

MÚSICA POPULAR COMO COMUNICACIÓN ALTERNATIVA: URUGUAY 1973-1982

Carlos Alberto Martins

1. CONTEXTOS

1.1. Algunos antecedentes sobre cultura y comunicación alternativa en Uruguay

Uruguay es un país de inmigrantes. Nada quedaba ya a mediados del siglo pasado de los originales habitantes de sus tierras, y poco o nada de su cultura. A los aportes españoles muy pronto se agregaron muchos otros de origen principalmente europeo, para conformar el país aluvional que conoció el siglo XX.

Tempranamente ubicado en el mercado económico mundial, un tímido proteccionismo permitió el comienzo de un proceso de desarrollo industrial antes de fin de siglo. Fué sin embargo el sector comercial vinculado a las exportaciones, y el de servicios -principalmente los estatales- que fueron haciendo un país de clase media, si no económicamente, al menos en lo cultural. El funcionamiento de las instituciones democráticas, comenzado en el siglo XIX y establecido definitivamente ya en las dos primeras décadas del XX, fueron el sustento de una política populista que desarrolló un «welfare state» pionero en América Latina.

Las raíces e historia de la música creada e interpretada en el territorio de Uruguay han sido muy poco estudiadas. El formidable trabajo musicológico de Lauro Ayestarán (1953, 1967), comenzado en los años 30, quedó interrumpido a su fallecimiento en 1966 (Iturribery, 1985). De todos modos, hay tres grandes líneas históricas que se destacan. Una es la que se refiere a las músicas tocadas durante el mes de carnaval. Allí los tipos particulares a señalar son el *candombe* y la *murga*. El candombe es una sobrevivencia folclórica del ritual africano de Montevideo, consistente en una estructura rítmica ejecutada por un conjunto de diferentes tambores específicos, y probablemente, de manera relativa, la coreografía.

El origen de la murga es seguramente español y más precisamente andaluz, pero esa tradición sufrió importantes modificaciones hasta hoy. La murga es un conjunto masculino de diez a veinte integrantes, que presenta en cada carnaval un repertorio cuyas melodías son, en general, las de los éxitos del año anterior, y cuyas letras, de producción propia (pero individualizada) efectúan una más o menos feroz crítica social y política sobre los acontecimientos y personajes públicos del año transcurrido. Por extensión se llama también murga a la música que hacen, cuya instrumentación se limita a la base rítmica ejecutada por bombos, redoblantes y platillos.

La segunda corriente medular es la del tango distribuido internacionalmente por la Argentina como su música «típica», pero que nació simultáneamente en los suburbios de ambas capitales platenses.

Legítimamente calificable entonces de «rioplatense», el tango fué tempranamente acompañado en los repertorios de las orquestas uruguayas por otros ritmos, como los de milonga, vals, y el propio candombe. Todo ello constituía un desarrollo necesario para el principal tipo de mercado al que se dirigían: el del baile. Este es el primer antecedente de utilización del ritmo del candombe en un contexto musical «ajeno». La tercera línea musical histórica es doble, pues en el área rural se da la participación de dos diferentes regiones del país, sur y noreste, en áreas culturales que engloban respectivamente las más cercanas de los países vecinos (Ayestarán, 1967:8). Los diferentes ritmos folclóricos de ambas regiones culturales, agregando la montevideana con el candombe y la murga, serán la cantera que alimenta-

rá la corriente que en los años 60 recibirá el nombre de «Canto Popular».

Pero Uruguay estuvo también permanentemente abierto a la música del mundo, que llegaba en persona, en discos, y en películas cinematográficas. Las mayores influencias venían de los centros dominantes pertinentes para el caso uruguayo: Estados Unidos, Europa, y, en América Latina, Argentina (y en menor medida, México, el Caribe y Brasil). La dependencia cultural -en ambos sentidos- de Estados Unidos y Argentina se acentuó con el desarrollo de los medios de comunicación colectiva, sobre todo a partir de 1956 con la televisión.

Sin embargo, la interconexión del país en un sistema complejo, unida al desarrollo de la educación formal, del urbanismo, y de los servicios como sector ocupacional primordial, ayudarían a la creación y existencia permanente de élites intelectuales.

En el correr del siglo XX, éstas se irían distanciando de los grupos sociales Nutridos en capital económico (Bourdieu), para llegar a conformar a mediados de siglo no sólo un grupo numéricamente importante, sino fundamentalmente un grupo capaz de producir símbolos contestatarios, o el menos alternativos a los del orden cultural vigente. Los primeros ámbitos en que esta producción se manifestó fueron los de la literatura y el teatro (Rama, 1985). Consecuencia de este proceso fué la creación de un movimiento de teatro independiente que llegó a principios de los años 60 en Montevideo, a tener su máximo auge. Este ímpetu creativo no se manifestó curiosamente en el cine (Elbert, 1981), pero sí en la música, tanto en el área contemporánea como en la popular.

La historia de la Música Popular Uruguaya de raíz folclórica podría retrotraerse al caso de *Bartolomé Hidalgo*, cantor de la gesta artiguista en las primeras décadas del siglo XIX. Para nuestro caso, sin embargo, deben contar los antecedentes que influyeron en la generación posterior al golpe de estado de 1973, y éstos no son anteriores a los años 50. En esta época el nombre de *Osiris Rodríguez Castillos* aparece fundando una tradición (reciente) que poco a poco y cada vez más fue recibiendo los aportes de voces nuevas, tanto en lo creativo como en lo interpretativo.

Es la generación de los años 60 la que vive el mayor desarrollo que hasta ahora ha tenido la Música Popular Uruguaya, en cuanto a repercusión. Los nombres de *Los Olimareños* (dúo integrado por *José Luis Guerra* y *Braulio López*, de *Alfredo Zitarrosa* y *Daniel Viglietti* aparecen liderando en popularidad e influencia a la corriente que recibiría, en la segunda mitad de la década, la etiqueta de «Canto Popular». Esta rama aparece históricamente como una de las más numerosas, sólidas y creativas del gran árbol de la Nueva Canción Latinoamericana de aquellos años, con la que comparte sus principales características: recurso a las músicas folclóricas nacionales y regionales, preocupación por el nivel poético de los textos cantados, y expresión de una voluntad de cambio político, económico, social, cultural.

En esos mismos años 60 se desarrolló paralelamente sobre todo en Montevideo, otra corriente que extraía sus influencias de la música que principalmente Gran Bretaña estaba imponiendo al mundo. Varios de estos artistas recorrerán un proceso que los llevará de una fase totalmente epigonal a otra de creación de híbridos donde la influencia del rock se nota básicamente en la instrumentación, pero donde temas, letras y ritmos han sido bastante «nacionalizados».

1.2. Comunicación social y cultura en el Uruguay de la dictadura (1973-1984)

El golpe de estado del 27 de junio de 1973 eliminó el Poder Legislativo (como formado por un parla-

mento elegido por votación universal) e hizo del Poder Judicial una rama del Ejecutivo. Este período se cerró recién a fines de 1984, con elecciones prácticamente abiertas a todos los candidatos.

La estructuración de nuevos modos de comunicación social entre gobierno y ciudadanos, y al interior de la sociedad civil, fué realizada por dos medios. Los formales -Actos Institucionales, Leyes, Decretos, etc.- empezaron a sucederse desde el primer día: el decreto de disolución del parlamento prohíbe a los medios de comunicación atribuir intenciones dictatoriales al Poder Ejecutivo.

Los otros medios de control eran informales: la interpretación imaginaria (Castoriadis) de lo que era o no adecuado para ser difundido por los medios. Esto sucedía *ex-post facto*, y podía consistir en una llamada telefónica al responsable del medio para «aconsejarle» no decir tal o cual cosa, o no prestar demasiada atención a tal o cual personaje. En esta misma línea estaba la no publicación de decretos represivos, como por ejemplo los de clausura temporal de un semanario: la resolución era leída al responsable de la publicación por la policía.

En el caso de la música popular, el hecho de que no pudieran difundirse públicamente ciertas canciones por el contenido de su letra era evidente, aunque nadie haya conocido una regla escrita sobre ello. Recién en enero de 1976 la asociación de propietarios de radios y televisoras, ANDEBU, distribuyó entre sus miembros una lista que había aparentemente recibido de la Dirección de Relaciones Públicas del gobierno. La lista prohibía la difusión, como intérpretes o como autores, de algunos músicos populares entre los cuales uno no uruguayo, y de dos actores de teatro. Los cantores eran *Daniel Viglietti*, *Héctor Numa Moraes*, *Anselmo Grau*, *Alfredo Zitarrosa*, *Aníbal Sampayo*, y el español *Joan Manuel Serrat*; completaban la nómina el actor Villanueva Cosse y la actriz Concepción «China» Zorrilla y, en prisión, Sampayo; todos los demás habían emprendido ya el camino del exilio, y Zitarrosa lo seguiría ese mismo año.

Encontramos aquí el mismo tipo de intangibilidad que ya señalamos a nivel general. Para empezar, porque las radios que no eran miembros de ANDEBU no recibieron la lista. Luego, porque algunos otros artistas habían sido señalados a medios concretos como prohibidos, o diciendo que no era «conveniente» difundirlos. Finalmente, porque la difusión de los artistas prohibidos comenzó a producirse nuevamente por iniciativa de algunas radios, sin que hubiera habido autorización gubernamental -pedida ni otorgada-. Esto se produjo a partir de un gigantesco acto público de toda la oposición política, en Montevideo, en noviembre de 1983, donde se escucharon canciones de *Los Olimareños* difundidas por la red de altoparlantes. En 1984, *Alfredo Zitarrosa* regresó del exilio, y *Los Olimareños* cantaron solos para 50,000 personas en el principal estadio de fútbol de la capital; los discos de *Viglietti* pudieron escucharse nuevamente por radio, ese mismo año.

Una vez más no hubo una regla única. Desde los primeros años, y tal vez hasta el final del período, la necesidad de autorización previa para cualquier reunión pública no estaba claramente reglamentada. Para los espectáculos, ella se aplicaba en principio a los que eran únicos, especiales o ajenos a las producciones propias de cada sala. Eso quiere decir que normalmente los teatros no pedían permiso para hacer sus propios espectáculos; el conocimiento de las reglas de juego, y la existencia de responsables institucionales conocidos eran las bases de este *modus vivendi*. El Teatro de la Alianza Francesa, que tomó la iniciativa de pedir la autorización policial después de la prohibición de recitales del cantor *Washington Carrasco* en su sala, debía presentar con 20 días de anticipación la programación detallada del mes siguiente. La censura respondía a estos pedidos de autorización según de quien vinieran, pero siempre muy poco tiempo antes de la fecha o mismo de la hora prevista para la realiza-

ción. Raramente la respuesta era un rechazo total, menos raramente se trataba de una autorización simple, muy a menudo era una autorización con excepciones: los nombres de algunos de los participantes eran «tachados». En este caso, no sólo no podían presentarse, sino que no podían ser substituidos, ni podría hacerse referencia pública al hecho de que hubieran sido prohibidos. En realidad, no se daba ninguna explicación: el público debía adivinar qué había sucedido (y por supuesto el público desconocía la necesidad de pedir autorización).

Además de las características de las demoras, y de los tipos posibles de respuesta, la censura funcionaba en el largo plazo con otro tipo de sinuosidades. En efecto, las personas prohibidas no eran siempre las mismas, y hasta llegó a tratarse del presentador del espectáculo. En el caso de grupos, una vez podía tocarle a un integrante el ser prohibido, otra vez a otro, y en otra oportunidad a ninguno. Por otro lado, al depender estas decisiones de las autoridades policiales locales, un artista podía cantar en algunos lugares del país y no en otros (La Democracia, 1981, Dabezies, 1982:48).

Frente a esta organización represiva, y a la coerción armada, la sociedad civil tenía un repertorio muy limitado de respuestas posibles. Por lo pronto, sólo los sectores dominantes podían ser escuchados, o sea, podían responder a la comunicación gubernamental vertical. No existió ninguna posibilidad de que se mantuvieran, siquiera mínimamente, los lazos que estructuraban horizontalmente la sociedad civil de la época de funcionamiento republicano representativo. En el caso concreto de la represión a la Música Popular, un fenómeno casi tan intangible como la propia censura, lo que el gobierno trató de hacer fue molestar, interponerse, perturbar el «flujo espiral» (Reyes Matta) que la nueva generación intentaba establecer. Lo intentó y lo logró, en buena manera. ¿Pero cómo?

2. PROCESO

2.1. Burbujeo, nucleación y ebullición: criterios de evaluación

Hasta 1973, la Música Popular uruguaya era un fenómeno vivo, desarrollado, inquieto, contestatario en forma y/o en contenidos, en contenidos y/o en relación. Las consecuencias inmediatas del golpe de estado produjeron en la práctica un momento «cero», en el que coinciden indicadores culturales, sociales y económicos con los políticos (Picerno y Mieres, 1983).

En lo referente concretamente a la Música Popular Uruguaya:

a) disminuyó la cantidad anual de ediciones de discos. El año de menor cantidad fué 1974, dada la falta de materia prima para fabricar pasta para discos, lo que llevó a los productores a privilegiar la edición de materiales de venta segura y rápida.

b) disminuyó la cantidad de recitales. La actividad pre- y post-electoral o estimuló las presentaciones al aire libre, y/o para grandes concentraciones, pero su ocurrencia se fue restringiendo, sobre todo después de junio de 1973. El período de menos espectáculos puede situarse entre 1974 y 1976.

c) disminuyó el tiempo dedicado a la Música Popular Uruguaya en televisión. La crisis petrolera fué también usada como argumento para limitar el horario de las emisiones televisivas. En 1974 desaparece el programa que más había apoyado a los mejores músicos de todos los estilos., Discodromo creado y conducido por *Rubén Castillo*.

Hubo entonces un corte neto, que llevó a volver a encarar la producción musical casi como recomenzando de cero. Sin embargo, pueden establecerse puentes que unen a ambas generaciones. La imagen a nivel

individual aparece como el primero de estos elementos. Es decir que aparecen nuevos nombres que retoman las características de la generación anterior, o sea: música basada más o menos en el folclore local, cuidado en el nivel de los textos cantados y una voluntad de cambio -adecuada a los tiempos que corrían. Esta última se notaba en el contenido de los textos, que evacuaron las referencias políticas directas. Se mantuvo, sin embargo, la búsqueda de variedad temática, abarcando no solo lo problemático y/o social, sino todo lo que se relacionara con el hombre y con su entorno.

Si decimos que este aspecto de la continuidad se dio primero a nivel individual, se debe a que una identificación colectiva no pudo intervenir hasta que lo que pasó después de 1973 tomara características de movimiento, de hecho colectivo. Hubo otro elemento novedoso: la Música Popular Uruguaya post-73 no reconoció distinciones estilísticas, pudiendo establecerse un continuo entre quienes se apegaron más a los medios rurales o tradicionales del folclore, y quienes se alejaron más. Una novedad de importancia es que quienes se alejaron más del estilo tradicional no fueron a buscar mayor inspiración en los modelos rockeros o jazzísticos -consumidos en buena parte del mundo como LOS modelos progresistas- sino en la música «cultura» contemporánea. El rock desapareció de la escena uruguaya después del golpe de estado, y recién comenzará a regresar lentamente como elemento bastante subordinado, en creadores como *Jaime Roos*, *Eduardo Darnauchans* y, más tarde, *Fernando Cabrera*.

La importancia de la influencia de la creación musical culta contemporánea es heredera directa de un elemento que definió culturalmente a buena parte del Canto Popular previo al 73: la valoración altamente positiva de la formación musical. En este sentido la influencia de *Daniel Viglietti* fué primordial, por ser él mismo docente, por su sólida formación, porque fundó un instituto de enseñanza y porque contó entre sus arregladores y asesores musicales a un compositor del área culta contemporánea como *Coriún Aharonián*. Este y su esposa *Graciela Paraskevaidis* tuvieron como alumnos a buena parte de los miembros de la nueva generación, que terminaron a veces expresándose musicalmente en ambas áreas, y otras veces realizando una creación musical popular original: Los que iban cantando (*Jorge Bonaldi*, *Jorge Lazaroff*, *Jorge Di Pólito*, *Carlos da Silveira* y *Luis Trochón*), *Leo Masliah*, *Daniel Magnone*, y el citado *Cabrera*, entre otros.

Así pues, lo que sucedió en los diez años que siguieron al golpe de estado puede calificarse de fenómeno, y más adelante nos detendremos en sus características comunicacionales. Pero debemos primero pautar el proceso cumplido por esta nueva generación, y sobre todo fijar elementos que permitan constatar un desarrollo. El criterio para determinar qué actos de comunicación vamos a considerar como hitos es simple: en un período en que la relación entre artistas populares y su pueblo estaba prácticamente cortada, o al menos muy disminuída, un hito será un encuentro (no necesariamente personal) extraordinario por la cantidad o la calidad de la respuesta de público o la propuesta musical proveniente de nombres nuevos.

2.2. Hitos

En el periodo 1973 - 1976 pueden destacarse tres hechos que puntúan el comienzo, el (nuevo) arranque, del encuentro de la música popular y sus destinatarios. El primero en el tiempo fué el extraordinario éxito de público de dos ciclos de recitales, en 1974 y 1975, de *Carlos «Pajarito» Canzani*. Este original cantor y compositor podría haber llegado a ser un puntal serio de la nueva generación, de no haber emigrado a París como integrante de un grupo de rock chileno, cortando posteriormente todos los contactos con lo que sucedía en su país. Paradojalmente, sus dos discos LD, editados en 1975 y 1976, no tuvieron ni una mínima parte de la repercusión de sus espectáculos.

Un caso inverso, o sea de éxito fonográfico y no al principio en persona, fué el de *Carlos Benavides*. «Como un jazmín del país» es el nombre de una canción que él compuso sobre un texto de su tío Washington Benavides -poeta, letrista, docente, periodista, figura consular de ambas generaciones de Música Popular Uruguaya-, y que grabó en su primer disco simple, en 1973. En 1974 el tema aparece en su primer LD, pero figura también en otro editado ese mismo año: el nuevo álbum de *Alfredo Zitarrosa*. A priori no podía haber competencia, pues éste era una figura absolutamente consagrada y a *Carlos Benavides* no lo conocía nadie. El impacto fué, tal vez por eso mismo, por lo inesperado, mucho mayor.

Esa canción de amor tenía una particularidad: la historia transcurría durante la última guerra civil uruguaya, terminada en 1904, y el personaje morirá junto a su caudillo. La mención del nombre de éste en la canción coincidió con el momento en que los miembros de su partido político habían decidido erigirlo en símbolo de oposición a la dictadura. La canción no era partidaria ni mucho menos, pero el imaginario (Castoriadis) de los militantes de ese partido llevó a la canción a compartir la aureola del mito. Esto dió comienzo a toda una corriente del nuevo Canto Popular, que se conoció por el eufemismo de «Canto Histórico», y que tuvo poco después en *Carlos María Fossati* a su principal exponente.

Por medio de *Fossati*, la segunda colectividad política tradicional del país pudo expresar su presencia, su participación en lo colectivo, en un momento en que «lo colectivo» estaba prohibido. Obviamente, la repercusión primera en lo fonográfico se fué acompañando poco después por la presencia de público en sus espectáculos. Una hipótesis razonable es que se trataba de un público mayor en edad, y poco acostumbrado a asistir a este tipo de eventos; el mismo constituyó un importantísimo aporte al vigor del fenómeno.

El tercer jalón de este período fué un recital producido en 1976 en un café-concert de un barrio montevideano de clase media alta, con *Eduardo Darnauchans* y el dúo *Galemire y Rivero*. El primero, poco conocido a pesar de tener ya dos álbumes editados; el dúo lo era menos aún. Como todos los recitales que se programaban en aquel tiempo, éste era modesto en sus objetivos: llevar unas 100 personas a una única función, a lo sumo hacer dos. Hubo que realizar quince funciones.

No hay evidencia empírica que pueda categorizar estos públicos, pero nos importa ahora destacar que todos estos artistas encontraron un público, gente dispuesta a invertir tiempo y dinero en comunicarse -dentro de la estructura prácticamente rígida del espectáculo- con unos artistas, con un tipo determinado de artistas. Se sabe también que encontrarlos en esa cantidad era impensable en aquel momento y lugar, para aquel producto.

En 1977, hubo tres puntos de «nucleación» (Prigonine y Stengers), pero no se trató de iniciativas coordinadas. Uno concentró en una peña a varios de los artistas más vinculados estilísticamente con la tradición folclórica, entre los cuales los principales del «canto histórico». Debe señalarse que del poco tiempo de radio dedicado en aquellos momentos a la Música Popular Uruguaya, la mayor parte estaba dedicada a estos artistas.

Por otro lado, un pequeño grupo de cantores solistas decidieron aunar esfuerzos para montar un recital. Eligieron para el mismo el nombre de un poema de *Circe Maia*, «Los que iban cantando». Sus heterogéneos aportes individuales también encontraron un gran eco y el espectáculo se mantuvo en cartel varios meses. Antes de fin de año grabaron su primer disco LD. Este fué el primero de la nueva generación en entrar en las listas de discos más vendidos de Montevideo. El público rápidamente

identificó al grupo por el nombre de su espectáculo. Completando el panorama, se inauguró en el Teatro de la Alianza Francesa un Ciclo de Música Popular entre cuyos productores figuró por dos años el autor de este artículo. El ciclo comenzó con cinco recitales de Darnauchans, y a partir de los mismos se tuvo mucho cuidado de no coincidir en los días con otros recitales; en los intervalos se difundía además una lista de todas las actividades previstas por otra gente para lo inmediato (Cunha 1987b:21).

Es decir que había una cierta conciencia de pertenecer a algo más global. Debe reconocerse sin embargo que es muy difícil, a la distancia, distinguir esa incipiente conciencia de pertenecer a algo, de una voluntad militante de crear ese algo, y por lo tanto de creer en su existencia más allá de una realidad menos optimista. Pero el fenómeno estaba en marcha en sucesión de retroacciones (feedbacks) positivas entre artistas y público.

En el período 1978-1982 se produce una consolidación que trae pocos elementos de novedad: lo que se había desencadenado siguió su rumbo y tendencias, en progresión constante. Como nuevo, la segunda mitad del período estudiado trajo la incorporación de nuevos artistas, la generalización de nuevos lugares de presentación, y la ampliación de los lenguajes utilizados.

La aparición de nuevos artistas ha sido un fenómeno permanente. Este proceso requirió al menos dos condiciones:

a) Una socialización particular. Los primeros artistas de la nueva generación habían en realidad empezado a trabajar antes de 1973, pero es un panorama más despejado el que permite reconocer sus talentos. Es probable que su temprana actividad haya servido de aliciente y de modelo para quienes comenzaron un poco más tarde, pero las eventuales dudas sobre ello desaparecen más adelante: el canto daba el ejemplo (aunque no se limitara a eso).

b) La existencia de canales de participación, o sea la apertura del sistema. Efectivamente, en la medida en que se encaraba la tarea como militante, el objetivo del sistema de la Música Popular Uruguaya pasaba a ser acrecentar su complejidad (Morin, Atlan), más que cerrarse ante «ruidos» (Shannon & Weaver) que vinieran a importunar el «mercado» en formación, lo que hubiera constituido una desviación mercantilista.

Hasta 1977 se había trabajado en salas pequeñas, o sea, con capacidad para 100 o 200 personas. Recibir más de ese público por función llevó a la constitución de ciclos, en que un mismo espectáculo se repetía, como en teatro. En 1978 aparece un nuevo tipo de local: los gimnasios y estadios de básquetbol. Los espectáculos en estos grandes locales (llevando de 1000 a 15000 espectadores) han sido principalmente organizados por grupos de estudiantes. La tendencia se fué desarrollando rápidamente hasta llegar a un punto de casi saturación en 1979, en que podía haber hasta tres o cuatro de estos espectáculos por mes, algunos de ellos el mismo día (generalmente en viernes o sábado de noche). En 1980 pareció producirse una cierta moderación, pero el sector se enrareció poco después con la entrada de productores profesionales, atraídos por la rentabilidad que cobraba el fenómeno.

La principal propuesta estética en esta nueva etapa de desarrollo de la Música Popular Uruguaya fué la de la «riqueza por la variedad». Nuevos aportes musicales fueron:

Las *tangueces*, presentes principalmente en una buena parte de la obra de los cantautores *Jorge Bonaldi* (que había integrado *Los que iban cantando*), y *Daniel Amaro*. Las tangueces están relacionadas con el tango, pero también con las «simples» baladas del Canto Popular, que liberan a las canciones de las tradicionales marcaciones rítmicas del tango. La tanguéz es más que música, sentimiento y atmósfera.

El ritmo de *murga*, que ya había sido incorporado en el Canto Popular de los últimos años 60, especialmente por *Los Olimareños* y *José Carbajal*. En el segundo período, algunas grabaciones ayudaron a establecer la murga como un sonido para todo el año, entre otras la canción «Retirada», de Jaime Roos, de su álbum «Para espantar el sueño», y el LD «Carnaval», de *Omar Ubal* y *Rubén Olivera* sobre ese ritmo, «A redoblar», que se constituyó en un verdadero ritmo de la resistencia.

La murga no es un ritmo hecho para bailar, sino para acompañar unas letras que deben ser escuchadas. Sin embargo, en los últimos momentos del período que estudiamos, la gente utilizó por su cuenta también ese ritmo de murga para bailar, imitando los movimientos de los murgueros, vistos durante tantos carnavales...

Es que hacia el momento de cumplirse diez años del golpe de estado mucha gente había perdido inhibiciones. Había visto que no estaba sola. Había tenido ganas de cantar, y los cantores populares le tendieron sus guitarras. Tuvo ganas de bailar a su manera, y tomó lo que le faltaba, de sus murgas.

2.3. La comunicación fonográfica

No existen datos sobre la asistencia de público a los espectáculos. El único elemento que permite cuantificar un proceso de desarrollo de la Música Popular Uruguaya en el período considerado es el número de discos publicados: cada año desde 1974 hubo más que en el año precedente, salvo en 1978. Es plausible considerar que esta alza en la producción haya estado en relación con un incremento en las ventas. Uno de los fonogramas de mayor éxito, el ya citado «Carnaval», llegó a 4500 ejemplares -entre discos y cassetes- dos años después de publicado. Esa cifra es muy baja si se la compara con las ventas que obtenían *Los Olimareños* o *Viglietti* en los primeros años 70 -unos 15000 ejemplares de cada LD- pero está en relación con el estado del mercado fonográfico uruguayo del momento. Por ejemplo, el «disco de oro», instituido oficialmente por la Cámara Uruguaya del Disco en 1982, se otorgaba ya a un nivel de 3000 ejemplares vendidos.

Un ejecutivo de Sondor, una de las empresas comerciales de mayor producción de Música Popular Uruguaya, indicó que las ventas en el interior del país (o sea, fuera de Montevideo), estaban en relación directa con las presentaciones personales de los artistas, lo que confirmaba la tendencia observada por el autor de este artículo en Montevideo. El mismo ejecutivo agregaba que su compañía recibía unos cassetes por año de artistas nuevos que se proponían para grabar profesionalmente (sólo una ínfima parte llegaba a hacerlo efectivamente) (Dabezies, 1982:44).

Debe destacarse sin embargo que aunque este crecimiento de la producción y de las ventas de las grabaciones permite pautar una progresión global del fenómeno, las ventas individuales de fonogramas no reflejan exactamente la «popularidad» de cada artista (Sotelo, 1982a:42).

Por otro lado, cabe también relativizar el potencial del fonograma como medio de difusión, teniendo en cuenta su práctica inexistencia a nivel radial (Rodríguez Barilari, 1982:41).

Uruguay no tiene mayores problemas, en la comparación internacional, con la cantidad de emisoras de radio y TV, y de receptores. Esto ha ayudado a la especialización de ciertas estaciones en cuanto a su público-objeto, pero esta especialización no parece estar en relación con ese desarrollo infraestructural por un lado, y lo pequeño de la población, por otro (Castagnola, 1981:111-112). Un periodista ha opinado que el poco espacio otorgado a la Música Popular Uruguaya en las programaciones radiales ha sido

una de las causas de la politización del fenómeno (Dabezies, 1982:47). De todos modos, la situación general a este respecto es la falta de apoyo, la falta de espacio.

Estos espacios mínimos correspondieron en todos los casos a la obstinada voluntad y militancia de un número bastante reducido de conductores de programas radiales, y en ningún caso de una política de programación de una emisora, salvo tal vez CX30 La Radio a partir de 1982, aún si ella contaba con la mayor parte de los programas que difundían Música Popular Uruguaya desde siempre.

2.4. Otros medios

A lo ya señalado sobre los espectáculos, puede agregarse que la Música Popular Uruguaya, aún echando mano a toda la variedad de lugares disponibles, desde pequeñas salas teatrales céntricas hasta grandes gimnasios barriales, pasando por clubes sociales y parroquias, no pudo encontrar nunca una sala dedicada exclusivamente a ella. Al revés, productores y músicos tuvieron siempre que adaptarse a las condiciones que se hallaban: los días que quedaron libres, la posición de los focos de luz -fijados para un espectáculo central y de mayor permanencia-, las escenografías intocables, o la falta lisa y llana de todo elemento (Cunha, en Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980:52).

Otro elemento a tener en cuenta se refiere a los cambios implicados por la generalización de los espectáculos en grandes espacios cerrados. Estos condicionaban el acontecimiento desde varios puntos de vista. Técnicamente, siempre fué difícil lograr ampliaciones de sonido correctas en salas que no habían sido construidas para vehicular experiencias fundamentalmente acústicas. En el aspecto organización, el trámite para obtener el permiso policial era una espada de Damocles porque se resolvía cuando todo el esfuerzo y la inversión estaban hechos. Y artísticamente, los músicos debían elegir sobre todo sus canciones más conocidas.

Como contexto comunicativo, los macro-recitales desarrollaron poco a poco sus características. Para el público, los músicos y sus canciones formaban parte del contexto al menos en un sentido: se trataba de fiestas populares, o se convirtieron en ellas después de haber significado primeramente una oportunidad de (re) encuentro. Los recitales de las pequeñas salas habían sido una primera ocasión para muchos, de estar juntos luego de muchos años. Los macro-recitales, por su parte, hicieron revivir el clima de ciertas concentraciones políticas anteriores a junio de 1973, para quienes las habían vivido, y fueron una experiencia nueva, diferente, emocionante, para los que nunca habían participado.

En cuanto a los medios de prensa, hubo en 1981 un intento fallido de publicar una revista exclusivamente dedicada al fenómeno, «Música popular hoy»; no superó su número 1. El segundo intento recién aparece en 1983, con «Canto Popular», que llegará a publicar cuatro ediciones; un tercer título aparece en 1984: «Nueva Viola». Pero al comienzo del período la situación era desoladora. Había una sola revista musical, «Hit», distribuida gratuitamente en algunas casas de venta de discos, que comprendía a toda la música y cuyo contenido estaba fuertemente influenciado por lo que se publicaba en fonogramas.

En los diarios no hubo casi periodistas especializados. En aquellos primeros años los productores de los modestos recitales de la nueva serie distribuían pequeños «comunicados de prensa» entre los encargados de las páginas de espectáculos de los cinco diarios montevideanos, y entre los conductores de programas de radio susceptibles de difundirlos gratuitamente. Hacia el foral de la década, sin embargo, había comentaristas o informadores «especializados» en casi toda publicación escrita, diaria o semanal. El primero en realizar tal tarea fué *Elbio Rodríguez Barilari*, quien comenzó a informar y escribir

críticas de discos y de espectáculos desde 1977 en el diario El País. El mismo ubica la generalización del rol de «comentarista de Música Popular Uruguaya en la prensa escrita» hacia 1979 (Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980:127-128).

Rodríguez Barilari escribía esta y otras observaciones en el primer libro publicado sobre el fenómeno, «Aquí se canta», que realizó junto al escritor y letrista Juan Capagorry en 1980. Un segundo libro fue editado en Buenos Aires tres años después: «Canto Popular Uruguayo», escrito por los periodistas Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies. Una reseña importante es la que realizó Rubén Castillo en un fascículo dedicado a «Las artes del espectáculo», publicado por el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) también en 1983.

Para completar este panorama de los medios utilizados por la Música Popular Uruguaya para comunicarse, deben señalarse los directos interpersonales, fundamentalmente la docencia. Se trata de cursos dados por varios de los músicos a miembros de su público. Si bien cada músico realizaba esta tarea según su criterio personal, Ruben Olivera (1981) ha vertido una serie de opiniones que pueden considerarse como representativas de las preocupaciones que el tema suscitaba entre quienes se dedicaban a la tarea. La primera es la de no poner el acento sobre una enseñanza de tipo tradicional, en que se busca del aprendiz que sea técnicamente perfecto. El aspecto que Olivera señala como más importante para transmitir es la importancia de una «creatividad con fundamento». Al reconocer que eso no se puede enseñar como tal, el cantor propone la resolución de este desafío como uno de los principales objetivos del docente de Canto Popular.

3. COMUNICACIÓN Y CULTURA

Si estamos de acuerdo en que la socialización, como proceso interactivo global y permanente, crea las culturas, podremos convenir también que no es posible estudiar los procesos de comunicación por los que se realiza teniendo en cuenta sólo los aspectos digitales. El prestigio de la tradición lingüístico-estructural-analítica nos ha acostumbrado a buscar la significación de cada cosa que se nos cruza. Esta actitud, cuyas consecuencias lo hacen parecerse más a un paradigma epistemológico que a una línea metodológica/disciplinaria, relega a un segundo plano, cuando no lo elimina, todo el mundo del sentido, o peor aún, trata de digitalizarlo al establecer distinciones por ejemplo, entre señal y signo.

Pensar entonces en grados de codificación, en un doble paralelo continuo entre elementos digitales y analógicos nos lleva a relativizar la importancia del lenguaje -en nuestro caso textos de canciones y declaraciones periodísticas- para reinsertarlo en un sistema signifiante mayor. Nuestra intención es ocuparnos de los elementos analógicos de éste; recurriremos a los digitales solamente como metadiscurso informando un corpus constituido fundamentalmente de experiencias vividas. Ello nos llevará a distinguir entonces una serie de sentidos relativos a los contenidos que presentó el movimiento de la Música Popular Uruguaya en los diez años que siguieron al golpe de estado de 1973, en sus segmentos comunicativos característicos (principalmente espectáculos, pero también fonogramas, sobre todo en cuanto eran incorporados a programaciones radiales), y otros sentidos que puedan desprenderse de las relaciones establecidas entre artistas y público en las mismas oportunidades, siempre consideradas globalmente.

Finalmente, trataremos de evaluar el aporte que esta experiencia puede hacer a una teoría de la comunicación alternativa.

3.1. Sentidos

Trataremos de precisar las relaciones paradigmáticas que nos parecen pertinentes para establecer la validez semiótica del fenómeno. La idea es un poco abusiva si se tiene en cuenta que distinguir elementos para retrazar sus cadenas paradigmáticas puede hacer perder visión de conjunto, y con esa pérdida -con la digitalización inherente- menoscabar también parte de la riqueza semántica del fenómeno. Digamos que buscaremos los grandes núcleos semióticos, los sentidos más o menos globales o concretos que fueron comunicados en los actos de comunicación indicados.

Antes de proceder a ello, cabe reconocer que es difícil, si no imposible, afirmar si el público hizo las mismas interpretaciones que podemos realizar aquí a otro metanivel, o, en todo caso, qué parte del público pudo hacerlas. Tratándose de medios analógicos, con grados variables de precisión en la codificación, sólo podremos referirnos como dijimos, a la comunicación de sentidos -y no de significaciones- lo que implica entre otras cosas la inevitabilidad de su presentación no discreta a la percepción. Importa resaltar además que ésta emisión global y compleja tuvo que corresponderse con una percepción también global y más o menos compleja. Esto tiene consecuencias importantes.

La primera es que la representación debía incorporar simultáneamente varios, si no la mayor parte de los signos de ese sentido global comunicado. Y que, actuando así, ganaba coherencia por el refuerzo de la exposición repetida al fenómeno. Entremos en su consideración.

Ya hemos hecho alusión indirecta a dos: el mantenimiento del recuerdo de los cantores exiliados y la utilización de símbolos históricos nacionales de oposición a gobiernos. Estos fueron dos elementos ostensibles que sostuvieron lo que podemos denominar paradigma de oposición política. Obviamente, el contexto socio-político impedía una digitalización importante de estos sentidos opositores.

El hecho de que los contextos impidieran la digitalización de un rechazo, redujo el paradigma de oposición política a la utilización de medios analógicos, escasamente codificados.

Ahora, la comunicación analógica, como los procesos primarios en Freud, no permiten la expresión de la negación. La comunicación analógica sólo permite una expresión positiva, que a lo sumo puede comunicar rechazo, o renegación. Esto fué efectivamente manifestado, pero las oportunidades fueron cercanas al polo digital, en cuanto aparecieron en letras de canciones. Decimos «cercanas al polo digital» porque a pesar de tratarse de lenguaje (digital), el uso en estas circunstancias, y más dentro del paradigma de calidad llevaba a la creación directamente poética o mínimamente metafórica. Un ejemplo claro es el bolero «No tengo palabras», de *Luis Trochón*, grabado por *Los que iban cantando* en el que fue su último LD, «Juntos», de 1981:

No tengo palabras
para decir lo que hoy siento
No es la emoción
ni el pensamiento
es que no dejas
cariño, hablar.
Yo no estaré (coro: yo no estaré)
nunca a tu lado (coro: nunca jamás)
aunque me encierres (coro: no)

o me persigas (coro: sigas)
es que no dejas
cariño, hablar.
Siempre igual,
siempre callar.
Tu tienes la verdad
y a los demás
humillas sin razón.
¿Entiendes?
Tienes que aceptarlo,
es hora de cambiar.
Cariño ya no grites ni amaneces
termina con esta tortura
¿o no te das cuenta?
que lo nuestro nunca existió?
Es mejor que vuelvas donde estabas.
Si, donde estabas,
con tu soledad.
Jamás podrás echar al mar
mis versos, mi canción,
pues yo no soy
ni quiero ser
igual que los demás.
¿Entiendes?
¿A quienes engaña
un poco de placer?
No tengo palabras...
Es que no dejas
cariño, hablar.

La elección del ritmo de bolero, vinculado generalmente a letras románticas, la manera de cantar de Trochón, aplicando todos los «tics» propios del bolero, y el arreglo de cuerdas, saxo y percusión, de *Carlos da Silveira*, daban una marca de contexto precisa: se trataba de una canción de amor. Sin embargo, esa marca era neutralizada en el metanivel, cuando llegaba el momento de preguntarse por qué ellos interpretaban eso. Si se hubiera tratado de un bolero clásico, auténticamente romántico, hasta podría haber pasado como un aporte latinoamericano más al repertorio del grupo. El dato revelador -la marca de contexto que daba el sentido- era aquí que la composición había sido hecha por uno de los integrantes del grupo, en ese momento. Una utilización libre de los términos de Ducrot (1980), nos permitiría decir que el locutor se confundía (en la guiñada) con los destinatarios, y que el alocutor (allocutaire) no era una mujer dominante y déspota sino los déspotas dominantes en el país en ese momento. (Puede leerse un desarrollo de estos aspectos en Martins, (1988b.)

Sin embargo, los medios analógicos de expresión de rechazo, como podrían serlo actos variados de violencia, estaban también contraindicados en esos años, y probablemente no había quién pudiera u osara emplearlos, si de ello se hubiera tratado. En todo caso, no era ése el medio, repito, analógico, de expresión de los músicos populares. De hecho, NO HABIA expresión de rechazo. No había casi ninguna referencia al entorno político. La investigación empírica deberá algún día pasar por el ordenador a

todas las canciones que fueron cantadas por los músicos uruguayos en esa década, pero la hipótesis aquí emitida es que ello -la ausencia de temáticas directamente políticas en los textos- fué lo que dejó a artistas y público *solos* frente a frente; sin referencia directa a un alter; constituyéndose en objetivo mutuo: para crecer, conocerse, (re) producirse mutuamente. La sucesión de retroacciones positivas y el aislamiento socio-cultural (más que político) del fenómeno, fueron las pautas que condicionaron la *autopoiesis* (Maturana y Varela, citados en Morin y Piattelli-Palmarini, 1974, y en Dumouchel y Dupuy, 1983) del sistema.

«Allá ellos, aquí estamos nosotros» pudo ser una traducción discursiva del proceso. «Ellos» no eran sólo el gobierno, o las fuerzas armadas, eran todos los que no estaban allí ni eran deseados; «allá» señalaba al exterior del sistema, al entorno, a otro lugar, otro territorio. Y «aquí» era el territorio ocupado por la primera persona del plural. Un plural unitario. Porque hubo un paradigma de unidad, simbolizado en la medida de lo posible y en la mayor parte de los casos en la propuesta de una imagen plural, variada, heterogénea. La misma se creó en los modos de integrar programaciones de radio y de espectáculos de Música Popular Uruguaya con elementos estilísticamente heterogéneos. Esta unidad de lo distinto tenía ya varios antecedentes en la cultura uruguaya. En la cultura política, primero, con la creación en 1964 de una central sindical única, y con la unión de las izquierdas en el Frente Amplio, de 1971. En la cultura musical, hubo también desde los años 60 toda una corriente que postulaba una dicotomización de la música en «buena» y «mala», y que reunía en algunos programas de radio y televisión una combinación ecléctica de artistas y géneros de todo origen geográfico y temporal. En música Popular Uruguaya, la vitrina para este tipo de manifestación fué el mencionado programa televisivo «Discodromo».

Estas experiencias abonaron todas el terreno para nuevas concepciones de la democracia, entendida como una práctica de creación social por el diálogo, a través de un respeto mutuo y tolerante hacia quienes pensarán distinto. Estos eran valores totalmente contrapuestos a los difundidos oficialmente, y ello da otro modo de inserción del fenómeno en el paradigma de oposición.

Puede afirmarse que el movimiento heredó, más que creó, el que podría llamarse *paradigma de sobriedad*. Los elementos elegidos para manifestarla también fueron considerados importantes, y abarcaban por ejemplo la ropa (sobria y/o «normal», es decir, no disfrazarse a la manera del negocio del espectáculo, sino de identificarse lo más posible al «hombre de la calle», que por otro lado casi todos los artistas eran) o la estructuración del espectáculo previendo una dosis de comunicación verbal relativamente informal. Estos objetivos fueron heredados de la generación precedente y también de algunos artistas no uruguayos que se presentaron en el país en los primeros años 70 y que fueron considerados como modelos adecuados (por ejemplo, los españoles Ramón y Paco Ibáñez). Estos elementos conformadores de una imagen alternativa a la del espectáculo establecido: vestimenta, manera de hablar, la actitud informal general, eran anteriores: habían sido recibidos y aceptados como formando parte de la definición cultural, identificatoria, de tal sistema de acción.

Es que el artista de esta nueva generación, como el de las anteriores, se viste como su público, llega al lugar de actuación en el mismo ómnibus que su público, se expresa con el mismo lenguaje, e interactúa con su público de igual a igual, antes o después de las actuaciones (Dabezies, 1982:45).

Estos objetivos ostensiblemente comunicacionales se acompañaron por los del citado *paradigma de calidad*, traducido en el intento más o menos sistemático de trabajar seria y rigurosamente, pretensión que partía de considerar a la música popular como un fenómeno muy importante, serio, por lo tanto

digno de la máxima atención (da Silveira, en Martins, 1980a). (Estos mismos criterios han sido los que llevaron a un gran número de personas que los comparten, tanto científicos como músicos, periodistas, docentes, etc., a formar la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – I.A.S.P.M.). Esta intención también era comunicada, especialmente por medio de un acentuado profesionalismo en la creación y preparación de los musicales, así como de los vehículos (discos y espectáculos).

La dimensión tal vez más importante haya sido la del paradigma de identidad. Este implicó el objetivo más amplio, el único que pudo constituirse en bandera pública del movimiento, el que lo opuso como alternativa a lo exterior, en tanto representación válida de la identidad nacional (Rodríguez Barilari, 1983; Caula, 1983a). Esta era dada en el contenido por las fuentes musicales de base, por buena parte de las letras, y por el idioma, fundamentalmente. Es de destacar que junto a las marcas de identificación nacionales -en tanto originales, distintas- aparecieron frecuentemente otras, que pueden englobarse en el rótulo de latinoamericanas. Esto no sólo forma parte de la cultura opositora, y más particularmente de la izquierda uruguaya de los últimos veinte años (Rama, 1985:14), sino que referencias a la «Patria Grande» fueron frecuentes en el repertorio y/o en los ritmos e instrumentos utilizados ya por las generaciones precedentes de músicos populares.

¿Cómo se transmitían esos elementos, cómo pudieron integrarse en un sistema de representaciones coherente y complejo? El último indicado, el de la identidad colectiva, fue el único que podía encontrarse en una sola exposición al «estímulo» pues por definición estaba presente en cada oportunidad. Los otros podían constituirse en un todo por exposiciones repetidas, sobre todo por la asistencia frecuente a los macro-recitales, a ciclos de recitales en los pequeños teatros y/o escuchando regularmente las emisiones de radio que difundían Música Popular Uruguaya en su mayor amplitud estilística. Se revela así una segunda gran consecuencia de la correspondencia necesaria entre emisión y percepción globales: los uruguayos que no estuvieron expuestos de esta manera repetida, no pudieron tener esta imagen global. Y, al menos en el período considerado, los sectores que no participaron fueron, en general, ciertas clases sociales y fracciones de clases -las extremas- y, en particular, los habitantes del interior del país.

Estos sectores pudieron tener una visión parcial, o aún individual, del fenómeno, o ninguna. Los habitantes del interior podían eventualmente -por ejemplo, por pertenecer a sectores sociales medios- tener contactos con grabaciones o notas periodísticas mayormente impresas, pero no pudieron nunca *experimentar* la misma vivencia global de sus privilegiados compatriotas de la capital y sus alrededores.

3.2. Relaciones

¿En qué sentido podemos referirnos al análisis de las relaciones entre artistas y público como estudio de las relaciones sintagmáticas? Estamos otra vez aquí abusando un poco de una metáfora lingüística. Sintagma es la combinación particular de los elementos en una frase; nosotros podemos extender el sentido al de los elementos de un acto de comunicación en tanto sistema significativo. Es decir, hemos propuesto una serie de dimensiones paradigmáticas en las que los músicos uruguayos se ubicaron frente a sus públicos en los años considerados. Corresponde ver ahora cómo se integraban los músicos, los públicos y sus contextos, en un sistema de relaciones particular.

Ya hemos mencionado lo que implicó con el tiempo, y sobre todo en los macro-recitales, la recuperación de una marca de contexto vinculada a experiencias políticas. La reunión de personas como tal, resultó ser la primera oportunidad en mucho tiempo, para la gente que compartía al menos parte de los

sentidos asequibles en esos contextos, de encontrarse, de poder reunirse públicamente y en número relativamente elevado. Si se quiere, éste fué un «efecto perverso» (Boudon), en el sentido de que no estuvo previsto. A medio camino, hubo retroacciones que indicaron lo que estaba pasando. Es difícil también afirmar si esta consecuencia llevó a alguien a asistir por el hecho de encontrarse con amigos o correligionarios *más que* por la música en sí. Esto, en todo caso, ha sido más probable sobre el final del período considerado, en los macro-recitales, donde el público era mucho más heterogéneo en edades y clase social, y donde se iba como a una fiesta -o al partido de fútbol-, termo bajo el brazo y mate en mano. Y el lenguaje popular produjo la reificación: «vamos al canto popular».

Nos interesa ahora detenernos en la consideración de la interacción entre los dos sub-sistemas principales: artistas y público. Las fuentes de información son observaciones directas y declaraciones de los músicos, quienes se han referido en varias oportunidades al público y a sus intenciones para con él. Esta preocupación partía de la valoración negativa que se hacía al consumo pasivo, característico del negocio del espectáculo. Hubo distintos tipos de búsqueda de una participación distinta del público en los espectáculos, y podemos dar dos ejemplos opuestos.

La preocupación de *Los que iban cantando* por romper con la estructura de canción-aplausos... y con la rutina del cantor sentado durante el recital frente a su público (Bonaldi, en Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980:31) se tradujo en la preparación de los espectáculos. El grupo llegó a producir cuatro ciclos de recitales, en los que todos los movimientos y palabras estaban previstos y supervisados por un director teatral. Al menos en uno de ellos ensayaron una puesta en escena netamente brechtiana, en la cual la sucesión de canciones al comienzo del espectáculo impedía los aplausos. Lo que se obtenía era una postergación de esta respuesta culturalmente codificada, demora buscada para dar lugar a la creación de una distancia que permitiera una reflexión a propósito de lo que se veía y escuchaba.

En el otro ejemplo se exigía del público una participación fuera de lo común: bailar, jugar, divertirse. La propuesta estaba legitimada por tratarse de un grupo musical-teatral especializado en niños, al que se identificó, como en el caso de *Los que iban cantando*, por el nombre de su espectáculo: *Canciones para no dormir la siesta*. Su primer espectáculo, exclusivamente infantil, se mantuvo en cartelera durante cinco años, sábados y domingos, dos veces por tarde. La intención del equipo realizador era la de hacer participar activamente -en relación a la norma- al público menudo. La extensión del alcance empezó, lógicamente, por los adultos que acompañaban a los niños. Por otro lado, su tipo de propuesta musical se integraba perfectamente en los patrones del movimiento que se generaba. Ya a partir de 1979 el mismo espectáculo para niños fué puesto en escena en horarios nocturnos, para adultos, como corolario de su presentación en un macro-recital.

Canciones para no dormir la siesta -ya un título con doble sentido- tuvo un rol fundamental en el cambio de modalidades de participación del público en los espectáculos de Música Popular Uruguaya. Las novedades pudieron ir desde una participación bastante entrelazada con los artistas, hasta detalles como la preferencia por sentarse en el césped del terreno de fútbol donde se realiza el espectáculo en vez de en las gradas de cemento, o el baile espontáneo, o los encendedores en alto (Caula, 1983b), o subirse al escenario a cantar junto al artista (Giovanetti Viola, 1983). En estas ocupaciones de espacios comunicativos por parte del público el contexto ha sido determinante; es decir que se pudo crear la «sutil ecuación colectiva» (Rodríguez Barilari, 1982a) del clima participativo especialmente donde el contexto lo comprendía como posible: en los grandes gimnasios y estadios, mayormente NO en los teatros.

Sin desconocer la importancia de estos comportamientos en la conformación de una imagen distinta, alternativa, cabe plantearse la pregunta sobre la posibilidad real de modificar el modelo de relación culturalmente definido. Este incluye a un artista que propone, reforzando esa definición cultural, y el público que acepta esa definición y la posición superior de quien propone. El primero emite, el segundo recibe. La única retroacción a mano es la tradicional manifestación ruidosa (aplausos, silbidos, gritos, etc.) posterior a cada interpretación, y el margen para aumentar la variedad no es muy amplio. ¿En qué sentido decimos que el modelo culturalmente definido es reforzado? En que si el público decide ir a un espectáculo, comprar un disco o escuchar un programa de radio, eso puede ser hecho (decidir consumir) *primero* porque espectáculo, disco, programa, existen, o sea, han sido producidos como tales por la voluntad de algunos actores. Por lo tanto, esta redefinición práctica y cotidiana del modelo tiene un «definidor» práctico, quien tiene la iniciativa, quien *propone* el (nuevo) objeto de atención o consumo: el productor.

Corresponde también cuestionarnos sobre la posibilidad real de encontrar una alternativa a ese modelo complementario, que ubica al artista en la posición superior y al público en la inferior. Para empezar, debe reconocerse que éste es un modelo prácticamente inherente a las sociedades diferenciadas, y que no hay una valoración positiva o negativa automática: el caso modelo es el de la relación padres-hijo, pero también están los ejemplos cercanos de la relación que une a profesores y alumnos, al político y sus electores, la que se establece en general entre un «medio de comunicación» y sus lectores/oyentes; la relación artista-público puede considerarse como un ejemplo de ésta última categoría.

Teóricamente, una relación de «reciprocidad» (Bateson, 1973:42) o «sana» (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1972:105) implicaría dos alternancias: entre la respectiva ocupación de las posiciones «superior» e «inferior» y entre retroacciones simétricas y complementarias. En otras palabras, esta alternancia definiría a los interlocutores como iguales en algunos campos y distintos en otros. Las variantes frecuentes en la definición de la relación en este último caso nos parecen sin embargo forzar la tendencia a una mutua definición de los interlocutores como básicamente iguales.

Esta propuesta tiene profundas implicancias políticas que no vamos a desarrollar aquí. Baste decir que una demanda de igualdad en las relaciones (comunicativas) es lo que ha estado en el principio de la discusión sobre comunicación alternativa, sobre comunicación horizontal, y en la base de la reclamación de un Nuevo Orden Internacional de la Información y de la Comunicación. O sea, son cuestionamientos a relaciones fijadas patológicamente en el modelo complementario, con los mismos interlocutores en las mismas posiciones.

Que pueda ser, entonces, una ruptura del modelo estándar en el caso de la música popular, es un tema a discutir, que requiere -como tantos otros- de tanta imaginación como voluntad. Y marcas de contexto menos constrictivas que las que rodearon al fenómeno en el periodo estudiado.

3.3. Comunicación alternativa

Una literatura bastante extensa ha intentado caracterizar, a partir de una serie de experiencias disímiles, el concepto de comunicación alternativa. Se la ha definido en oposición a la comunicación transnacional (Roncagliolo, 1982) y positivamente como formando parte de una práctica social, ya sea surgiendo de ella o creándola, por un lado, y por otro como una comunicación contestataria de las comunicaciones verticales (Reyes Matta, 1982a y 1982b). Ha sido distinguida de la comunicación marginal (Reyes Matta, 1982a): debe entroncarse en un «cuerpo social que le sirva de marco»; y también de la simple

comunicación opositora (Munizaga,1982): debe proponer visiones alternativas del mundo.

Frente a esas descripciones, lo sucedido en Uruguay después del golpe de estado con la música popular puede considerarse relativamente comprendido. Para empezar, y tal como hemos indicado, el movimiento se definió, por oposición, como retroacción a la invasión musical metropolitana, a sus características estéticas estándar y a su vocación dominante. En ese sentido fue un intento de redefinición simétrica de la relación a la cultura transnacional, y en general al mundo no latinoamericano. El hecho de que no hubiera retroacción del mundo transnacional debe atribuirse a que éste no se dió por enterado, no tuvo una percepción del fenómeno, al no existir capitales de origen extranjero invertidos en los sub-sistemas con los que la Música Popular Uruguaya interactuó, fundamentalmente las industrias fonográficas y de medios de comunicación.

Así entonces, la mencionada auto-organización del fenómeno aparece como una de las características que más lo vinculan con las experiencias anteriores que generaron el rótulo de comunicación alternativa. No sólo fue un intento único de «horizontalizar» las relaciones entre los artistas y la parte del pueblo que formaba su público. También se dió allí un proceso de «nucleación» (Prigogine y Stengers), una interacción creciente que aporta un nuevo modelo al «flujo en espiral» de Reyes Matta. En efecto, éste define un punto de partida y centro (re)generador «popular», que en el Uruguay no pudo empezar a desarrollarse antes de fines de 1981. La Música Popular Uruguaya fue el sistema donde se dió la máxima auto-organización posible en aquel contexto, pero obviamente las marcas del mismo impedían la generación de un movimiento con otras características.

Sin embargo, el rubro en el que la Música Popular Uruguaya apareció más cerca de las características de la comunicación alternativa, fué precisamente el de la propuesta de visiones nuevas del mundo, que en su caso era el mundo musical. Es por lo menos hacer justicia con la mayoría de los músicos que desarrollaron su tarea en el Uruguay de la década analizada, el reconocer, con Aharonián (1985), que el nivel creativo, interpretativo y autocrítico alcanzado en ese período permitieron al país poder mostrar uno de los más ricos panoramas de nueva música popular del continente latinoamericano. Logro de una sólida alternativa, por la proposición de productos y comportamientos distintos, válidos y originales. En la medida que éstos estaban no solo hechos en un determinado lugar, sino que recogieron, recreando los elementos de la historia cultural de ese lugar, no sólo hicieron progresar la música popular sino que aportaron nuevas marcas de identificación nacional vinculadas con una sociedad en tiempos de cambio.

Pero este movimiento de la Música Popular Uruguaya no se limita a encajar en abstracciones de teoría de la comunicación generadas a partir de otras experiencias.

Teóricamente aporta la posibilidad de leer de una nueva manera este tipo de fenómenos: como información desorganizadora de la comunicación establecida. El enfoque sistemático que adoptamos agrega la dimensión del cambio, por otro lado imposible de descartar en una perspectiva histórica. Ello implica que la pérdida del carácter alternativo, en el sentido removedor con que lo concebimos, es, más que una posibilidad, un dato seguro del proceso cultural.

Estas reflexiones nos permiten regresar a la Música Popular Uruguaya para verla como un sistema de transformaciones, para detectar su estandarización y prospectar su propia generación de antídotos... La renovación de la alternatividad, si es que el concepto tuvo algún sentido.

El período que estudiamos termina en una curva ascendente para las actividades de la Música Popular Uruguaya, al menos desde un punto de vista cuantitativo. En 1982 se realiza un primer macro-recital con un único artista, *Los que iban cantando*; son seguidos en la idea al año siguiente por los grupos *Rumbo*, *Universo*, *Los Zucará* y *Canciones para no dormir la siesta*. El espectáculo de éstos, titulado «Los Derechos del Niño», realizado con el apoyo de una emisora, CX30 La Radio, y de UNICEF, fué el que más público llevó dentro de esta nueva modalidad (one-act show): 11,000 personas (Bonaldi, 1984:3). Una primera conclusión es que este proceso de institucionalización, hizo perder alguna de las características que definían al movimiento como alternativo. En todo caso, la Música Popular Uruguaya llegó a ser tan alternativa como el resto de la oferta musical en el país, aunque decirlo así implica modificar la significación que dábamos al adjetivo. Llegar a ser una opción más dentro del espectro total del consumo musical uruguayo no fue un objetivo conciente, o al menos, explícito (en esos términos).

Por otro lado, el aumento de la popularidad implicó la especificación del aplauso, que al principio era global, destinado al conjunto de músicos y a lo que representaban (Martins, en Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980:83). Al final del período estudiado difícilmente podían destacarse artistas que pudieran considerarse consolidados (Cunha, 1983a), pero el proceso estaba en marcha: el aplauso dejaba paulatinamente de ser colectivo para dar paso al establecimiento de preferencias particulares, y con ellas ciertas consagraciones individuales. Nuestra hipótesis es que este fenómeno pertenece a la clásica categoría de la diferenciación en grupos sociales al incrementarse la cantidad de elementos que lo componen y su heterogeneidad.

Esta constatación no impide relativizar lo alcanzado en esos diez años, en cuanto a la relación entre el grado de desarrollo logrado y el resto del consumo musical (Trochón, en Sotelo 1982b:46; Piedra, en Dabezies, 1982:46.) Sin embargo, la cantidad mayor de público significó más dinero en juego, y la posibilidad de ganancias importantes atrajo a productores profesionales. Lucrar con la música popular era posibilidad que chocaba de frente con la ideología del movimiento, y esos atisbos de aparente mercantilización levantaron fuertes protestas de la parte de algunos artistas (Bonaldi, 1984; Trochón, en Sotelo, 1982B; y Lazaroff, 1984). Estas retroacciones deben ubicarse en la perspectiva de un límite sobrepasado. En efecto, aunque la mayor parte de los espectáculos fueron cooperativos, y hubo una productora fonográfica cooperativa (Ediciones Tacuabé), la mayor parte de los discos fueron editados por empresas de inocultables fines comerciales, y de todos modos, además, los productores «comerciales» debieron seguramente comenzar por contratar a alguien (que «se dejó» contratar).

La imagen final que esta experiencia nos deja es la que un enfoque sistemático nos permite destacar: la aparición de un desorden frente al desarrollo de un orden (nutrido de viejos desórdenes, que lo corroyeron hasta morir o institucionalizarse...). Todas las nuevas discusiones, sobre el dinero, sobre las características del fenómeno, sobre sus alcances y límites, que los propios protagonistas comenzaron a desarrollar cuando se fueron abriendo espacios para la metacomunicación, todo ello no hace sino señalarnos la presencia de nuevos desórdenes, frente a la fijación cultural de la vieja propuesta alternativa. Si mantenemos la mirada en el metasistema, el de la cultura global, la vemos más compleja, más activa, y también más única. La continuación del proceso demandará seguramente otras historias, sobre otras comunicaciones alternativas, para que otros las cuenten.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA DE MÚSICA POPULAR URUGUAYA, 1973-1982

Se encuentran aquí discos de artistas considerados de la «nueva generación», a razón de uno por artista. Se ha agregado el nombre de la empresa editora en caso de no coincidencia con el de la etiqueta.

GRUPO VOCAL UNIVERSO: A la manera de nosotros. Orfeo/R. & R. Gioscia Sulp 90592; 1975.
 CARLOS MARIA FOSSATI: Heroica Paysandú. Sondor 44042; 1976. SANTIAGO CHALAR (con Santos Inzaurrealde): Minas y abril. Sondor 44072; 1978.
 JUAN JOSE DE MELLO, CARLOS BENAVIDES, EDUARDO LARBANOIS, MARIO CARRERO, WASHINGTON BENAVIDES: Amigos. Sondor 44082; 1978.
 CANCIONES PARA NO DORMIR LA SIESTA. Sondor 44107; 1979. LARBANOIS-CARRERO. Sondor 44101; 1979
 JORGE LAZAROFF: Albañil. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 20, 1979.
 LEO MASLIAH: Canciones varias. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 21; 1979 LUIS TROCHON: Barbucha. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 21; 1979 EDUARDO DARNAUCHANS: Zurcidor (Darnauchans/4). Sondor 144118; 1980.
 RUBEN OLIVERA: Pájaros. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 24, 1980. OMAR ROMANO Y LOS DEL ALTILLO (con Grupo Vocal Universo y Larbanois-Carrero): Carnaval. Sondor 144155; 1980.
 DINO: Milonga. Sondor 144150; 1981.
 ABEL GARCIA: Sobre la vida. RCA/APSA LPUS 352; 1981.
 LOS QUE IBAN CANTANDO: Juntos. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 28; 1981.
 JAIME ROOS: Aquello. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 27; 1981.
 CARLOS BENAVIDES: Los más grandes éxitos. Sondor 144128; 1982 (antología).
 JORGE BONALDI: Bandoneón y otras historias. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 30; 1982 (antología).
 RUMBO: Sosteniendo la pared. Ayuí/Ediciones Tacuabé A/E 35; 1982.

BIBLIOGRAFÍA

Aharonian. Coriun. «TRES JOVENES NOTABLES». *Asamblea*, Nr. 43, Montevideo, Junio 20, 1985:20.
 Atlan, Henri. ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE. ESSAI SUR L'ORGANISATION DU VIVANT. Paris, Seuil, 1979
 Ayestaran, Lauro. LA MUSICA EN EL URUGUAY. Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica (SODRE), Montevideo, 1953.
 Ayestaran, Lauro. EL FOLCLORE MUSICAL URUGUAYO. Arca, Montevideo, 1967.
 Bateson, Gregory. STEPS TO AN ECOLOGY OF MIND. Frogmore, St. Albans, Herts, Paladín, 1973.
 Bonaldi, Jorge. EL CANTO POPULAR URUGUAYO. Folleto de diez páginas escrito en Madrid el 22 de abril de 1984 para la gira europea que el cantautor realizó en aquel año.
 Boudon, Raymond. EFFECT PERVERS ET ORDER SOCIAL. P.U.F., Collection Sociologies, Paris, 1977.
 Bourdieu, Pierre. LA DISTINCTION-CRITIQUE SOCIALES DU JUGEMENT. Editions de Minuit, Paris, 1979.
 Capagorry, Juan y Rodríguez Barilari. Elbio. AQUÍ SE CANTA. CANTO POPULAR 1977-1980. Arca, Montevideo, 1980.
 Castagnola, José Luis. COMUNICACIÓN MASIVA Y SECTORES JUVENILES. Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH), Serie Investigaciones Nr. 19, Montevideo, 1981.
 Castoriadis, Cornelius. L'INSTITUTION IMAGINAIRE DE LA SOCIÉTÉ. Seuil, Coll. Esprit-La Cité Prochaine, Paris, 1975.
 Caula, Nelson. «SOMOS MAESTROS EN DESAFIAR DESAFIOS...». Aquí, Montevideo, Junio 21, 1983a:24
 Caula, Nelson. «MECANISMO VITAL» en *Canto Popular* Nr. 2, Montevideo, Setiembre 1983b:38.
 Cunha, Víctor. «COMO LAS HOJAS...». *Canto Popular* Nr. 2, Setiembre 1983a.: 23.
 Cunha, Víctor. «EL CICLO DE LA ALIANZA. SUS INICIOS: 77/81», *Canto Popular* Nr. 3, Octubre 1983b:19-22.
 Dabezies, Antonio. «CUANDO EL CANTO ES POPULAR (Y ADEMAS, URUGUAYO)», *Opción*, Nr. 13, Montevideo, Enero 26, 1982:41-49. DEMOCRACIA, La. «QUIEN LE TEME A LOS CANTORES?, La Democracia Nr. 9, Montevideo, Noviembre 23, 1981:2.
 Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Collection Points Nr. 110, Paris, 1972. Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE. Seuil, Collection Points Nr. 110, Paris, 1972.
 Ducrot, Oswald et al. LES MOTS DU DISCOURS. Collection Le Sens Commun, Editions de Minuit, Paris, 1980.
 Dumouchel, Paul et Dupuy, Jean- Pierre (Eds). L'AUTO-ORGANIZATION DE LA PHYSIQUE AU POLITIQUE. Seuil Collection Empreintes, Paris, 1983.
 Elbert, Luis, URUGUAY. *Opinar*, Montevideo, Diciembre 10, 1981. Fabregat, Aquiles y Dabezies, Antonio. CANTO POPULAR URUGUAYO, El Juglar, Buenos Aires, 1983.
 Fox, Elizabeth y Schmucler, Héctor et al. COMUNICACIÓN Y DEMOCRACIA EN AMÉRICA LATINA. DESCO/CLACSO. Lima, 1982. Giovanetti Viola, Hugo. «GRUPO UNIVERSO, EL 10 EN EL ATENAS» (entrevista a miembros del Grupo Vocal Universo), *Canto Popular* Nr. 2, Setiembre 1983.
 Instituto de Estudios Sociales. INFORME PRELIMINAR SOBRE LA SITUACIÓN SOCIAL DE LA COMUNIDAD NEGRA EN EL URUGUAY. División Publicaciones y Ediciones de la Dirección General de Extensión Universitaria.

Universidad de la República, Montevideo, 1979.

Iturribery, Juan José. «LA MUSICA, EN ESTA PARTE», *Asamblea* Nr. 36, Montevideo, Marzo 3, 1985:23.

Lamarque Pons, Juarés. «EL TANGO RIOPLATENSE». *Opinar*, Montevideo, Enero 13, 1983.

Lazaroff, Jorge. «MILITANCIA O EMPRESA.». *Asamblea* Nr. 5, Montevideo, Enero 5, 1984.

Martins, Carlos Alberto. «URUGUAY POP'74: BALANCE DE OTOÑO». *Ahora*, Montevideo Abril 25, 1974a.

Martins, Carlos Alberto. «DISCOS URUGUAYOS Y OTRAS COSAS». *Marcha*, Montevideo, Noviembre 8, 1974b.

Martins, Carlos Alberto. «URUGUAY». *Billboard's International Buyer Guide*, Cincinnati, Septiembre 24, 1979.

Martins, Carlos Alberto. «LOS QUE IBAN CANTANDO» EN BUENOS AIRES» (entrevista a miembros del grupo), *Prensario*, Buenos Aires, Abril 1980a.

Martins, Carlos Alberto. DISCOGRAFÍA, in Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980:134-140.

Martins, Carlos Alberto. MUSIQUE POPULAIRE ET COMMUNICATION ALTERNATIVE EN URUGUAY, 1973 - 1982. Laouvain-Neuve, U.C.L./ESPO/ Département de Communication Sociale. Tesis de Licencia, 1984.

Martins, Carlos Alberto. MUSICA POPULAR URUGUAYA 1973 - 1982, UN FENOMENO DE COMUNICACION ALTERNATIVA. Centro Latinoamericano de Economía Humana, Colección Argumentos Nr. 6, Ediciones de la Banda Oriental, 1986a.

Martins, Carlos Alberto. «URUGUAYAN POPULAR MUSIC. NOTES ON RECENT HISTORY». Artículo basado en los capítulos 1 y 2 de Martins, 1986a. Presentado al Consorcio Internacional sobre Comunicación y Juventud (ICYC), y en la jornada «Popular Music Studies: Trends, Perspectives, New Developments», organizada por la I.A.S.P.M. en la Katolieke Universiteit Nijmegen, Países Bajos, 1986b.

Martins, Carlos Alberto. «POPULAR MUSIC AS ALTERNATIVE COMMUNICATION; URUGUAY, 1973 - 1982»; *Popular Music*, Vol. 7/1, Cambridge University Press, 1988:77-94

Martins, Carlos Alberto. «MUSIC IN CULTURAL AND COMMUNICATION POLICIES IN URUGUAY. PRELIMINARY CONSIDERATIONS». I.S.M.E. Yearbook, Vol. XIV, London, 1987:136-151.

COMMUNICATION, MORPHOGENESE ET IDENTITÉ CULTURELLE, CIACO Editeur, Louvain-la-Neuve, Bélgica, 1988a.

Martins, Carlos Alberto. «L'ŒUVRE EXPRESSIVE ET SON RAPPORT AU CONTEXTE. CHANSON POPULAIRE ET IDENTITÉ CULTURELLE». *Recherches Sociologiques*, Vol. XIX, N. 2-3, Université Catholique de Louvain, Département de Sociologie, 1988b: 313-326.

Morin, Edgar. LE PARADIGME PERDU. LA NATURE HUMAINE. *Points* Nr. 109, Seuil, Coll. Paris, 1973.

Morin, Edgar, LA MÉTHODE. TOME I: LA NATURE DE LA NATURE. Collection Points Nr. 123, Seuil, Paris, 1977.

Morin, Edgar et Piattelli-Palmarini (Eds). L'UNITÉ DE L'HOMME, Coll Points Nr. 91, 92 & 93, 1974.

Munizaga, Giselle. POLÍTICAS DE COMUNICACIÓN BAJO REGÍMENES AUTORITARIOS: EL CASO DE CHILE, in Fox, Schmucler et al., 1982:41-68.

Muñoz, Carlos Alejandro. LA MADUREZ DEL TEATRO NACIONAL, seguido de TODOS DETRÁS DEL CINE NACIONAL, en Muñoz y Castillo, 1983:193-202

Muñoz, Carlos y Castillo, Rubén. LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO. Centro Latinoamericano de Economía Humana, Serie El Uruguay de Nuestro Tiempo, Nr. 9, (pages 193-216), Montevideo 1958-1983.

Olivera, Rubén, «DOCENCIA Y CANTO POPULAR». Escenario Nr. 2, Montevideo, julio 1981:15-16.

Picerno, Alfredo y Mieres, Pablo (Comp.). URUGUAY, INDICADORES BÁSICOS. Centro Latinoamericano de Economía Humana, Montevideo, 1983.

Portales, Diego et al. COMUNICACIÓN TRANSNACIONAL. CONFLICTO POLÍTICO Y CULTURAL. DESCO/ILET, Lima, 1982.

Prigogine, Ylia y Stengers, Isabelle. LA NUEVA ALIANZA. METAMORFOSIS DE LA CIENCIA. Alianza, Colección Alianza Universidad Nr. 368. Original edition: La Nouvelle Alliance; Paris, Gallimard, 1979.

Rama, German W. «LA DEMOCRATIE EN URUGUAY: UN ESSAI D'INTERPRETATION». *Problemes d'Amérique Latine* Nr. 78 (Notes et Etudes Documentaires Nr. 4796), La Documentation Française, Paris, 1985:3-4.

Reyes Matta, Fernando. COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y DESARROLLO SOLIDARIO ANTE EL MUNDO TRANSNACIONAL, en Portales et al., 1982: 142-183.

Reyes Matta, Fernando. LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA COMO RESPUESTA DEMOCRÁTICA, en Fox, Schmucler et al., 1982:245-264. Rodríguez Barilari, Elbio. «UNA ECUACION COLECTIVA». *Propuesta* Nr. 3, Montevideo, Octubre 1982:401.

Rodríguez Barilari, Elbio. «LA SANA DIVERSIDAD». *La Democracia* Nr. 29, Montevideo, Marzo 4, 1983.

Roncagliolo, Rafael. COMUNICACIÓN Y CULTURA TRANSNACIONALES, en Portales et al., 1982:17-31.

Shannon, Claude E. y Weaver, Wamer. THE MATHEMATICAL THEORY OF COMMUNICATION. Urbana, The University of Illinois Press, 1949. Sluzki, Carlos y Beavin, Janet «SYMETRIE ET COMPLEMENTARITE: UNE DEFINITION OPERATIONNELLE ET UNE TYPOLOGIE DES DYADES», en Paul Watzlawick et John H. Weakland (Eds.): Sur

L'interaction, Travaux du Mental Research Institute, Palo Alto, 1965-1974. París, Seuil, 1981:98-117. Versión original del artículo publicada en Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina, 1965, 11:321-330.

Sotelo, Gerardo. «CANTAR ABRIENDO FRONTERAS» (entrevista a Washington Carrasco y Cristina Fernández), *Opción* Nr. 16, Montevideo, Febrero 16, 1982a:41-43.

Sotelo, Gerardo. «TROCHON; UNA ACTITUD CRITICA Y CUESTIONANTE» (interview), *Opción*, Montevideo, Octubre 26, 1982b:46-47.

UNESCO. Un solo mundo, múltiples voces (Informe de la Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación), Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Vidart, Daniel. EL TANGO Y SU MUNDO. Tauro, Montevideo, 1967. Wainer, José y Iturribery, Juan José. EL TANGO. Enciclopedia Uruguaya Nr. 43, Montevideo, Agosto 1969.

Watzlawick, Paul; Bravin, Janet Helmick y Jackson, Don D. UNE LOGIQUE DE LA COMMUNICATION. Collection Points Nr. 102. Paris, Seuil, Original edition: Pragmatics of human communication; New York, Norton, 1967. Versión castellana: TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN HUMANA; Barcelona Herder, 1972 Wilden, Anthony, SYSTEM AND STRUCTURE. ESSAYS IN COMMUNICATION AND EXCHANGE. London, Tavistock. Version castellana de los capítulos I, II, V, VI, IX, XI, XIV, XV y XVI: SISTEMA Y ESTRUCTURA; Madrid, Alianza, Col. Alianza Universidad Nr. 245, 1979. Segunda edición en inglés, aumentada: 1980. Tercera edición, comentada y aumentada: SYSTEME ET STRUCTURE, ESSAIS SUR LA COMMUNICATION ET L'ECHANGE, Montreal, Boreal Express 1983.

Wilden, Anthony, THE RULES ARE NO GAME. THE STRATEGY OF COMMUNICATION. London. New York, Routledge and Kegan Paul, 1987.

Winkin, Yves (Ed). La nouvelle communication. Paris, Seuil, Coll. Points Nr. 136. 1981.

Woodward, Kathleen (ED.) THE MYTHS OF INFORMATION: TECHNOLOGY AND POSTINDUSTRIAL CULTURE