

Estudio sobre nación y música en Uruguay. Avances y resultados parciales del Proyecto I+D “Música y concepciones de identidad en Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)”

Leonardo Manzino, Gustavo Goldman, Pablo Oliver y Johana Trujillo
Escuela Universitaria de Música. Udelar

Resumen

Exposición de resultados parciales del Grupo de Investigación *Campo Musicológico* en la ejecución del proyecto *Música y concepciones de identidad en Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)*; trabajo que aborda el estudio sobre *nación y música* en Uruguay atendiendo a las intersecciones entre el campo musical y el campo político en dos períodos de gobiernos autoritarios separados cronológicamente por un siglo e inscritos en momentos socioculturales diferentes tanto por los modelos de gestión cultural imperantes como por la concepción filosófica paradigmática del positivismo –que pujaba por instalarse durante el primero y que estaba cuestionada hacia el segundo período. Para el siglo XIX se informa sobre: la primera edición de manuscritos (2018) de dos óperas de León Ribeiro [*Liropeya* (1881) y *Colón* (1892)]; un estudio en ejecución sobre integración de la población montevideana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación; y el repertorio musical compuesto para la reforma escolar uruguaya de 1877. Entre los estudios para el siglo XX, se exponen avances sobre Educación Musical y el discurso autoritario de *Orientalidad* en 1975 [año de celebración del sesquicentenario de la independencia uruguaya (1825)].

Conceptos clave: historia de la música, musicología, Nación y música, ópera.

Nation and Music in Uruguay. Work in Progress Report for the Project “Music and Ideas of Identity in Uruguay –Criteria in Two Authoritarian Periods: 19th-Century (1876-1886) and 20th-Century (1973-6/1985)”

Abstract

Presentation of partial results achieved by the research team *Campo Musicológico* while implementing the Project *Music and Ideas of Identity in Uruguay – Criteria in Two Authoritarian Periods: 19th-Century (1876-1886) and 20th-Century*

(1973-6/1985). This project inquires into criteria of *nation* and *music* in Uruguay. It focuses on interactions between the fields of music and politics a century apart at the time when two authoritarian Uruguayan governments were established. These time periods have different sociocultural characteristics: while Positivism was being assimilated in the former period, it was challenged in the latter. Management of cultural issues was also contrasting. Work in progress is reported on 19th-Century matters regarding the first edition of music manuscripts (2018) from two Operas by León Ribeiro [*Liropeya* (1881) and *Colón* (1892)]; the integration of the Montevideo population of African origin into civil movements that contributed to conform a project to build the nation; and music repertoire composed for the 1877 Uruguayan elementary school reform. Among research on 20th-Century topics, it is reported on Music Education related to the authoritarian 1975 cultural campaign slogan *Orientalidad* to celebrate the 150th-Anniversary of Uruguayan Independence (1825).

Keywords: music history, musicology, Nation and music, opera.

La Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República, Uruguay (UdelaR) financia entre 2017 y 2019 el Proyecto I+D Música y concepciones de identidad en el Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985). El proyecto está a cargo de los musicólogos Gustavo Goldman y Leonardo Manzino que integran el grupo de investigación Campo Musicológico; un equipo de musicólogos (docentes, y egresados de la UdelaR) que promueve el trabajo intergeneracional con estudiantes de la Licenciatura en Música, Opción Musicología de la Escuela Universitaria de Música (EUM) para enriquecer su formación y colaborar con su inserción en el ámbito de la investigación musicológica y en la vida musical y académica del medio uruguayo. El proyecto aborda el estudio sobre «nación y música» en el Uruguay atendiendo a las intersecciones entre el campo musical y el campo político en dos períodos de gobiernos autoritarios que duraron una década cada uno y que están separados cronológicamente por un siglo. En ese corte cronológico coexistieron diferentes concepciones de identidad nacional surgidas en diversos contextos políticos: liberales, proteccionistas, democráticos o autoritarios. Esta comunicación expone los avances parciales individuales de algunos participantes del equipo logrados en los primeros quince meses de ejecución del proyecto (abril de 2017 a julio de 2018). Del corte cronológico que propuso focalizar el estudio, el trabajo se implementó en torno a dos ejes: el siglo XIX y el siglo XX.

Trabajos realizados sobre el foco 1876-1886

Los resultados parciales obtenidos para el período 1876-1886 incluyen trabajos de Leonardo Manzino sobre aportes de la ópera uruguaya a la visión de identidad nacional; de Gustavo Goldman sobre integración de la población montevideana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación y de Johana Trujillo sobre música vinculada a la reforma escolar de 1877 en la educación primaria pública, laica (no confesional), gratuita y obligatoria.

Óperas uruguayas vinculadas a nociones de identidad nacional

Se identificaron compositores activos en Montevideo durante los períodos rotulados por la historiografía uruguaya como de «organización nacional» (1852-1876) y del «militarismo» (1876-1886): Antonio Camps (1847-1905), Carmelo Calvo (1842-1922). Tomás Giribaldi (1847-1930) y León Ribeiro (1854-1931). En el período autoritario que el proyecto propuso investigar para el siglo XIX, aquel denominado

«militarista», afloró en Uruguay la primera generación de compositores que abordaron géneros de composición como la sinfonía, el concierto para solista y orquesta, la ópera y la música de cámara en diversas conformaciones instrumentales. Esa generación de compositores nació (o se formó musicalmente) durante el período inmediatamente anterior, aquel denominado de «organización nacional». En vinculación a estos compositores, se identificaron escritores que trabajaron como libretistas de sus óperas: Luis Desteffanis (1839-1899), Nicolás Granada (1832-1915) y Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). Se seleccionó al compositor León Ribeiro, a manera de estudio de caso, para estudiar óperas uruguayas vinculadas a nociones de identidad nacional porque entre su producción hay dos óperas que actúan en el campo de intersección entre lo musical y lo político: *Liropeya* (1881) con libreto de Luis Desteffanis y *Colón* (1892) con libreto de Nicolás Granada.

Entre los resultados parciales de trabajo al momento de esta comunicación, puede señalarse la publicación *León Ribeiro – Recitativos, Arias, Dúos y Trío*; tarea conjunta de edición musical de Leonardo Manzino con el trabajo de copista de Ignacio López Artigue. Esta publicación ofrece la primera edición de manuscritos del repertorio operístico de Ribeiro; compositor que inició su producción musical durante el período de estudio del siglo XIX que atiende el proyecto. La generación de Ribeiro estuvo expuesta a la idea de nacionalidad; noción que reflejada de manera predominantemente difusa antes de la década de 1880, comenzó a nutrirse en forma deliberada por iniciativa oficial para forjar una conciencia e identidad nacional. Esta edición de partituras complementa el tributo a León Ribeiro publicado en 2004¹ y el estudio sobre *Colón* publicado en 1993²; incluye cuatro recitativos y arias, dos dúos y un trío de *Liropeya* y dos recitativos y arias de su alegoría melodramática *Colón*. Las circunstancias biográficas del compositor y libretistas de ambas obras, las coyunturas de su composición y las condiciones en torno a sus estrenos, sitúan ambos *opus* como producciones ilustrativas de la cultura musical uruguaya del momento circunscrito a los períodos históricos identificados como de «organización nacional» y del «militarismo».

Los libretistas que colaboraron con Ribeiro, tanto en *Liropeya* como en *Colón*, fueron figuras vinculadas con los acontecimientos musicales y las circunstancias políticas

¹ Manzino, Leonardo. *León Ribeiro – Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*, Edición del autor, Montevideo, 2004.

² Manzino, Leonardo. “La música uruguaya en los festejos de 1892 con motivo del IV centenario del encuentro entre dos mundos”, *Revista Latinoamericana de Música*, XIV/2, 1993, pp. 102-130.

del período «militarista» que Uruguay transitó en el siglo XIX. El gobierno dictatorial de Máximo Santos destituyó a Luis Desteffanis, libretista de *Liropeya*, de la cátedra de Historia Universal de la UdelaR; hecho que desencadenó un conflicto por defender la libertad de cátedra que aparejó la destitución de José P. Ramírez del rectorado de esa casa de estudios y la posterior renuncia en masa del Consejo Universitario. La situación determinó en los hechos la censura de la ópera que se estrenó treinta años después en 1912. Nicolás Granada, libretista de *Colón* –uno de los precursores de la escena rioplatense– fue director del diario político La Palabra de Montevideo y fundador del semanario Ilustración Uruguaya, colaborador de Máximo Santos y secretario privado del General Máximo Tajes al final de su presidencia, secretario de la comisión especial que concretó la «conciliación de 1886» al finalizar el período militarista uruguayo del siglo XIX, representante uruguayo cuando se devolvió al Paraguay los bienes conquistados por el ejército en la guerra de la triple alianza y diputado por el departamento de Maldonado (1886-1890) y por el departamento de Flores (1891-1894).

Integración de la población montevideana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación

En los estudios sobre música de la población de origen africano prima aún una visión esencialista y homogeneizante quizás como resabio de ideas decimonónicas sobre las manifestaciones populares tradicionales o el folclore y de algunos abordajes afrocentrados. El avance que Gustavo Goldman ofrece aquí fija el foco en la experiencia histórica de sectores de la población negra de Montevideo durante las tres últimas décadas del siglo XIX; época de modernización, militarismo y consolidación de estados nacionales. El fin de la esclavitud en el Río de la Plata aparejó un cambio en las formas de incorporación y participación de la población de origen africano a las estructuras sociales, económicas y políticas republicanas. En ese contexto las formas asociativas de carácter religioso como las cofradías y de tipo étnico como las salas o sociedades africanas, comenzaron a ser reconfiguradas en nuevas formas asociativas por la adhesión de sectores de afrodescendientes a los procesos de modernización de los estados. Finalizando la década de 1860 y coexistiendo con las salas de nación y cofradías religiosas, algunos sectores de la población afrodescendiente comenzaron a organizarse en clubes o sociedades civiles. El funcionamiento de estas organizaciones es medular para el desarrollo del trabajo de investigación en curso pues pone de manifiesto la existencia de diferentes intereses y actitudes que se pretenden conocer y comprender. En el siglo

XIX la *Ley del Progreso* adquirió en occidente un carácter de validez universal que configuró una idea de civilización. Participar como ciudadanos en una sociedad que se complejizaba paulatinamente significaba tomar decisiones y proyectar una nueva «comunidad imaginada», adoptar algunas conductas, desechar otras y construir un nuevo universo simbólico.

Para comenzar se delimitó quiénes –dentro de la población afrodescendiente– participaron de este proyecto de construcción de una “afromodernidad”³ en el Río de la Plata. La prensa (importante aunque efímera) de grupos de afrodescendientes montevidianos, fuente valiosa de documentación al respecto, permitió visualizar cómo se construía la alteridad por parte de estos sectores que, por supuesto no representaban al total de la población de origen africano. En general, se trataba de sectores letrados y pertenecientes a lo que George Reid Andrews denomina “clase media negra”. La música y la danza formaron parte de este proceso. Se propone analizar algunos documentos que favorecerán la comprensión:

A. Periódico La Conservación

Ayer nuestros padres humillados a un capricho y una voluntad, no vibraban en sus corazones aquella grandiosa idea de regeneración, condenados vivir en los tracismos [sic], y al servilismo miraban con menos precio la civilización cuya llave era la única que podía templar sus instrumentos, desonoros para nosotros, y los que ellos consideraban más melódicos que la divina arpa del profeta David, y miraban sus desconcertadas notas con más aprecio que los que miraron ha siglos muy remotos los melódicos preludios que arrancó éste cuando se postró delante de Saúl. Trinos aquellos que penetraban en lo más recóndito del corazón. Preludios estos que se levantaban hasta el oído de sus superiores para perderse en el espacio del modo que se pierden los ecos doloridos del peregrino en medio de un desierto.

B. Pobres Negros Orientales

La formalización estatutaria de la Sociedad Pobres Negros Orientales, según consta en el encabezado de su reglamento, fue sancionada por su Asamblea General el 24 de febrero de 1869. El reglamento de nueve páginas establecía que su objeto principal era:

Crear fondos para el sostenimiento de una academia de música donde sus asociados puedan dedicarse a un arte útil que a la vez que sirva de recreo, pueda ser un recurso hasta para adquirir la subsistencia, consiguiendo al mismo

³Castro, Cristián. “Exploraciones para una historia transnacional de la afromodernidad en América. Chicago y São Paulo, 1900-1940”, *Hib. Revista de Historia Iberoamericana*, III/1, 2010, pp. 33-49. Partiendo del análisis de la prensa de sectores de afrodescendientes –en una perspectiva de historia comparada y transnacional– amplía la teoría planteada por Paul Gilroy en *The Black Atlantic* proponiendo la utilización del “Atlántico Negro Descentralizado” y analiza la construcción de la versión propia de modernidad de la clase media negra urbana que denomina “afromodernidad”.

tiempo formar un centro de reunión á fin de obtener la mejor armonía y unión entre las personas de color.

También señalaba que para poder formar parte de la sociedad era “necesario ser de color pardo o moreno, y ser persona de moral y de orden”. Su estatuto indica los instrumentos musicales que se enseñaban y la cuota mensual por costo de instrucción. Los socios varones estaban obligados a estudiar piano, violín, flauta, guitarra o canto. El artículo 26 establecía que “los socios que aprendan un instrumento de cuerda o de viento pagarán, los de canto, solo lo que establece el artículo 23; en el mismo caso quedan los que tocan los instrumentos que dispone el artículo anterior”. El artículo 25 señalaba los otros instrumentos musicales que se enseñaban: “se entienden por instrumentos también las panderetas, castañuelas, tambor, platillos, triángulos y demás útiles a la africana para acompañamiento de la música”. Este dato revela el lugar diferente que se le daba a los instrumentos denominados a la africana (los socios pagaban solo si faltaban a la clase); y, al incluirlos junto a instrumentos musicales de la tradición europea, muestra el carácter híbrido de las producciones musicales de la sociedad.

C. Asociación Banguela, Club Progreso Social y Sociedad Nación Lucamba

En octubre de 1891, Rosario Torres y José María Piñeyro solicitaron a la Fiscalía de Gobierno la personería jurídica de la Asociación Banguela informando sobre la adquisición y ubicación de su sede:

El moreno Juan Sánchez adquirió el 18 de agosto de 1841 de la Comisión de Caridad por escritura que autorizó el escribano Don Salvador Tort, un terreno situado en la manzana No. 64 de la Nueva Ciudad. Dicho terreno viene a quedar hoy en la calle del Ibicuy No. 333. El moreno Juan Sánchez donó el terreno de la referencia á la asociación de morenos denominada “Sala de la Nación Banguela” según resulta del testamento de fecha 29 de mayo de 1842, que hace parte de los documentos que acompañamos.

El Club Progreso Social funcionaba en Ibicuí 333 con su salón de bailes Progreso y la sociedad carnavalesca Nación Lucamba. Algunas comparsas de carnaval y clubes de afrodescendientes se agruparon en un mismo local en una zona con presencia material y simbólica de los africanos y sus descendientes (barrio Sur de la ciudad de Montevideo). El periódico La Regeneración publica avisos y crónicas de bailes del salón Progreso y del salón Esperanza del 85 inaugurado ese año por Eulogio Alsina en la calle Ibicuí 185. En la misma edición el periódico indica que la “sala de San Baltasar de la calle Queguay estuvo muy concurrida hasta altas horas de la noche”. El número siguiente aporta un dato de relevancia sobre los contactos y las formas de circulación simbólica de expresiones de la población de origen africano en ese territorio barrial: “La ‘Sociedad Nación Lucamba’

ha donado una pequeña cantidad para que se celebre el día 9 del mes entrante una misa rezada á las ánimas de la Nación Banguela propietaria del local en que habita dicha sociedad”.

El deslinde con el pasado africano –representado por las «salas de nación» hacia la década de 1870– dio paso a una actitud que favoreció la incorporación de ese pasado (tal vez idealizado, aún activo en la memoria) coincidiendo con el proceso de integración de sectores populares de afrodescendientes a los clubes y comparsas de carnaval. Respecto a los sectores populares, la documentación es bastante escasa y se está trabajando principalmente con materiales custodiados en el Museo de la Escuela de Artes y Oficios; originariamente un proyecto de carácter militar. Fundada en el año 1879, continuó la instrucción que realizaba el Batallón de Cazadores N° 2 en el Cuartel de Morales. El objetivo de la Escuela de Artes y Oficios era la enseñanza de artes y oficios útiles al hombre y cuyo plantel era apropiado para la creación de una Escuela Correccional de Menores. Los jóvenes que ingresaban a la escuela tenían entre catorce y dieciocho años de edad y eran enviados por las unidades del Ejército, la Policía y el Asilo de Menores. Uno de los talleres de la Escuela de Artes y Oficios era el de Instrumentos Musicales. La Banda de Música era dirigida por el Teniente 1° Gerardo Grasso. Esta línea de investigación está aún en la etapa de recolección documental pues el acceso a los materiales ha sido muy dificultoso. De todas maneras, es una ventana importante para entender la relación entre las comparsas de carnaval y lo militar.

Música, escuela y laicidad en la construcción de la nación uruguaya

En Uruguay, educación y laicismo fueron procesos que determinaron el carácter de la nación, constituyéndose como valores fundacionales e identitarios de la población. Un viaje de José Pedro Varela (1845-1879) a los Estados Unidos de América lo influyó para recrear en Uruguay el modelo educativo que observó. Varela fue el principal reformista de la educación impulsada a partir del Decreto Ley de Educación Común aprobado el 24 de agosto de 1877. Postuló eliminar la influencia de la iglesia católica en la enseñanza, ya que el estado en su carácter de garante del consenso y de la nación debía secularizar no solo la educación sino la política en general para favorecer el poder civil. Alineado a esta ideología se crea el Registro Civil, se retoma el control de los cementerios y paulatinamente se elimina el catecismo en la instrucción escolar.

Johana Trujillo abordó las primeras reformas contemporáneas a la reforma escolar de Varela promovidas en la educación musical por Antonio Camps (1847-1905),

Inspector de Música de la recién creada Dirección de Instrucción Pública. El avance de investigación logrado al momento de esta comunicación permite sostener que la obra musical de Camps reviste importancia porque se interesó en la creación de cancioneros infantiles para uso específico en la escuela; repertorio que, como lo detalla el autor, transmitiría valores a los niños y propiciaría emociones según su uso⁴. De este compositor se ha accedido a un cancionero del año 1887 que consta de diez obras⁵ y varios himnos patrióticos⁶. Durante un ciclo de conferencias pedagógicas en 1894, Camps expuso sobre la situación de la educación, específicamente sobre la música. Hizo una crítica al programa de enseñanza implantado después de la Reforma y propuso un nuevo modelo de enseñanza musical a partir de cancioneros escolares⁷. Camps integró el equipo reformador de Varela y al respecto mencionó “solo a mí me ha cabido la gloria de haber arrancado de la escuela uruguaya la profanación que antes se hacía del arte”. Cuestionó el programa que existía para el primer curso (niños de seis a siete años) reprobando las “canciones a una voz, muy sencillas y aprendidas de memoria”. En realidad, se usaban fragmentos de ópera, que según Camps “no enseñan valores como aseo, aplicación, respeto, etc... sino pasión y celos”. También acotó que “en lugar de cantarse impropriamente en la escuela un trozo de *El Trovador*, se canta un engendro musical torpe que ni los negros lubolos lo aceptarán para sus comparsas”. Camps consideraba que el canto vocal producía efectos síquicos y físicos que podrían ser buenos o malos, según la letra que se cantara, por eso creía que la música de los cancioneros escolares debía ser adecuada para “combatir las tendencias viciosas del organismo y de la mente, para crear o robustecer las inclinaciones morales y para producir en los centros nerviosos afectivos rápidos cambios de estado en los momentos oportunos”. Del mismo modo los textos no deberían producir malos pensamientos; debían ser textos claros que pudieran ser comprendidos por los niños, sin palabras raras y tomados de la cotidianidad del niño.

⁴ Véase Camps, Antonio. *Cantos Infantiles. Compuestos expresamente para uso de las escuelas de instrucción primaria. Letra Tomas Claramunt*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1887.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Éstas son: *La Bandera 25 de Agosto de 1825. Himno Patriótico*, Imprenta La Razón, Montevideo, 1900; *¡Artigas! Himno Escolar Uruguayo. Letra D. Alberto Flangini*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *El alumno incorregible. Canto escolar*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *Aseo. Canto infantil*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *El Juramento. Canto patriótico infantil. Letra Orosman Moratorio*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *Cantos infantiles*, Imprenta Musical Ortellí Hnos, Sociedad Argentina de Editores de Música, Buenos Aires; *¡Gloria a Varela! Himno. Letra Ricardo Passano*, Colección Álbum Musical Uruguayo, Montevideo, 1896.

⁷ Camps, Antonio. *Conferencias Pedagógicas. Enseñanza de la música en las escuelas*, Imprenta Artística Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1894.

El cancionero de Camps publicado en 1887⁸ es un cancionero para el uso en las escuelas públicas con textos de Tomas Claramunt en el que hace indicaciones técnicas del canto, acotaciones sobre el carácter de los textos e incluso, en algunos de ellos, especifica el momento y el uso que deberían tener. Además, siguió componiendo para la escuela otros himnos como el *Himno al Árbol*⁹, que se interpretó en la siembra de árboles del Parque Rodó de Montevideo en el año 1900 y el himno *¡Gloria a Varela!*¹⁰ con un carácter cuasi religioso que enaltece la labor del reformador de la educación.

Trabajos realizados sobre el foco 1973-6/1985

Los resultados parciales obtenidos por algunos de los participantes del grupo de investigación enfocados en el período 1973-6/1985 incluyen el trabajo de Pablo Oliver sobre aspectos políticos e ideológicos en educación musical del proyecto de Nuevo Estado Oriental impulsado por el gobierno dictatorial uruguayo.

Aspectos políticos e ideológicos en educación musical del proyecto de Nuevo Estado Oriental impulsado por el gobierno dictatorial uruguayo del período 1973-1985

Pablo Oliver estudió la forma en que un dispositivo de corte militar se plegó al conjunto de prácticas educativas en escuelas y liceos, o sea: cómo ese dispositivo se traduce en una pedagogía del cuerpo¹¹. Atiende la forma que toma el discurso pedagógico cuando lo militar se instituye en el sistema educativo formal constituyéndose en un rasgo sustantivo de una pedagogía del cuerpo militarizado donde la producción de los cuerpos es signada por la lógica de las disciplinas. De acuerdo con Bourdieu, siempre que hay educación, hay la imposición de una arbitrariedad cultural que se mete en el cuerpo, que se hace carne en el sujeto a través de un trabajo pedagógico; esto es, un trabajo «en y sobre» el sujeto. A partir de lo anterior, se planteó considerar a la educación musical o a la práctica coral como pedagogías del cuerpo; y desde allí, indagar sobre la relación música-educación-dictadura y reflexionar sobre las políticas educativas que auspiciara el

⁸ Camps, Antonio. *Cantos Infantiles*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1887.

⁹ Camps, Antonio. *Himno al Árbol*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, s/f [1900].

¹⁰ Camps, Antonio. *¡Gloria a Varela! Himno*, Litografía Lottero, Montevideo, 1896.

¹¹ Véase Rodríguez Giménez, Raumar. “El espectáculo del cuerpo militarizado”, *Revista Educar*, 33, pp. 129-140. En relación con el alcance de esta categoría y de algunas precauciones posibles para su uso véase Rodríguez Giménez, Raumar. *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939)*. [Tesis de Maestría en Enseñanza Universitaria, Udelar, Área Social, Comisión Sectorial de Enseñanza, 2012]. Recuperado de [<http://www.cse.udelar.edu.uy/tesis/saber-del-cuerpo-una-exploracion-entre-normalismo-y-universidad-en-ocasion-de-la-educacion-fisica-uruguay-1876-1939/>].

gobierno militar del período seleccionado. El avance de este trabajo abordó, al momento de esta comunicación, la ponderación de cómo, en una instancia política totalitaria, se emitieron un conjunto de discursos orientados a estimular (más que a reprimir) la práctica musical, el canto coral, el arte o el deporte. Las fuentes utilizadas son documentos (circulares del Consejo de Educación Secundaria y Consejo de Educación Primaria, ediciones de partituras impulsadas por la Inspección de Educación Musical, publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, programas de conciertos organizados por el Conservatorio Universitario de Música) y entrevistas a diferentes actores que tuvieron alguna vinculación o participación en eventos artísticos y/o instancias conmemorativas (actos patrios) promovidas por instituciones de educación formal durante el período 1973-1985.

Con el impulso de la Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825 (año de declaración de la independencia uruguaya), las políticas culturales promovidas se manifestaron a través de numerosas iniciativas centradas en la historia nacional revalorizando las tradiciones autóctonas del «arte vernáculo» y motivando la proliferación del «criollismo» por oposición a la innovación y la influencia cultural externa. En el ámbito de la producción discográfica esta política se manifestó con numerosas publicaciones del Programa Nacional de Símbolos Patrios. Se editaron también partituras y fonogramas para divulgar vida y obra de compositores uruguayos. Además, se organizó junto con el diario El País de Montevideo el festival Canciones a mi patria, transmitido por Canal 5 (Televisión Pública) y Radio Carve. Ese mismo año, 1975, se creó la Escuela Nacional de Danza, organizada en División Ballet y División Folklore; esta última, según María Laura Varela persiguiendo dos fines específicos: “preservar las danzas reconstruidas por Flor de María Rodríguez de Ayestarán y formar profesores de danzas folclóricas”¹². El avance de trabajo sobre esta línea del proyecto ha permitido hasta el momento identificar otros objetos de estudio: el ciclo de veintidós conciertos en el Paraninfo de la UdelaR¹³ organizados por la Escuela Universitaria de Música (denominada entonces Conservatorio Universitario de Música) junto con la Facultad de Humanidades y Ciencias; concursos zonales de coros liceales

¹²Varela, María Laura. *Modelos pedagógicos aplicados a la enseñanza de la danza folclórica en Uruguay*, Tesis de Magister en Psicología y Educación, UdelaR, Montevideo, FP, 2015, p. 108. Recuperado de [<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/123456789/8337>].

¹³Ipuche Riva, Pedro (prologuista). *150 años de música uruguaya*, Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975. [Publicación que incluye los programas e información biográfica sobre los autores de las obras incluidas en el ciclo de conciertos].

organizados por la Inspección de Educación Musical del Consejo de Educación Secundaria y varios espectáculos corales masivos realizados en el Teatro Solís de Montevideo y en las escalinatas del Palacio Legislativo en 1978 y 1979 con la participación de coros liceales y la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE).

Leonardo Manzino: Licenciado en Musicología (1985) del Conservatorio Universitario de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias (UdelaR); Maestría en Música (1989) y Doctor en Filosofía [Ph.D.] mención Musicología (1993), *The Catholic University of America* (Washington, D.C.). Publicó en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) artículos sobre Uruguay, compositores uruguayos del siglo XIX y compositores latinoamericanos del siglo XX. Editó el volumen 20 de *Compositores de las Américas* (OEA, 1993). Entre 1993 y 2018 realizó varias publicaciones sobre música uruguaya del siglo XIX. Recibió patrocinios del Ministerio de Educación y Cultura para Investigación (Fondos Concursables 2008) y de *The Stevenson Living Trust* (2013). Fue Asistente Graduado del “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, *The Catholic University of America* (1990-92). Es Profesor de Historia de la Música, EUM-UdelaR desde 1995; Escuela de Música Vicente Ascone [Intendencia Municipal de Montevideo] desde 1997; y Escuela Nacional de Arte Lírico del SODRE desde 2013.

Gustavo Goldman: Músico, Licenciado en Musicología (UdelaR) y Magister en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense (UdelaR). Es docente en la Escuela Universitaria

de Música (EUM-UdelaR), Instituto de Profesores Artigas (IPA) y el SODRE. Publicó artículos en revistas especializadas de Uruguay, Argentina, España, Cuba y Francia. Investiga el aporte de la población de origen africano en la construcción de la música uruguaya y sobre la intersección entre los campos musical y político durante el periodo dictatorial en Uruguay. Sus libros publicados son: *Negros modernos: asociacionismo político, mutual y cultural en el Río de la Plata a fines del siglo XIX*, Perro Andaluz Ediciones, 2018 (en prensa), Montevideo; *Lucamba: herencia africana en el tango (1870 – 1890)*, Perro Andaluz Ediciones, 2008, Montevideo; y *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*, Perro Andaluz Ediciones, 2004 (1998), Montevideo.

Pablo Oliver: Licenciado en Educación Física (Instituto Superior de Educación Física [ISEF]-Universidad de la República, Uruguay [UdelaR]). Profesor de Educación Media-Especialidad Educación Musical. Instituto de Profesores Artigas [IPA]-Consejo de Formación en Educación [CFE]. Cursa la Licenciatura en Música, Opción Musicología en la Escuela Universitaria de Música [EUM]-UdelaR. Publicó *21 Murgas*, (EDITUMP) y *Cuerpo, Escuela, Educación Física y Dictadura* (disponible en <http://www.isef.edu.uy/Index2.htm>). Es Ayudante Docente del Grupo de Investigación *Campo Musicológico* de la EUM-UdelaR-Área de Musicología participando del Proyecto de Investigación I+D *Música y Concepciones de Identidad en el Uruguay. Criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973/6-1985)*. Es docente en el Departamento de Educación Artística del CFE desde 2015 y docente de Educación Musical, Director de Coro y Músico Acompañante del Consejo de Enseñanza Secundaria desde 2003. Participó como expositor en encuentros sobre Educación Física en ISEF-UdelaR, UFPB (Brasil) y sobre Musicología en la UNLP (Argentina).

Johanna Trujillo: Historiadora egresada de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Adelantó estudios de Canto lírico y popular en la Academia Superior de Artes de Bogotá y de Dirección Coral en la Fundación Universidad Central de Bogotá. En la actualidad cursa la Licenciatura en Música, opción Musicología en la EUM - UDELAR, Uruguay. Desarrolla su trabajo de investigación sobre la música en las escuelas públicas (laicas) y confesionales de Uruguay y su relación con el proceso de secularización y de formación de la nación a finales del siglo XIX. Se desempeña como programadora musical en la emisora web Radio Mudet Online.