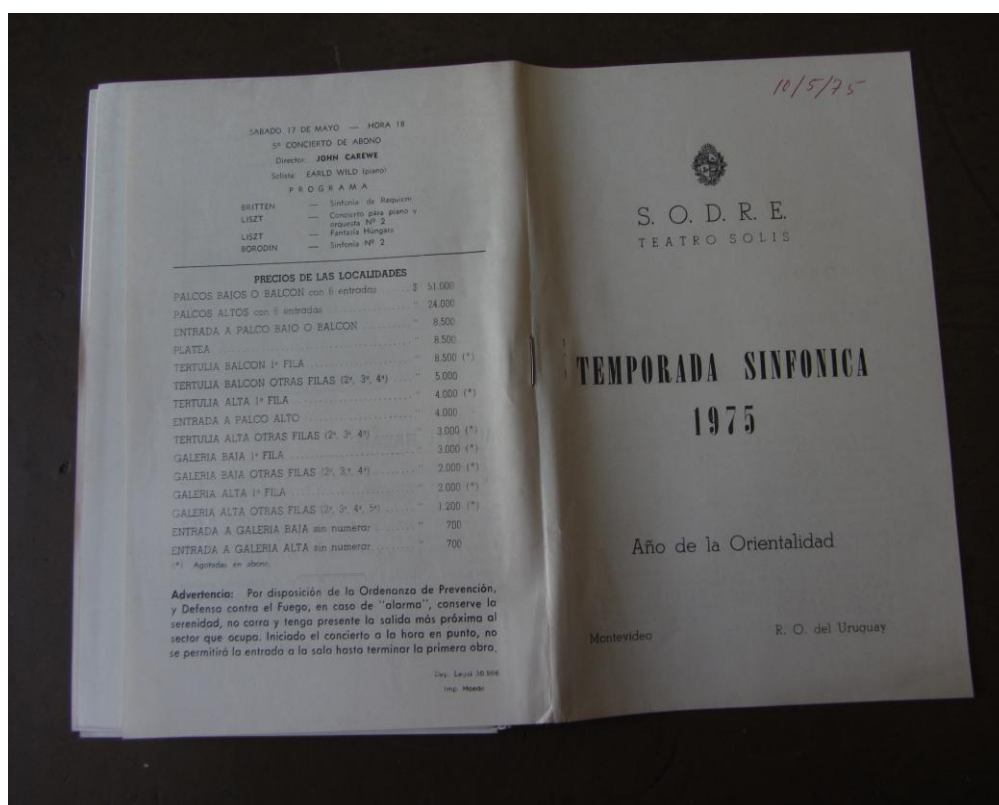
[Recuperado de: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/> Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]



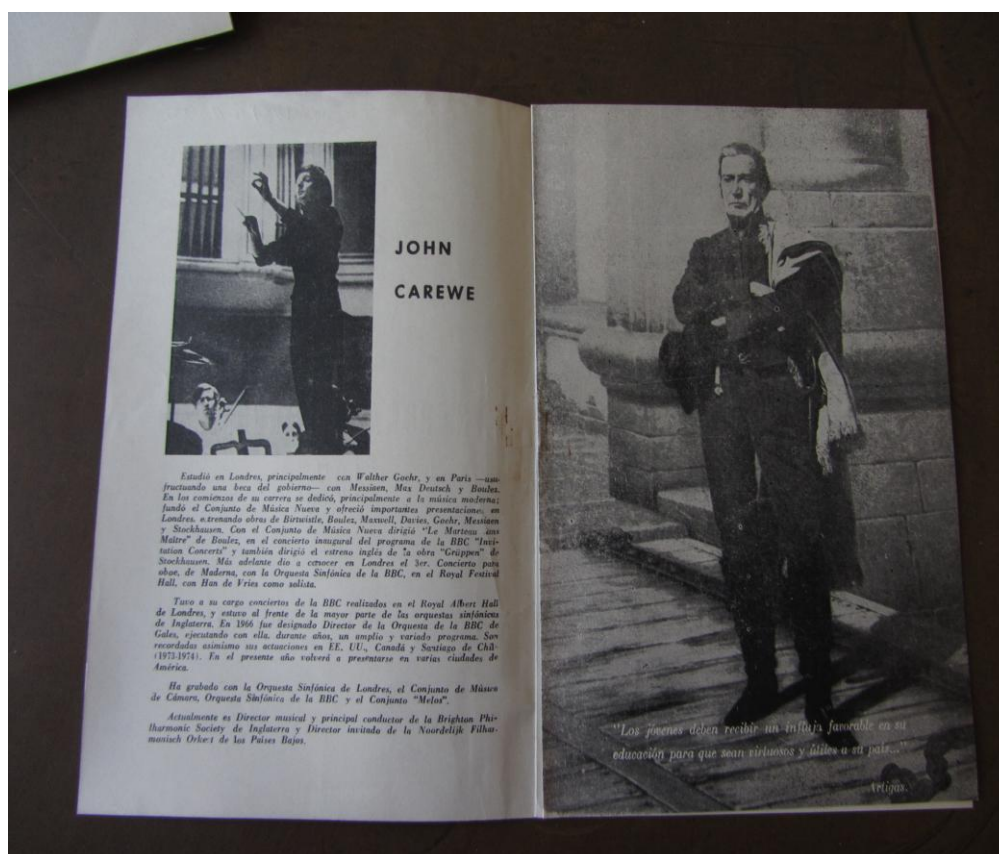
Nº 23.

[Recuperado de: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimientos/la-dinarp-y-su-musica-oficial-1973-1984/> Fecha: 26-03-2017- 18.30 hs.]

Programa de Mano de la Orquesta Sinfónica del SODRE. 1975.



Nº24. SODRE, Montevideo.



Nº 25. SODRE, Montevideo.

Imagen perteneciente al parte diario de las emisoras CX 26, CX A 14, Canal 246 FM, del día 1º de marzo de 1975. En ella se puede observar que la transmisión comienza a la hora 8 la programación es variada, desde el informativo del Banco de Previsión Social, “Música de los pueblos”, Zarzuela, dos programas dirigidos a los jóvenes entre los que se nombra de una manera curiosa al programa “Meridiano Juvenil”,⁹⁷ la transmisión desde la ciudad de Rosario del 1er Festival de la canción folclórica, ciclo de *sould* y un partido de futbol.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA
SECCION AUDICIONES

TRANSMISION N°

Desde _____ Día 1º de Marzo de 1975

Organizador CX26

Carácter CX A 14

18 Hoje

Canal 246 FM

HORARIO		ONDAS	ESTUDIO	AMPLIFICADOR	Imprenta Nacional - 100 1287/79	
DESDE	HASTA				ESTACION	EXTENSION
8	8:30	Profanación	Jatón	Estilo		
8:30	9	BPS				
9	9:30	Música de los pueblos				
9:30	10	1. Zarzuela				
10	10:30	2. Zarzuela				
10:30	12	Parladores				
12	13	Selecciones - -				
13	13:30	Pres. - pueblo				
13:30	14	* "Martirio" juvenil				
14	14:30	Selecciones - -				
15:30	17:30	Música joven - -	Sarlo	Coronel		
17:30	18	Auxiliares				
18	20:30	Ciudad de Rosario				
		(1er Festival folclórico)				
030	23:15	Estadio Centenario				
15	23:00	Maracaibo soul				
30	24	Noche melodica				

Nº 28. SODRE, Montevideo.

⁹⁷ Nótese que en este parte diario está anotado “Martirio” Juvenil. [sic]

Autoridades del SODRE junto a algunos funcionarios del Instituto y empresarios. Fotografía de la página número 4 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de enero de 1984.



Autoridades y directores del SODRE: Presidente Sr. Jorge Rodríguez Delucchi, Vicepresidente Cnel. Elbio Dardo Ruiz, Asesora Letrada Dra. Teresita Garrido, Directoras del Dpto. Financiero Contable: Cras. Miriam Machado de Berardi y Sta. Eloisa Mérola, Asesor Edificio Arq. José Pedro Ielpo, Director Técnico de Canal 5, Sr. Pedro Narancio, junto a integrantes de la firma Castiglioni S. A.: Sres. Castiglioni, Arroyo y De la Hoz.

Nº 29. [Fotografía sin dato de autor].

Coronel Gustavo Ferrand recibiendo una distinción de parte de las autoridades del SODRE en la celebración del XX aniversario de la fundación del Canal 5. Fotografía de la página número 14 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de julio de 1983.



Durante la recepción ofrecida a autoridades nacionales con motivo del veinte aniversario de Canal 5, se hizo entrega al señor Coronel (R.) Gustavo Ferrand, por parte del Consejo Directivo del SODRE, de un diploma y obsequio recordando sus diez años de actuación en el instituto.

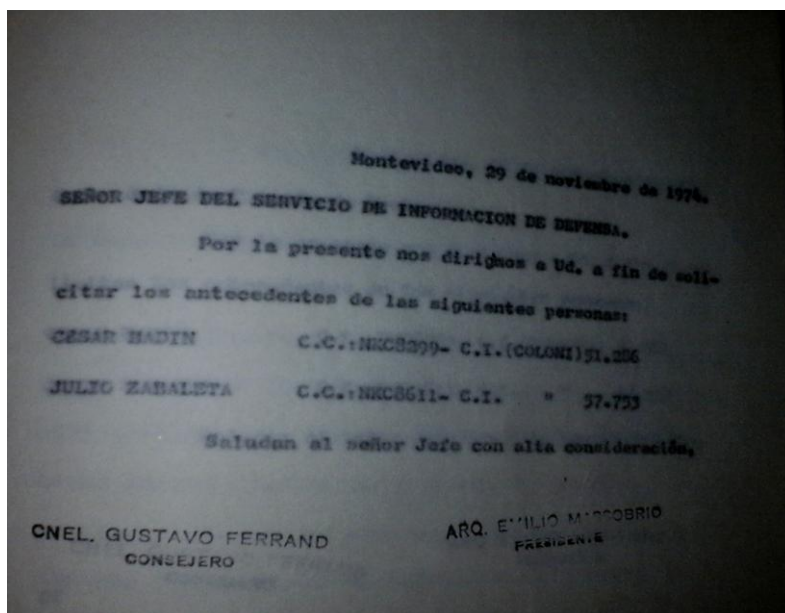
Nº 30. [Fotografía sin dato de autor].

Sra. María Inés Ferrúa. Documento encontrado en la página número 12 de la publicación quincenal “El SODRE” fechada el 1º de mayo de 1982.



Nº 31. [Fotografía sin dato de autor].

Oficio del Consejo Directivo del SODRE fechado el 29 de noviembre de 1976. Se solicitan antecedentes de funcionarios al Jefe de Policía de Montevideo.



Nº 32. SODRE, Montevideo.

Oficio del Consejo Directivo del SODRE fechado el 17-12-1976. Carta del Consejero Cnel. Gustavo Ferrand al Jefe del Servicio de Información y Defensa (SID).

Montevideo, 17 de diciembre 1974.-

Señor Jefe del Servicio de Información de Defensa.-

Llevo a su conocimiento a los efectos que es
tise conveniente, que la Sra. Mirtha Susana Acevedo L'CH
ver, C.I. 1.065.612, de quien se habían remitido antec
dentes no favorables en contestación a mi oficio C-334
del 24 de setiembre de 1974, al comunicarsele que no
iba a ser propuesta para ingresar al SODRE presentó un
nuevo certificado de que profesa ideas democráticas re-
publicanas firmado por el Director de Seguridad de la
Jefatura de Policía de Montevideo, Sr. Inspector Medardo
J. Martínez, y del Sub-Jefe de la Inspección General de
dicha Dirección, Sr. Inspector Santiago Hugo Velazquez,
por lo que se ha propuesto su ingreso al Poder Ejecuti-
vo.-

CNEL. GUSTAVO FERRAND
CONSEJERO

GAF
vb

Nº 33. SODRE, Montevideo.