

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TESINA DE LICENCIATURA:

**SE ESCUCHA EL CLAMOR DE UN PUEBLO
LA MURGA URUGUAYA COMO FENÓMENO COMUNICACIONAL**



SANTIAGO IZAGUIRRE

DIRECTORA: Mg. SILVANA COMBA

2015

1.INTRODUCCIÓN

Problema de investigación.

La presente investigación realizará una aproximación al carnaval uruguayo, adentrándose en el universo de la murga: sus orígenes, sus características, sus discursos y modos de comunicarlos. En la misma sintonía se analizará el discurso de la murga uruguaya Falta y Resto, fiel exponente del género, en su espectáculo “Tuya Pueblo”, presentado en 2014 en el concurso oficial de carnaval en Montevideo, Uruguay.

La murga como género carnavalesco es la revancha del mendigo contra el rey, opone a la visión dominante del Estado y de la Iglesia, una visión crítica de la sociedad, de sus gobernantes, de sus inquietudes y necesidades. El interés de este trabajo está en la conjunción entre la Comunicación y la Política que van de la mano en el discurso de Falta y Resto.

Justificación.

La murga uruguaya se ha erigido a lo largo de la historia como un colectivo de enunciación muy fuerte e importante en la sociedad uruguaya. El carnaval es el evento más masivo que tiene el calendario del Uruguay, y la murga como fenómeno cultural acapara todas las miradas.

“Desde aquella Geditana... hasta la actual Agarrate Catalina, murga y pueblo, o pueblo y murga, estuvieron unidos como una forma de encontrar una comunicación fehaciente, actual y simbólica de un pueblo, el uruguayo claro está, que recrea la historia y la concepción particular de una forma de manifestación, que ya en el pasado siglo XX sin embargo ha trascendido fronteras”. (OUTERELO, 2012: 3).

El discurso de la murga Falta y Resto es un objeto de estudio interesante y relevante para el campo de la comunicación porque atañe a un fenómeno cultural popular muy rico y significativo para la sociedad uruguaya. La murga elabora un mensaje crítico, que pretende ser fiel reflejo del sentir de los vecinos, del arrabal, y lo dispara en forma de canto en sus actuaciones durante el carnaval. La alegría en las risas y la crítica hecha bronca hacen de la murga un dispositivo comunicacional que afecta la sensibilidad de los cuerpos. Juega con el cuerpo, lo alegra, lo inquieta, lo despierta, lo entristece y lo vuelve a alegrar en sus festivas despedidas.

A la par de los medios de comunicación, la murga también es formadora de opinión. El tratamiento que las murgas hacen de los temas de actualidad del Uruguay, además de ser interesantes y profundos, ofrecen un tratamiento y una visión alternativa al que le dan los medios de comunicación. La legitimidad y amplificación del discurso y tratamiento de las murgas no sólo las brinda la gente, sino también los mismos medios de comunicación que

transmiten el carnaval o le dedican columnas enteras en los matutinos para analizar las actuaciones de los distintos conjuntos. Aquí también, la murga es un fenómeno comunicacional que ofrece otra vez un eje de análisis interesante y relevante.

El carnaval ofrece una visión del hombre, del mundo y de la vida, deliberadamente no oficial. La ironía, la sátira y la burla son los motores que utiliza la murga para oponerse a los discursos dominantes, serios y religiosos del Estado y la Iglesia. El carnaval es la revancha del mendigo contra el rey, es un espacio donde se da la ridiculización de la autoridad a través de lo cómico, la audacia en la invención y la preocupación periodística por los temas de actualidad.

El carnaval es la festividad popular más importante del Uruguay. No por casualidad es el más largo del mundo. Desde el último viernes de enero hasta mediados de marzo, se desarrolla el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en acuerdo con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAEPCU). Durante esos días, decenas de conjuntos carnavalescos recorren por las noches las distintas barriadas de Montevideo llevando sus espectáculos. Sociedad de Negros y Lubolos, Revistas, Parodistas, Humoristas y Murgas son las cinco categorías participantes del carnaval que tiene su sede de concurso en el Teatro de Verano Ramón Collazo, donde las murgas participan del concurso y son evaluadas por los jurados del carnaval. También hay tablados populares, cada barrio tiene los suyos, los cuales son escenarios ubicados en clubes o vecinales donde las murgas van a hacer sus actuaciones. También son escenarios del carnaval, el Anfiteatro de las Telecomunicaciones y el Velódromo Municipal. El carnaval es una fiesta popular muy arraigada en la cultura del Uruguay, muestra de su poder de atracción es el dato que indica que en los meses de carnaval se venden más entradas que en todos los partidos de fútbol y básquet de las primeras divisiones de ambos deportes en todo el Uruguay. La murga es, dentro de los conjuntos de carnaval, el que más convocatoria tiene y sobre el que más se habla a los pies de los tablados. Luego de los lubolos, la murga es la categoría más antigua: desde 1910 cuando la murga La Gaditana que se va, bautizada en homenaje a la murga de Cádiz que introdujo el género en Uruguay, ganó el primer premio hasta el primer premio que obtuvo Don Timoteo en 2014, transcurrieron 104 años. Más de un siglo en el que la murga creció, experimentó, innovó, se expandió y hasta exportó su canto, su reflexión y su alegría como huella de identidad, no sólo del carnaval sino de la cultura uruguaya toda.

Suele decirse que la murga es la voz de los que no tienen voz. Aunque suene una frase hecha refleja fielmente una característica fundamental de la murga: es el producto de los vecinos, de los comerciantes, obreros, empleados, colectiveros, estudiantes, educadores de cada barrio del Uruguay. Es un grupo de vecinos que intentan reflejar desde la letra y música, el pensar y el sentir ciudadano.

Falta y Resto no es una murga más. Nacida en tiempos donde gobernaba la última dictadura militar del Uruguay, la Falta levantó las banderas de los humildes, de los barrios más desposeídos y llevando su canto de barrio en barrio, enamoró al pueblo uruguayo. Por su discurso siempre crítico y desenmascarador, por su constante innovación y su

mensaje consecuente, por hablar sin pelos en la lengua, la Falta se ha ganado un lugar muy importante en el carnaval uruguayo.

En el espectáculo “Tuya Pueblo”, que preparó la Falta para 2014, invita al pueblo a participar, a comprometerse en los procesos sociales que se suceden y no mirar para otro lado para luego quejarse o lamentarse. La participación, el respeto por el otro, la ley de impunidad que protege a los responsables de la última dictadura militar en Uruguay, la disciplina partidaria del Frente Amplio, la candidatura de Tabaré Vázquez, la libertad y el legado de Artigas son los ejes del espectáculo de la murga Falta y Resto.

El estudio es pertinente al campo de la comunicación, ya que, tomando el fenómeno social de la murga uruguaya como dispositivo de enunciación, se analizará la producción de sentido de esta a través de lo discursivo, aspecto esencial del campo comunicacional.

Objetivos de conocimiento:

El objetivo general de la investigación será:

Reflexionar sobre la murga uruguaya como fenómeno comunicacional.

Los objetivos específicos serán:

Analizar el discurso de la murga uruguaya Falta y Resto en su espectáculo titulado “Tuya Pueblo”.

Indagar sobre la dialéctica hegemonía/contrahegemonía en relación al concurso oficial del carnaval uruguayo y al discurso de la Falta y Resto.

Reflexionar sobre el discurso de la misma murga en su espectáculo de 2014, en relación a otros espectáculos de años anteriores.

Metodología:

Al realizar una investigación es importante determinar un paradigma disciplinar, con sus premisas y postulados. Cada paradigma y su metodología serán escogidos según su pertinencia acerca de la temática u objeto de estudio que se pretenda investigar. El tipo de abordaje metodológico será cualitativo, ya que esta investigación pretende realizar un análisis del discurso de Falta y Resto, para lograr los objetivos generales y específicos que persigue. Para ello, se realizarán observaciones del espectáculo de la murga y entrevistas a los miembros de Falta y Resto.

El objeto de estudio necesita un recorte espacio-temporal. Aquí se analizará el discurso de Falta y Resto en su espectáculo “Tuya Pueblo”, presentado en el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas en el Teatro de Verano, ubicado en la ciudad de Montevideo, Uruguay; el 18 de febrero de 2014.

Las técnicas de recolección de datos serán el análisis documental, la observación participante y no participante y las entrevistas. El análisis documental permitirá dar con datos e información que contribuyan al análisis del discurso y sus contextos; la observación no participante del espectáculo brindará precisiones acerca de la interpretación hecha por la murga de su discurso y la recepción por parte del público; y las entrevistas permitirán profundizar los conocimientos acerca del mensaje de la murga, sus intenciones y objetivos, entre otras cuestiones.

El corpus con el cual se trabajará será el siguiente: material audiovisual de la presentación de Falta y Resto transmitida por el canal televisivo VTV, entrevistas realizadas a los integrantes de Falta y Resto realizadas por medios de comunicación uruguayos y argentinos, bibliografía sobre el carnaval y la murga Falta y Resto, bibliografía escogida por distintas cátedras de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario.

Al ser este trabajo una investigación cualitativa que parte desde la semiótica “como una teoría de los sistemas y procesos de significación” formulada por Paolo Fabbri, se debe analizar el corpus a través de conceptos y categorías coincidentes con nuestro marco teórico. El análisis discursivo del texto de la murga Falta y Resto, entiéndase texto no como soporte estrictamente lingüístico sino como discurso del cual se desprenden sistemas de significación, se desarrollará a partir de los estudios sobre la enunciación, “es decir la puesta en discurso de la lengua por un sujeto: sistema y proceso son inseparables pues ciertos elementos de la lengua adquieren significación sólo cuando son actualizados por el hablante en el momento de la enunciación. Por lo tanto el análisis discursivo consta del estudio de las representaciones que dan los textos de sus sujetos, de su relación con el enunciado y su interlocutor”. (LOZANO, PEÑA MARÍN y ABRIL: 1997) También se utilizarán las categorías de análisis de producción y de reconocimiento propuestas por Eliseo Verón en “La semiosis social”. El análisis de producción supone la búsqueda de marcas que relacionen al discurso-objeto con sus condiciones de producción. Mientras que el análisis de reconocimiento se centra en las formas en que el discurso-objeto es leído, recibido o consumido.

“El análisis de discurso es, por necesidad, análisis de la lengua en su uso. Como tal, no puede limitarse a la descripción de formas lingüísticas con independencia de los propósitos y las funciones a las cuales están destinadas esas formas”. (BROWN y YULE, 1983: 19). Las técnicas de procesamiento y análisis de la información será el análisis discursivo, es decir, el análisis de los contenidos del discurso producido por Falta y Resto. “La primera condición para poder hacer un análisis discursivo es la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas. El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones produce ya sean los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus efectos” (VERÓN, 1988).

2. MARCO TEÓRICO

Carnaval:

Al adentrarse en los estudios de las prácticas de la cultura popular es una referencia ineludible sumergirse en la obra de Mijail Bajtin. En “Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”, el autor ruso presenta un marco teórico fundamental para analizar un fenómeno tal como el carnaval.

La palabra carnaval, proviene del italiano carnevale, y esta misma del latín carnevelare. Asociada a la Cuaresma, el término carnevelare indica despedirse de la carne, dado que el carnaval se celebraba el último domingo previo al inicio del ayuno por la Cuaresma.

Según Bajtin, el carnaval ocupaba un lugar muy importante en la vida del hombre medieval y estaba acompañado por otras celebraciones populares donde reinaba la comicidad en oposición a lo que ocurría con las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o el Estado feudal. El carnaval, y sus ritos y espectáculos “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (BAJTIN, 1974: 11).

“En suma durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia” (BAJTIN, 1974: 14). El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa se enfrenta al tono serio de los discursos dominantes de la Iglesia y el Estado. Mientras que esta “segunda vida” del pueblo postulaba un reino utópico, de libertad e igualdad, las fiestas oficiales medievales reforzaban el régimen vigente, sus valores y normas y sus tabúes de diversas índoles: religiosas, políticas y morales. Por un lado, el carnaval ignora distinción entre actores y espectadores y pone en jaque las jerarquías mientras que en las celebraciones oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a través de insignias y era un espacio donde se consagraba la desigualdad. “A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo” (BAJTIN, 1974: 15).

Durante los días de carnaval, el hombre experimentaba sensaciones nuevas, imposibles de vivir durante el resto del calendario. “El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes” (BAJTIN, 1974: 15).

El escritor uruguayo Eduardo Galeano supo definir al carnaval con rotunda simpleza. El creía que el carnaval es la revancha del mendigo contra el rey. En ese espacio triunfa una especie de liberación transitoria, se produce la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, de los privilegios y de los tabúes. El carnaval bien podría ser el tema central de aquel libro de Galeano titulado: "Patatas arriba: la escuela del mundo al revés".

Octavio Paz, el escritor mexicano y Premio Nobel de Literatura en 1990, también hizo un análisis sobre aspectos de estas festividades. En estas celebraciones "todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la fiesta se convierte en misa negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo".

El espejo deformante del mundo se forja ridiculizando a la autoridad y criticando el orden establecido a través de la risa como elemento fundante de esta segunda vida que es el carnaval y donde se vive de acuerdo a las leyes de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia. El humor carnavalesco es, ante todo, festivo. Es un humor contagioso y colectivo. "No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho singular aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es general; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (BAJTIN, 1974: 17).

Las bufonerías eran toleradas en ese espacio de carnaval y muchas veces eran justificadas, como indica una circular de la facultad de Teología de París del año 1444 en la cual se consideraban a los festejos carnavalescos como necesarios para que lo ridículo pueda manifestarse libremente al menos una vez al año y que luego de permitir las ridiculizaciones se volvería "con duplicado celo al servicio del Señor". Es que el bufón puede reír, puede señalar, puede acusar con total soltura y sin pudor alguno. Claro, mientras dure el carnaval. Este segundo mundo, paralelo, no oficial, patatas arriba.

El lugar físico donde se realizaban las fiestas carnavalescas no podía ser otro que la calle, pero más precisamente la plaza pública por el carácter universal y popular de la fiesta. Javier Rodríguez Pequeño, docente de la Universidad Autónoma de Madrid, considera que "esta participación universal únicamente puede darse en la plaza pública, por su capacidad y principalmente por su naturalidad y libertad; es un espacio sin límites, sin barreras, en el que se confunden, como en el teatro experimental, que lo tiene como objetivo, actores y público, pues en carnaval no hay público, todos son actores, no necesitando siquiera escenario, pues en realidad no es una representación, es la forma en que se vive la otra vida, a la espera de que nos digan cómo debemos vivir o porque ya sabemos cómo tenemos que vivir en cuanto se acaben esas fechas".

Herederos de las celebraciones paganas de la Edad Media, el carnaval uruguayo es una fiesta popular en la cual se conjugan muchos de los conceptos que se han descrito anteriormente aunque “si hubo algo de este “mundo al revés” en el carnaval uruguayo, con los años se fue haciendo discursivo, simbólico y espectacular” (PIÑEYRÚA, 2002; 10).

Hegemonía y Contrahegemonía:

El término hegemonía proviene del término griego egesthai que significa “conducir”, “ser guía”, “ser jefe”.

“La hegemonía aparece como la potencialidad para dirigir a las otras clases subalternas a través de la elaboración de un programa de transición y de la construcción de instituciones aptas para estimular y abarcar sus movilizaciones espontáneas. (...) La hegemonía tiene como espacio de constitución a la política: grupo hegemónico es aquel que representa los intereses políticos del conjunto de los grupos que dirige” (PORTANTIERO, 1999: 134 y 135)

A pesar de ser originalmente un término militar, la hegemonía para Gramsci no sólo se ejerce en el plano material de la economía o de la política, sino también sobre el plano de la moral y el conocimiento. Este pensador italiano indica que una dominación no se puede sostener solamente a través de la amenaza de uso o el uso de la fuerza física. Se necesita además que una clase imponga un conjunto de significados, una cosmovisión apropiada a los intereses del bloque histórico dominante. “La hegemonía tiende a construir un bloque histórico, o sea, a realizar una unidad de fuerzas sociales y políticas diferentes y tiende a mantenerlo unido a través de la concepción del mundo que ella ha trazado y difundido” (GRUPPI, 1978).

“La hegemonía, como capacidad para unificar la voluntad disgregada por el capitalismo por las clases subalternas, implica una tarea organizativa capaz de articular diversos niveles de conciencia y orientarlos hacia un mismo fin” (PORTANTIERO, 1999: 99). Esta articulación y orientación de niveles de conciencia diversos se da a través de la hegemonía cultural. Es decir, por el dominio de una clase social sobre otras, imponiéndoles sus propios valores, creencias e ideologías. Mediante el sistema educativo, el sistema religioso y los medios de comunicación, se transmiten dichos valores, creencias e ideologías. Son los tres mecanismos básicos que harán considerar a los dominados que el sometimiento de los dominantes es natural, produciéndose así una neutralización de las capacidades revolucionarias de las clases dominadas.

“El concepto contrahegemonía da cuenta de los elementos para la construcción de la conciencia política autónoma en las diversas clases y sectores populares. Plantea los escenarios de disputa en el paso de los intereses particulares hacia los intereses generales, como proceso político clave hacia un bloque social alternativo”, indica Francisco Hidalgo Flor de la Universidad Central de Ecuador en su artículo: “Contrahegemonía”.

Los movimientos contrahegemónicos son formas de oponerse y cuestionar a los postulados de los bloques históricos dominantes. Una huelga, una obra literaria, una canción de protesta, por ejemplo son acciones contrahegemónicas.

El Giro Semiótico:

La principal propuesta del semiólogo italiano Paolo Fabbri, en “El giro semiótico”, es dejar de ver a la semiótica como un estudio de los signos, y verla como una indagación con vocación científica de los sistemas y procesos de significación.

El giro semiótico se opone a la idea constructivista de que es posible producir o reproducir el sentido o significaciones troceando la complejidad del lenguaje, las significaciones, el mundo en unidades mínimas. “La idea básica del giro semiótico es lo contrario: no se puede, como se creía, descomponer el lenguaje en unidades mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte. Debemos tener claro que a priori nunca lograremos hacer una operación de este tipo. En cambio, podemos, de funcionamientos de significados, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia. Sólo por este camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materia, etc., o sea, toda nuestra comunicación” (FABBRI, 2000: 41). El sentido de una obra no depende del conjunto de palabras o frases que la componen, sino de una articulación global narrativa que configura un universo de significados de un modo autónomo.

La narratividad tiene una función configurante del sentido. Se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones de acciones y pasiones. Acción y pasión son los dos ejes de la narratividad.

Por un lado, Fabbri propone una semiosis, como teoría de la acción, considerando al lenguaje como un transformador de los estados del mundo, modificando a quién lo produce y lo comprende, y no como un mero instrumento para representar dichos estados.

“El segundo movimiento teórico fundamental es añadir a la noción de narratividad como lógica de las acciones un estudio de las pasiones, también presentes con fuerza e insistencia en la actividad configuradora del relato. Examinar la acción y la pasión juntos puede darnos algunas indicaciones para librarnos de falsas oposiciones idealistas, como la gran oposición entre pasión y razón, que a menudo se cuele en las investigaciones semióticas” (FABBRI, 2000: 48 y 49).

La acción es una interferencia en un estado del mundo capaz de transformarlo o mantenerlo tal cual es. La pasión es el punto de vista de quién es afectado. El efecto de una acción del otro es un afecto, o mejor dicho, una pasión.

El semiólogo italiano considera que la pasión tiene cuatro componentes. El componente modal, el temporal, el aspectual y el estésico.

“Al decir modal me refiero a las modalidades clásicas – poder, saber, querer, deber – pero también a otros tipos de modalidades: cierto/incierto, posible/imposible y demás. (...) Saber, querer, poder y deber son fenómenos intrínsecos de cada pasión. Lo cual, desde nuestro punto de vista significa que existen posibilidades de una mínima descripción radical de las pasiones en estos términos” (FABBRI, 2000: 65). El componente temporal es crucial en la pasión, dice Fabbri. Y da el ejemplo de la esperanza, la cual es un querer, un querer algo que se refiere al futuro. El tercer componente, el aspectual concierne al proceso con el que se desarrolla la pasión. “El aspecto es una categoría de procedencia lingüística que plantea cuestiones cruciales, como la duración, la incoación y la terminación” (FABBRI, 2000: 66). En este componente, Fabbri define a la música como un arte pasional, por la sencilla razón de que en ella el tratamiento de la disposición del tiempo es crucial. “En efecto, las pasiones, al tener un tiempo, tienen un ritmo: cada pasión tiene el suyo” (FABBRI, 2000: 66). El último componente es el estésico. Es el componente de lo sensorial, porque no hay pasión sin cuerpo. Siempre que existe una transformación pasional implica también una transformación de la estesia, de la percepción de la expresión corporal. Porque la pasión origina, por ejemplo, cambios de estados físicos del cuerpo.

El giro semiótico, así, postula que la semiótica debe analizar los procesos y sistemas de significación, creando universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, no troceando el lenguaje en unidades mínimas de palabras o frases. Apelando a la narratividad como configuradora de sentidos, como concatenación de acciones y pasiones, introduce la dimensión afectiva del lenguaje.

Comunicación como transmutación de cuerpos:

La comunicación es transformadora porque el lenguaje es constructor de mundos, no representación del mundo ni transmisor de mensajes. Y como tal, al igual que el componente estésico postulado por Paolo Fabbri, también la comunicadora social colombiana Nina Cabra hará hincapié en la corporeidad.

“Pensar la comunicación como un acontecimiento implica asumir que es un suceso, algo que ocurre a alguien y que altera el estado de cosas en el que irrumpe. Cuando algo ocurre, el orden en el que se da este acontecimiento se ve alterado. Entonces, la comunicación es por naturaleza, transformadora. Y en este orden de ideas, el lugar donde irrumpe la comunicación y la forma en que lo hace nos llevan al mismo punto, esto es el cuerpo. El lugar donde se impacta la sensibilidad, el lugar donde ocurren los acontecimientos” (CABRA, 2004).

La murga como dispositivo comunicacional impacta sobre la sensibilidad, sobre la subjetividad de aquellos que la ven, que disfrutan de sus melodías y escuchan sus versos. Es un género que tiene como premisa movilizar al espectador, cantarle a las problemáticas y esperanzas de este, transformar las realidades en alegría, etc. Es decir, intenta afectar al espectador.

“La comunicación se inscribe así en la esfera estética, configurando como horizonte de movimiento la sensibilidad, asumida como la capacidad de afectar y de ser afectado por otros cuerpos y por sus fuerzas. La comunicación se asume desde esta perspectiva como un impacto sobre la sensibilidad y en esta medida el lugar de su intervención es el cuerpo” (CABRA, 2004).

Las murgas uruguayas no sólo coinciden con los medios de comunicación en lo que respecta a la premisa de dar alcance a los temas de actualidad. También la murga es capaz de afectar el cuerpo social. “Los medios pueden afectar al cuerpo social de muchas formas. Pueden aplastar el movimiento vital, pueden hacerlo mutar hasta que no quede más que una masa inerte, sin fuerza, sin velocidad. Un cuerpo hundido en la inercia, incapaz de sentir, el masaje se hace tortura. Pero el desastre se puede conjurar. El comunicador puede elevar la potencia de acción de los cuerpos a través de la creación de medios de expresión que nos lleven a una transmutación en la que se eleven las fuerzas y las formas de la acción. Y este movimiento requiere una inscripción en la sensibilidad, en la imaginación” (CABRA, 2004).

3. EL CARNAVAL URUGUAYO

Del carnaval bárbaro al carnaval civilizado.

En el Uruguay entre 1850 y 1870 el carnaval era una fiesta popular en donde se manifestaban prácticas tales como el tirarse huevos, guerras de agua, bombas de olor o correr gallos, además de los bailes de carnaval, durante todo el mes de enero. Muchos gobernadores llevaron a cabo intentos de racionalizar las prácticas de carnaval, pero “recién el decreto dictado en mayo de 1870 por el presidente Lorenzo Battle, que autorizaba a los jefes políticos para prohibir el juego del carnaval del modo como se ha practicado hasta la presente época; puso fin a estos festejos generalizados, privilegiando las representaciones artísticas que ya en esa época habían pasado a ocupar el centro de la atención del público montevideano” (DIVERSO, 1989: 16). Se produce aquí un quiebre o una transición de un carnaval “bárbaro” hacia un carnaval “civilizado”.

A partir de allí hay una doble expansión: por un lado el carnaval comienza a extender su duración y por otro hay un notable crecimiento en la cantidad de agrupaciones carnavalescas. Las comparsas eran el conjunto por excelencia de aquella época, con sus corsos y bailes y los repertorios ya incluían críticas sociopolíticas de la misma manera que lo harían varias décadas después los conjuntos que al día de hoy participan del carnaval.

En su investigación “Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnavalera”, Pilar Piñeyrúa habla de una serie de indicios que permiten considerar a las comparsas como un antecedente directo de las actuales agrupaciones carnavalescas. Algunos de esos indicios son el canto como código dominante con letras de denuncia y crítica social, una estructura de espectáculo, la parodia y sátira de otros discursos y prácticas sociales y la política como tópico principal de estas.

Este crecimiento y expansión del carnaval llevo a las autoridades estatales a tomar cartas en el asunto y asumir la responsabilidad de organizar los festejos del carnaval. Es así que “en el año 1874 se organiza el primer concurso oficial de comparsas realizado el 16 de febrero en un gran escenario ubicado en la plaza Matriz” (DIVERSO, 1989: 19).

En este paso del carnaval lúdico al carnaval artístico comienza a darse una creciente profesionalización de la fiesta. Los conjuntos empiezan a ensayar coreografías a afilar sus letras, las comisiones barriales se esmeran por levantar tablados en las distintas esquinas del barrio para recibir a los conjuntos y a organizar concursos y la política es el tema por excelencia en los debates que plantean a través de sus letras las comparsas de la época.

Finalizando el siglo XIX se pueden observar algunas particularidades del carnaval uruguayo que van dando indicios de lo que sería en un futuro el género musical, coral y teatral que es el objeto de estudio de esta investigación: la murga. “Anticipaciones murgueras” (ALFARO, 1998: 225) es un buen término para definir a esta serie de sucesos. En 1887 aparece una comparsa llamada “Murga Uruguaya Carnavalesca” y en

1889 una denominada “Los Murguistas”. En 1900, una orquesta utilizó bombo, platillo y redoblante, los elementos que hoy en día conforman la batería de murga. Dos años más tarde, los “Amantes al queso”, vistieron galeras y levitones.

El carnaval uruguayo en la actualidad.

Hoy, el carnaval uruguayo es una fiesta teatral y musical que se desarrolla entre los meses de enero, febrero y marzo y congrega a decenas y decenas de agrupaciones carnalescas que interpretan distintos géneros. Entre ellos se encuentran, el candombe, la revista, los lubolos, los parodistas, los humoristas y las murgas. A partir de 2007, la presidencia del Uruguay a cargo del frenteamplista Tabaré Vázquez declaró al carnaval como de interés nacional, algo que no hace más que reafirmar el carácter de máxima fiesta popular que tiene el carnaval en el país. Sin embargo, en el marco de los festejos por el Bicentenario de la batalla de Las Piedras, que significó un triunfo clave de los criollos sobre los españoles para conseguir la independencia del Uruguay, el gobierno también frenteamplista de José Mujica no convocó a ninguna murga a ser parte de los festejos mientras que sí invitó a artistas de otros géneros musicales no sólo del Uruguay sino de otros países latinoamericanos y hasta europeos.

El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas que se desarrolla en la ciudad de Montevideo, es la competencia que nuclea a los distintos conjuntos y en la cual el ganador se alza con un gran premio económico. Existen cinco categorías: lubolos, parodistas, revistas, humoristas y murga. Durante cuarenta noches, estos grupos recorren los distintos tablados barriales (escenarios en distintos clubes de barrio o vecinales), presentando sus espectáculos y participan en el concurso cuando realizan sus espectáculos en el Teatro de Verano Ramón Collazo, enclavado en la rambla Wilson en el corazón del Parque Rodó. El concurso cuenta con tres etapas, primera y segunda ronda donde los conjuntos realizan dos presentaciones que son puntuadas por el jurado de carnaval y luego la liguilla a la cual acceden los mejores puntuados en la sumatoria de las dos rondas previas y realizan una tercer y última presentación. Los conjuntos que más puntos hayan sumado luego de las tres etapas se adjudican el Primer Premio de carnaval y acceden a una cuarta presentación en el Teatro de Verano denominada “Ronda de ganadores”, donde se presentan solamente los ganadores de cada categoría. Los puntajes otorgados por los jurados, corresponden a seis rubros distintos. Estos son: Voces, Arreglos y Musicalidad; Fundamentos de la Categoría; Textos e Interpretación; Puesta en Escena y Movimiento Escénico; Coreografía y Bailes; y Vestuario, Maquillaje y Escenografía.

La fiesta más popular del Uruguay, es organizada todos los años bajo la responsabilidad del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo y Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAEPCU). En la organización general del Carnaval también intervienen las diferentes agrupaciones y conjuntos que participarán en el Concurso Oficial, asociados en DAEPCU, y los vecinos organizados de los diferentes barrios. “El Estado ayuda. Para este carnaval (2013) Antel pagará, por poner sus banderas, entre 120.000 y 140.000 pesos por tablado” (CARBALLO, A. 26 de enero de 2013. Todo cuesta. Suplemento Qué Pasa, páginas 4, 5,

6 y 7). Antel es la empresa estatal de telecomunicaciones del Uruguay y junto a Ancap, empresa estatal uruguaya cuyos negocios son el combustible, lubricantes, gas, alcoholes y portland, son los principales auspiciantes de un carnaval que día a día genera un mayor interés económico. La intendencia de Montevideo invirtió 20 millones de pesos en programas y eventos de carnaval tales como: Murga Joven, Carnaval de las Promesas, Elección de las Reinas de Carnaval, Llamadas, Desfile Inaugural, Concurso Oficial y demás programas. En una cuarteta de la murga ganadora del carnaval 2013, Asaltantes con Patente haciendo mención a la terapia, rezaba lo siguiente: “guárdate algún billete para la terapia / la paradoja que a los padres nos tocó / le terminas pagando a un tipo con tu plata / para que tu hijo vaya a hablarle mal de vos”. Algo así podrían decir desde la Intendencia de Montevideo. El carnaval como todo fenómeno que concentra las miradas de la sociedad se encuentra altamente mediatizado. Ciclos radiales, columnas en los principales diarios del país, programas de televisión, sitios de internet, presencia de todos los conjuntos y prensa especializada en las redes sociales anunciando presentaciones o realizando críticas de los espectáculos son una muestra de la presencia del carnaval en los distintos medios de comunicación. El reflejo de la creciente mediatización del carnaval es la televisación. En 1984, el ciclo “Carnaval en Concierto” transmitió por primera vez espectáculos de carnaval que se grababan en el piso del Canal 10 una vez que terminaba el carnaval. Durante la década de 1990, el certamen fue casi olvidado por la televisión. A principios de este siglo, el canal TV Ciudad comenzó a reflejar en su pantalla a través de un ciclo diario un pequeño resumen de las actuaciones de los conjuntos carnavaleros. En 2003, la productora audiovisual Tenfield S.A y DAEPCU sellaron un acuerdo para transmitir la totalidad de las etapas del Concurso Oficial. Ese vínculo se disolvió en 2009, pero tiempo después se retomó y al día de hoy es Tenfield S.A a través de su canal VTV quien transmite todas las etapas del Concurso Oficial muchas de ellas en vivo y en directo. Felipe Castro, pieza indispensable en el armado de la murga Falta y Resto, hace mención a la creciente mediatización y, especialmente, televisación del carnaval con una visión muy crítica: “Al ocupar un lugar distinto (el carnaval) también se metió en los medios de comunicación. Y a los medios de comunicación los manejan la clase media, la clase alta, salvo raras excepciones. Cuando yo era chico, que haya un informe en las radios o en los teleanformativos era raro, que la televisión hablara de carnaval era imposible. Nadie le daba bola. Recién al final del concurso se mencionaba al ganador o al desfile que era una cosa que se pasaba, pero después al devenir del carnaval nadie le daba importancia. Ahora entra al mundo del carnaval gente que tiene más poder en la sociedad, ocupa más lugares de comunicación y de decisión dentro de la sociedad. Porque la conclusión es que cuanta más mediatización hay del carnaval, cuanta más trascendencia se le da al concurso hay menos tablados de barrio” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

El carnaval se inicia el último viernes de enero y concluye a mediados de marzo. El inicio del carnaval se da con un particular desfile de todas las agrupaciones carnavalescas que participarán en el concurso oficial por 18 de Julio, la avenida principal de Montevideo. “Pocos días después se celebra el desfile de las Llamadas en los barrios Sur y Palermo. Las Llamadas datan de la época de la colonia, cuando los esclavos de origen africano en sus días de fiestas salían a llamarse los unos a los otros, casa por casa, ejecutando en

los tambores los ritmos del candombe” (SANS, 2008: 31). Luego de estos desfiles, se abren los tablados y se comienza a concursar en el Teatro de Verano.

Los tablados barriales, los escenarios donde se presentan los conjuntos, solían ubicarse en plena calle, en una esquina, en la puerta de una casa, sobre una plaza. El tablado se armaba con tablonces sostenidos por cajones y barriles, financiado por los vecinos nucleados en asociaciones vecinales o comisiones de fomento, donde un presentador anunciaba en el único micrófono disponible las publicidades y los conjuntos que se presentarían. Allí, a voz en cuello los carnavaleros trataban de hacer oír sus cantares y alegrar a la barriada. Hoy en día, los tablados suelen ubicarse en los gimnasios de los clubes más importantes de los barrios, muchos de ellos famosos como el club Malvín o el Defensor Sporting, o estadios municipales como el Velódromo ubicado en el corazón del Parque Battle, o en el Museo del Carnaval lindante con el tradicional Mercado del Puerto. También existen los denominados tablados populares, suelen ser gestionados por los propios vecinos y no por empresas o instituciones deportivas y son característicos de cada barrio como el Paso de las Duranas en Aires Puros o el Monte de la Francesa en Colón. Suelen ser escenarios con estructuras sólidas, con muchos micrófonos, algunos cuentan hasta con un micrófono para cada uno de los integrantes de los conjuntos. Previo abono de entrada, uno ingresa y puede tomar su silla o apostarse en los escalones de las gradas, comprar alguna comida o bebida en alguno de los stands que rodean el escenario y disponerse a mirar a los entre cuatro y seis grupos que se presentan por noche en cada tablado. “Los tablados siempre los armaron las organizaciones sociales, las comisiones de fomento de los barrios, es decir, los tablados de barrio son asociaciones de gente sin fines de lucro que lo que hacen es armar un tablado para llevar un festival al barrio. Manteniendo una cosa que dice mi viejo y que yo la considero perfecta, la inversión de la relación artista-público. Es decir, yo quiero ir a ver a La Vela Puerca y soy yo quien va a ver a La Vela Puerca. En el carnaval se da a la inversa: es el público que primero va al tablado y después ve quien viene. Hay tablados que son así, Punta de Rieles o el Monte de la Francesa, incluso el Velódromo. La gente va al Velódromo y después ve quien viene. Entonces esa inversión de que la gente va al evento más que “a ver a”..., eso lo hace único y es lo que yo considero que hay que rescatar” (FELIPE CASTRO, entrevista personal, febrero de 2015).

En el Teatro de Verano la atmósfera es especial. Es que allí es donde se presentan los conjuntos a concursar por puntos en el famoso Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Las programaciones suelen componerse de un conjunto de cada uno de las categorías: Sociedad de Negros y Lubolos, Humoristas, Parodistas, Revistas y Murgas; aunque a veces se pueden ver a dos murgas por jornada debido a que es la categoría más numerosa en cuanto a conjuntos participantes en el concurso. Generalmente, las murgas al ser la categoría más convocante del carnaval son las encargadas de cerrar las jornadas. El teatro tiene capacidad para más de cuatro mil personas y es donde los conjuntos despliegan la totalidad de sus recursos. La escenografía, el vestuario, la puesta en escena, cobran una mayor relevancia ya que en una construcción que separa las plateas inferiores de las superiores, se ubican los jurados. El día en que participan los conjuntos suelen ir a acompañarlos las familias, los

amigos y por supuesto los hinchas que incondicionalmente aplaudirán a rabiar y entonaran con fuerza los versos de la murga para darle un marco aún más especial a esa presentación.

La noche de fallos cuando se anuncian los ganadores de cada categoría del carnaval encuentra a los distintos conjuntos reunidos en sus lugares de ensayos compartiendo con sus familias, amigos e hinchas de la murga la ansiedad por conocer los resultados. Mientras se esperan los fallos, se suele bailar o cantar algunos fragmentos del repertorio de ese año o clásicos de la murga y cuando se anuncian los puntajes y posiciones finales los murguistas suelen celebrar y reciben las felicitaciones de todos los presentes.

La preponderancia del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.

Parece que hoy en día el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas lentamente se ha ido apropiando del término carnaval. Hablar de carnaval, para muchos, se reduce a hablar de puntajes y rubros de un concurso. Isabel Sans, reflexiona sobre esto: “Ha dejado de ser un carnaval en su sentido original: ya no tiene un espíritu dionisiaco en que la población participa masivamente en un festejo desenfrenado, en que todos disfrutan de la trasgresión de los límites y jerarquías que impone la vida cotidiana. El carnaval uruguayo ya no figura así, sino en espacios muy acotados y estructurados. Todo el espíritu bakhtiniano del carnaval – la resistencia a la opresión a través de la risa, la parodia y el grotesco – se canaliza a través de la participación en las actividades de las agrupaciones carnavalescas” (SANS, 2008: 32).

“El carnaval se está perdiendo por un concurso, un concurso que no significa nada, por una copa grande así que la tiras en un cajón y después nadie se acuerda. Entonces todos están desviviéndose por esa maldita copa”, reflexiona Javier Carvalho, histórico integrante de Falta y Resto. En sintonía con su compañero, Felipe Castro: “no hay una conciencia cabal de lo que significa artísticamente el carnaval, entonces se le da tanta trascendencia a un concurso que en realidad no tiene ningún sentido. Que lo único que hace es lastimar al arte porque te obliga a hacer lo que hacen los otros. Y eso va contra los principios que yo entiendo del arte, de la libertad, de la libertad artística”. El descontento con el rumbo que ha tomado el carnaval no es sólo propiedad de Falta y Resto, quizás la murga que más lejos ha ido con sus críticas hacia el propio carnaval. Murgas como Agarrate Catalina o A Contramano se han distanciado del concurso por motivos ideológicos. A Contramano manifestó su ausencia en el carnaval de 2016 debido a que: “desde el punto de vista artístico, sentimos que el carnaval ha ido mutando paulatinamente hacia lugares donde "A Contramano" no se siente tan cómoda. La complacencia nunca fue una característica nuestra, y a veces, hay que saber cuándo dar un paso al costado”.

Entre los lamentos y críticas al carnaval subyace un deseo en común volver a hacer un carnaval propio de la gente común, de los vecinos, del canto de denuncia y rebeldía y la humorada que despierta risas y contagia la alegría de barrio en barrio. “Creemos y sentimos que se ahonda cada vez más la brecha entre el carnaval del "concurso" y el carnaval de los barrios, donde vive, lucha y resiste la verdadera esencia de nuestra máxima fiesta popular” reza la misiva de A Contramano mencionada anteriormente.

“Vamos a mantener lo nuestro, que la esencia de la murga no existe en ningún otro lado. Vamos a centrarnos en lo nuestro, en la murga que es el canto, la música, la rebeldía, la alegría” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Pero la prepotencia del concurso encuentra una resistencia no sólo discursiva. Existe un sinfín de personas que siguen haciendo del carnaval un espacio participativo en el cual se comparte la alegría de ser parte de una fiesta popular. La relación del público con los conjuntos excede los simples aplausos que coronan un buen chiste o una actuación. Meses antes del inicio de carnaval los locales de ensayos comienzan a recibir a los conjuntos que van ensayando el espectáculo. Hasta allí se acercan los hinchas de la murga, a ver un adelanto de lo que serán las letras y las músicas del grupo. Dan su aprobación o recomiendan cambiar tal o cual palabra o estrofa. El local de ensayo abre la cantina, se acercan parroquianos y vecinos, los más pequeños se pintan la cara. “Se suele decir que el carnaval actual no es participativo, porque se sustituyó el curso popular por las actuaciones en los tablados. Puede ser que no sea tan masivamente participativo como un desfile o un baile de los de antes, pero toda esa gente que va a los ensayos y se mete y compromete en distintos grados con la murga o la comparsa o los parodistas o lo que sea ¿no está participando? Y ojo, que estoy hablando de miles de personas y no estoy contando a los que organizan los tablados populares, ni los cursos barriales, ni los vendedores de alimentos en los tablados o desfiles, ni toda esa gente que sin salir en ningún conjunto hace su zafra en estos meses” (LAMOLLE, 2005: 45). Las noches de carnaval siguen operando como un lugar de encuentro y comunión entre la gente, funciona así cuando un grupo de amigos se junta en un tablado, o los vecinos comentan la actuación de un conjunto en la fila para comprar un choripán o cuando se realizan concursos de karaoke mientras se espera que el siguiente conjunto llegue al tablado. “El carnaval montevideano es una práctica cultural con encuentro social, intercambio entre los participantes, formación de opinión pública, con un posicionamiento en la realidad y en la sociedad, y en los últimos años se está dando una progresiva captación de las capas medias que eran reticentes a este fenómeno” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 13). Quizás sea el ingreso de nuevos actores al carnaval sumados o incentivados por la creciente mediatización del carnaval y la trascendencia del concurso, algunos de los ingredientes que pueden llegar a explicar cierta reconfiguración del carnaval. Reconfiguración que a algunos incomoda y a otros interesa, que algunos repelen y otros sostienen. En este contexto, un grupo de entre catorce y diecisiete personas se pintan la cara y salen a enamorar con su prosa de rebeldía y alegría a todos los barrios de Montevideo, cuarenta noches al año. Son los murguistas, soldados de Momo, aquellos encargados que se erigieron en voz del pueblo por coherencia y permanencia desde hace más de un siglo.

4. ORÍGENES Y BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MURGA URUGUAYA

“La murga vino de Cádiz”, y de muchos lugares más.

La versión oficial, la que suelen escuchar los curiosos que se inclinan a investigar los orígenes de la murga, sus raíces y recorridos, dice que la murga uruguaya proviene de una de las compañías de zarzuelas provenientes de España que visitaban frecuentemente el Uruguay. Su nombre era “La Gaditana” que arribó a Montevideo proveniente de Cádiz en 1908. Su misión era cantar zarzuelas en teatros y al no recaudar lo previsto, decidieron salir a actuar por las calles y a pasar la gorra. El género prendió en un grupo de uruguayos que, decididos a imitarla, formaron la primer murga uruguaya. “Surgió en 1908, se llamaba “Gaditana que se va” y formaba parte del repertorio que ofrecía la Compañía de Zarzuelas. Luego de la murga Gaditana surgieron otras agrupaciones que adoptaron nombres de gran comicidad como "Don Bochinche y Compañía", "Fórmale el cuento a la vieja", "Tírame la punta del naso", "Domadores de suegras", "Salimos por no quedarnos en casa", "Los peludos terribles", "Amantes al salamín", "Escuela de tiburones" y "Asaltantes con Patente", entre otras” (Sitio web de DAEPCU: Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay. Recuperado de <https://www.daecpu.org.uy>). Pero existen voces que amplían la historia agregándole condimentos interesantes. Sin desconocer la historia de La Gaditana, Lamolle y Lombardo, afirman que “en el carnaval uruguayo existía desde varias décadas atrás una categoría, acaso no muy definida, denominada Mascarada. Esta reunía a agrupaciones sin un número fijo de integrantes (por lo general unos pocos, entre tres y ocho más o menos) que se dedicaban a hacer o bien cuadros humorísticos actuados y dialogados o bien canciones conocidas con un texto modificado en el que se parodiaba la letra original o hechos de actualidad, así como canciones con letra y música especialmente compuesta para la ocasión y que no necesariamente tenían un carácter carnavalero, al menos en el sentido actual de la palabra” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 12). A partir de la llegada de La Gaditana, las mascaradas comienzan a anteponer en sus nombres el término murga. “La Gaditana que se va, al igual que las murgas que surgieron inmediatamente después, estaban integradas por sólo seis integrantes además de su director. Cada uno de ellos ejecutaba un instrumento distinto: flauta, pistón, saxofón, bombo y platillos, a los cuales se le agregaron otro tipo de instrumentos caseros. (...) Las canciones tenían la música de las zarzuelas más populares de la época iniciando así la tradición murguera de usar melodías ya conocidas para vehiculizar nuevas letras, tradición que en parte se ha mantenido hasta hoy día” (DIVERSO, 1989: 24).

De la gran inspiración que significó la zarzuela La Gaditana para los futuros murguistas nadie reniega. Pero hay quienes ponen en juego componentes originarios y que hacen a la esencia del género que ya estaban latiendo en los carnavales uruguayos y no fueron obra de los artistas españoles. Algunos de ellos son la particular emisión vocal, propia de

los canillitas que integraban las primeras murgas, que nace de la boca torcida y un timbre nasal característico del género; o los ritmos provenientes de África que más tarde derivarían en el candombeado y la marcha camión, los ritmos de la murga y demás elementos existentes musicales y teatrales que se presentaban en los demás conjuntos carnavaleros. “Simplemente pensamos que la frase “la murga viene de Cádiz”, no hace justicia a todos esos factores que, agregados a los estrictamente nacionales (como por ejemplo la particular emisión vocal y el sentido del humor tan difícil de entender fuera – a veces dentro – del país), componen esa expresión abierta, diversa y afortunadamente viva e indefinible que tantos desvelos ha causado a los autores de este libro (y a unos cuantos uruguayos más)” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 16). Por si fueran pocos elementos, aparentemente, distantes y distintos confluyendo en la génesis de un género se le puede sumar que los personajes tan mencionados en el universo de la murga, Pierrot y Colombina, son propios de la Comedia Italiana. Parece que investigar los orígenes del género murga no es más que tejer un macramé. “Macramé delicado, de guirnalda y colores, donde vibran vozarrones de denuncia y rebeldía, donde reina la alegría y florecen los amores”, recitaba Raúl Castro cuando poéticamente caracterizaba al género. Macramé o rizoma, que admite las multiplicidades y de estas se enriquece, la murga uruguaya fue creciendo.

Breve aproximación a la evolución y el desarrollo de la murga uruguaya.

“La murga evolucionó y fue reconocida como una nueva categoría en 1917. El número de componentes fue creciendo un promedio de 20 integrantes y se comenzó a utilizar el bombo, el platillo y el redoblante. Esta innovación fue obra de José "Pepino" Ministeri quien también impuso la vestimenta del director con frac, levita y zapatillas” (DAEPCU: Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay. Recuperado de <https://www.daecpu.org.uy>).

La introducción del redoblante en 1915 fue un cambio fundamental. El acompañamiento rítmico del redoblante fue desplazando a los instrumentos de viento y se convirtió en elemento central de la batería de murga que conocemos hoy día: redoblante, bombo y platillos. Como dice el sitio de DAEPCU, esta introducción e innovación vino de la mano del director José Ministeri, alias Pepino. Pepino es una leyenda del carnaval montevideano, director emblemático de la murga Patos Cabreros que engalanaba los desfiles de carnaval con sus bailes y su frac tan característicos. “Cuentan los que vivieron esas épocas que, cuando Pepino asomaba por 18 de julio, con su cuerpo espigado, su cintura de mimbre y su estilo único para moverse al ritmo de la batería, era tal el entusiasmo que se generaba por su presencia, que las ovaciones hacían temblar los edificios” (DA SILVA y RAMOS. 2012. El Tablado de Beirut. Pepino, el rey de la farsa. Recuperado de <http://eltabladodebeirut.blogspot.com.ar/2012/12/pepino-el-rey-de-la-farsa-recordado-con.html>) “En aquellos años nadie le prestaba atención a las murgas. Lo más importante del Carnaval eran las grandes comparsas, que a veces llenaban tres cuerdas desfilando. A los murguistas, que no llegábamos a diez, ni nos miraban. Entonces, buscamos la manera de dar mayor espectacularidad a la murga. Primero empezamos por abandonar los instrumentos de viento antiguos y los platillos -que eran vulgares tapas de

cacerolas que producían un ruido poco agradable-, el bombo que era una barrica vieja de yerba y todo por el estilo. Me tocó a mí introducir el redoblante, el bombo de verdad actual y los platillos auténticos. Y aquello fue otra cosa: el redoble y el suspenso de los platillos llamaba de inmediato la atención", decía Pepino. La introducción del redoblante, sumado a la caracterización del director con frac, con galera de felpa y toda la mímica que despliega el director para acompañar el discurso de la murga fueron un despegue para el género. Un aporte invaluable de José Ministeri para que la murga, de ahí en más, fuera la atracción principal de la fiesta popular más importante del calendario uruguayo.

Otro personaje importante del carnaval que innovó la categoría murga fue Domingo Espert, alias "El Loco Pamento", quien con su murga "Los Saltimbanquis" introdujo la mímica, el maquillaje artístico y también la presentación hablada en los cuplés.

A la murga Araca la Cana se la conoce como "la murga compañera", por estar del lado de los más desposeídos, de la clase obrera y el estudiantado y también como "la bruta", por su forma de decir las cosas sin tantas vueltas, sin pelos en la lengua. Araca fue la primera murga que cantó de frente al público, ya que habitualmente las murgas cantaban de frente al jurado y de espaldas a la gente. Así fue que Araca rompió aquella tradición y a partir de allí, las murgas cantaron de frente al público.

Otro murguista que hizo su aporte para el desarrollo de la murga uruguayana fue José Alanís, alias Pepe Veneno, quién al mando de La Soberana introdujo las coreografías y buscó un perfeccionamiento en la vocalización. "Pepe Veneno es el inventor de la murga-denuncia. Sin torcer el reglamento dejó a un lado las sutilezas y puso negro sobre blanco las críticas políticas y sociales" (MARTINEZ DE LEÓN, 2009: 187).

Hacia 1980 surge una categorización de las murgas que las divide en dos grupos. Por un lado, las murgas de La Unión y por otro lado, las murgas de La Teja. La Unión y La Teja son dos barrios de Montevideo. La Unión fue un barrio que para aquella época había alcanzado una prosperidad interesante con un desarrollo edilicio y un aumento significativo en el número de sus comercios. Mientras que La Teja es un barrio popular donde viven muchos trabajadores. "Comprende una zona de influencia en la que se nuclea el movimiento obrero y sindical de enorme acción en la vida política uruguayana del siglo XX" (SCHERZER y RAMOS, 2011: 33). Más que la pertenencia barrial a las murgas pertenecientes al grupo de La Unión o al grupo de La Teja, las unían entre sí sus argumentos. Mientras que las murgas de La Unión tenían una predominancia escénica, donde la misión fundamental era entretener y divertir; las murgas de La Teja tenían un discurso muy politizado, intentaban reflejar críticamente los sucesos sociopolíticos de la actualidad y tomaban postura frente a estos temas. Algunas de las murgas pertenecientes a La Unión eran: Los Saltimbanquis, La Nueva Milonga, Los Patos Cabreros, Arlequines. Mientras que al grupo de La Teja lo conformaban murgas como Diablos Verdes, Falta y Resto, La Reina de la Teja y Araca la Cana. Esta división de estilos y pertenencias se asemeja a la clásica rivalidad entre dos vanguardias artísticas en Argentina: el grupo de Florida y el grupo de Boedo. Lo estético y las formas por un lado y, por el otro, lo político y el contenido. El arte por el arte y el arte y su realidad. Jorge Luis Borges y Roberto Arlt.

Los argumentos, sus diferenciaciones y visiones de la murga se desarrollarán más adelante.

A partir de la década del noventa, se comienza a desarrollar lo que se llama puesta en escena: el conglomerado de elementos teatrales que acompañan y enriquecen el canto y la música de la murga.

El siglo que corre trajo un viento que refrescó al género y al carnaval. Es el siglo del auge de la denominada “murga joven”. La mayoría de estos conjuntos nacen de los talleres municipales de murga que llevan esa denominación y han llamado la atención de los carnavaleros. La movida murga joven es inmensa, hay muchísimos jóvenes que nutren las filas de decenas y decenas de conjuntos que se arman, ensayan, crean y hasta concursan. No son pocos los conjuntos que luego de concursar en “Murga Joven” han dado el salto al carnaval mayor. El caso más emblemático es el de Agarrate Catalina, una murga que se alzó con varios primeros premios en el carnaval mayor y que hoy en día ha llevado el canto de la murga uruguaya al exterior con gran repercusión. La Mojigata, Queso Magro o Cayó la Cabra también animan el carnaval mayor y tienen las mismas raíces que Agarrate Catalina. “Las murgas jóvenes son un sofisticado instrumento de comunicación entre la gente, para la gente; uno se puede emocionar con cosas simples o complejas, porque en líneas generales hay una propuesta a activar los mensajes subliminales, más indirectos, que promueven la reflexión y el pensamiento” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 108).

A este macramé de culturas, visiones, posiciones e innovaciones le está faltando algo. Es lo que Eduardo Galeano decía, su definición, que no se rastrea en los orígenes: “lo que define a un producto cultural como la murga, o como el fainá, que vino de Génova, no es el origen sino el uso, cómo se inserta y desarrolla en cualquier lugar de la tierra”. A continuación, se intentará desentrañar su uso, como se inserta y desarrolla la murga uruguaya en el carnaval de su país, el más largo del mundo.

5. LA MURGA URUGUAYA: UN GÉNERO DEL ARTE POPULAR.

“Parte en pedazos la noche un coro murguero”.

La murga uruguaya es un género musical teatral. Están compuestas por entre quince y veintidós integrantes, entre los cuales se integran tres percusionistas que tocan cada uno el redoblante, los platillos y el bombo, un director escénico que suele vestirse de frac y galera y se para delante de la murga para dirigir las voces, los tiempos y los tonos y por un coro que se pueden dividir en tres grandes grupos o cuerdas: los primos, los sobreprimos y los segundos, cada una con sus diferentes registros y subdivisiones. Las murgas históricamente fueron compuestas por hombres, pero a partir de este siglo se fue haciendo cada vez más común el hecho de ver mujeres en los conjuntos sobre todo en aquellos más jóvenes. “Como se trata de un género coral polifónico, el coro es especialmente importante en el espectáculo murguero” (PIÑEYRÚA, 2002: 37). El canto de muchas voces al mismo tiempo, es originario de las murgas y es quizás su rasgo más característico. “Fijate, si vos traes un extranjero lo que le va a impactar, lo que le va a llamar la atención es lo raro de las armonías, como cantan, cuatro o cinco voces, esos coros fuertes” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015).

El coro tiene dos interlocutores posibles: por un lado se dirige al público, la mayoría de las veces que enuncia, y por el otro lado, se puede dirigir a personajes internos al espectáculo sobre todo a la hora de los cuplés. Es interesante el resumen de las posibilidades del coro que realiza Piñeyrúa: “el coro comenta, juzga, contesta, pregunta, subraya-apoya, representa y acompaña el relato o argumentación del personaje. Podemos agrupar todas estas acciones en dos: polémica, aquellas funciones que mantienen una relación de controversia con el personaje: comentar, juzgar, preguntar, responder; y complementaria: las que completan o apoyan la actuación o el decir del personaje: acompañar, completar, representar” (PIÑEYRÚA, 2002: 40). La voz nasal propia del coro murguero es asociada al estilo con el cual los canillitas anunciaban la salida del diario y lo iban ofreciendo por las calles de los barrios. Formada por canillitas es, precisamente, la murga Araca la Cana. Otra asociación, caprichosa si se quiere, es que los canillitas voceaban las noticias más importantes al igual que la murga en sus espectáculos comenta, a través de la sátira y la fina ironía, los hechos más noticiosos del año que pasó. “Indudablemente que la voz nasal y penetrante del vocero callejero, servía para proyectar la voz a mayor distancia, lo cual solucionaba los problemas de audición de los escenarios abiertos, evitando así, en parte, el gran esfuerzo que significaba hacer llegar la voz al público en decientes condiciones. Esta modalidad de canto se continuó y se convencionalizó formalmente, a pesar de que las circunstancias que la originaron fueron desapareciendo paulatinamente junto con el perfeccionamiento de las condiciones de amplificación de los escenarios” (DIVERSO, 1989: 39).

La musicalidad murguera: tradición y revolución.

La musicalidad que eligen las murgas para sus espectáculos solían ser tomadas de canciones populares, muy conocidas por el público carnavalero que funcionan como un vehículo o colchón, mediante el cual o sobre el cual se brinda el mensaje de la murga. “En la murga, la música es el punto de partida del espectáculo, esta casi nunca es original” (DIVERSO, 1989: 36). Pero en los últimos tiempos no han sido pocos los conjuntos que han creado sus propias composiciones musicales para sus espectáculos. Saludos, cuplés y despedidas se suelen hacer con músicas inéditas, hasta espectáculos enteros como hace Falta y Resto desde 2007. La utilización de melodías conocidas o famosas, permite por un lado que el espectador pueda prestar mayor atención a la letra de la murga y además logra un fenómeno de sincretismo muy interesante. Un ejemplo de esto puede ser la anécdota que recuerda Raúl Castro, de Falta y Resto. En tiempos de dictadura, la censura se aplicaba rígidamente sobre los textos de los conjuntos del carnaval. Sin embargo, Castro vio la veta y sobre la musicalidad de canciones populares de artistas contestatarios escribió sus versos. La famosa retirada del 1982 de Falta y Resto está sostenida por la musicalidad de un himno de la guerra civil española, y eso, en el tablado, no pasaba desapercibido. Eso, clara e intencionalmente, estaba comunicando que la murga desde el lugar que pueda iba a comunicar su resistencia. Una melodía de algún himno patrio con una letra que hable del imperialismo, es un juego que puede permitirnos ver hasta qué punto la penetración cultural de lo extranjero ha calado en nuestra sociedad. También la elección de una melodía para ser el sostén del texto de la murga, puede deberse a una facilidad para componer una letra. Podría ser este el caso del cuplé “Las Cucarachas” de Agarrate Catalina donde la murga, disfrazada de cucaracha cantaba sobre la melodía de la canción “Ojalá”, de Silvio Rodríguez, lo siguiente: “Ojalá llegue el día en que no existan ustedes los humanos / Ojalá que revienten por sino quedo claro / Ojalá que se acabe ese andar vertebrado, esa postura erguida sin usar las antenas / Ojalá pase algo que los borre de veras” (Agarrate Catalina, 2006, Las Cucarachas). “En general, siempre la elección de una música supone cierta contaminación verbal (exigida naturalmente por la métrica y la rima) y la elección de una música u otra hace de alguna manera a las opciones estilísticas de cada murga” (PIÑEYRÚA, 2002: 85).

Es interesante plantear estas dos posibilidades distintas que existen y hasta conviven en el espectáculo de la murga. Originalmente, estas realizaron sus espectáculos en base a melodías conocidas por el público. Así lo explica Gustavo Diverso: “El coro canta los textos a través de melodías que ya han sido popularizadas por otros medios y que el público es capaz de reconocer en su primera audición, al menos en forma intuitiva desde las primeras murgas que surgieron utilizando los motivos musicales de zarzuelas más populares de la época, hasta las murgas actuales que utilizan las melodías de canciones impuestas y adoptadas por el gusto popular, ha sido una constante de su forma de representación” (DIVERSO, 1989: 36). Hoy en día es común escuchar en los espectáculos de murga las melodías de famosas canciones de artistas como La Vela Puerca, Abel Pintos, Jorge Drexler, Vicentico, Jaime Roos, Bersuit Vergarabat o Los Auténticos Decadentes por citar solo algunos. También aparecen con mucha frecuencia melodías de himnos o canciones infantiles. Esta tradición de utilizar melodías conocidas

permite que la concentración del espectador se centre con mayor comodidad en el enunciado de la murga que, al fin y al cabo, es la verdadera novedad que ofrece el conjunto. “Esto es también parte de la esencia de la murga. ¿Por qué lo digo? Porque no se trata simplemente de ahorrarse el trabajo de componer músicas originales. Tal vez esto sea una consecuencia, pero lo esencial va por otro lado. Cuando uno le cambia la letra a una canción cualquiera para hacer lo que podría calificarse de divertimento (por ejemplo, para cantar algo referido a un pariente que cumple años), no le da lo mismo cualquier canción. Esto se debe a que hay músicas que, intuitivamente o racionalmente, se prestan más a tales efectos. Por las músicas en sí, que en virtud de parámetros culturales complejos compartidos por los que van a asistir a la fiesta pueden resultar divertidas, emotivas, alegres o aburridas, y por el contexto inmediato (es la canción favorita del cumpleaños, o la que más odia). En otro nivel está el uso que se le dé a esos significados. O sea, puede escribirse un texto acorde con ellos, o contradictorio, por ejemplo, para lograr un efecto cómico. Y todo esto sin tener en cuenta que la canción en sí ya tiene una letra propia, la cual, si bien es parcial o totalmente modificada, permanece como un fantasma que interactúa con todo el resto. Exactamente lo mismo ocurre con las músicas que se eligen para cantar en la murga. Están cargadas de contenido, y ese contenido, bien utilizado, es un recurso expresivo más” (LAMOLLE, 2005: 97).

En la contraposición de melodías “prestadas” y melodías originales, subyace una cuestión legal que vale la pena mencionar. Legalmente, está prohibido modificar la letra de una canción sin autorización del autor original. Y claro está que una murga uruguaya no tiene la logística para solicitarle, por ejemplo, a Paul Mc Cartney, la autorización para hacer su retirada en base a alguna de sus canciones. Sucede que las murgas están autorizadas por la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) para usar músicas conocidas durante carnaval, pero tienen la prohibición de grabarlas en cualquier soporte, claro que igual estas grabaciones circulan y son de dominio público sobre todo en el sitio web YouTube. A partir de una denuncia presentada a AGADU por la Cámara Uruguaya del Disco, los discos que editan las murgas suelen contener las presentaciones y retiradas y algún cuplé que tenga una musicalidad original, hecha por la propia murga. En la actualidad, con el creciente interés mediático, la penetración del género en Argentina, y la contundente profesionalización del género, la murga fue creando intereses económicos importantes. Y no poder grabar un disco o un DVD es una imposibilidad preocupante. He aquí un motivo, posiblemente, determinante para que las murgas comiencen a producir músicas originales.

“El hacer músicas realmente nuevas (esto es, no voluntariamente parecidas a ninguna otra) también tiene los suyos; uno puede crear una melodía que sea la mejor posible para transmitir determinada idea, y se puede tener interés en que no evoque a ninguna otra en particular. Ambas posibilidades, pues, son válidas” (LAMOLLE, 2005: 99). Falta y Resto es la murga referente en este aspecto. En 2003 ya había presentado muchas melodías originales para su espectáculo de ese año. En 2007, la Falta se dio el gusto de presentar su espectáculo titulado “Anarquía” con la musicalidad original en la totalidad del espectáculo. Felipe Castro, el máximo responsable de este hito de la Falta, reflexiona: “La murga ha sido un reciclaje permanente de géneros y ritmos, en general músicas de

Argentina, Brasil y de España. Pero desde 2007 Falta y Resto hace la suya propia, que es consecuencia de escuchar tantas adaptaciones de otras músicas. Para muchos, somos unos herejes, pero nosotros sentíamos la necesidad de hacerlo. (...) Es verdad que, como dicen algunos, en el carnaval la gente espera una canción conocida para no prestarle mucha atención y bailar. Pero también ese es el desafío: ser originales respetando nuestros gustos musicales y al mismo tiempo conseguir el entendimiento del público" (BELAUZA. 19 de abril de 2014. "Para muchos somos unos herejes". Tiempo Argentino). En el ciclo "Encuentro en el Estudio", entre charlas y canciones, Raúl Castro, fundador de la Falta, le explicaba a Lalo Mir: "Nosotros, siempre utilizamos, casi siempre, músicas preexistentes. O sea, de una canción conocida, tomabas una parte de la melodía y eso era lo que te arengaba para hacer la murga. Pero con el paso del tiempo y con la profesionalización de la murga y la internacionalización, nos dimos cuenta de que está bueno, también, empezar a crear músicas para la murga". Y aclaró que "las murgas que viajamos, que tenemos un poco más de proyección, tratamos de hacer nuestras propias músicas, porque, cuando viajas, incluso puedes tener hasta problemas de derecho de autor". Rodrigo Falero además de ser un miembro importante de la nueva camada de murguistas de Falta y Resto es productor musical. Falero destaca que la originalidad es un valor muypreciado en el género y que la musicalidad no puede ser ajena a eso. "Las ventajas de lo inédito para mí en lo principal es la creación. Hoy en día las murgas en su mayoría están compuestas por músicos, no como antes que era más bohemio aún. Así que la composición pasa hacer tan importante como otros rubros. Al mismo tiempo la murga empezó ya hace años a salir al mundo. Y cuando sale la gente ve lo que ve, muchas veces ignorando la tradición de la creación y de un espectáculo de murga. Por eso es que puede pasar y pasa que una murga use una canción conocida con otra letra y el oyente sin saber la tradición piense: "Ah pero le robaron tal tema a fulano..." y no se entienda porque es así. También porque hay un tema de derechos de autor que en Uruguay no pasa nada porque el carnaval está exento de todo por el hecho de ser carnaval. Pero, en otros países te puede traer problemas. También, por eso y por sobre todas las cosas, porque hoy en día los espectáculos son muy buenos y originales. Y la musicalidad no deja de ser parte del espectáculo" (RODRIGO FALERO, Entrevista personal, abril de 2015). Este fenómeno moderno de crear melodías originales para los espectáculos murgueros no es un capricho de Falta y Resto. Lentamente, cada vez son más los conjuntos que además de crear melodías para las presentaciones y retiradas, se animan a componer piezas musicales para distintas partes del espectáculo. Agarrate Catalina, de la mano de Tabaré Cardozo, es otro ejemplo de esta nueva tendencia de la murga uruguaya que parece ir consiguiendo mayor consenso a medida que se suceden los carnavales.

A marcha camión.

La musicalidad (además de la guitarra que suele ejecutar el director) se produce gracias a la batería de murga. Compuesta por un redoblante, un bombo y platillos, suele tocar mayoritariamente dos tipos de ritmos: la marcha camión y el candombeado, pero son una infinidad de ritmos los que han sido ejecutados con este grupo de percusión en la murga. Samba, reggae, jazz, rock, cumbia, merengue, bossa nova y demás ritmos musicales

también suenan en la combinación del bombo, platillos y redoblante. La batería de murga como se la conoce ahora fue introducida por José “Pepino” Ministeri, director de la murga “Patos Cabreros” allá por 1917. “No se trata sólo de un sustento rítmico, sino que consiste en un set de percusión que improvisa permanentemente – sobre bases rigurosas, eso sí – dando como resultado una interacción (entre sus partes y con el coro) de una complejidad que sólo se pueden dominar cuando uno no se da cuenta” (LAMOLLE, 2005: 75). El ritmo de marcha camión, lleva ese nombre ya que antiguamente cuando las murgas se transportaban en camiones, durante los viajes de barrio a barrio, de tablado a tablado, iban tocando la batería y eso era lo que anunciaba su llegada al barrio. La marcha camión es el rasgo más representativo de la musicalidad murguera. El otro estilo de toque es el candombeado, adaptación a los instrumentos de la murga del típico candombe uruguayo.

El espectáculo de una murga.

El espectáculo de una murga que se renueva anualmente dura alrededor de 45 minutos y tiene una determinada estructura. Comienza con el saludo o presentación, es seguido por una canción conocida como salpicón de actualidad a la cual le suceden una serie de cuplés (pequeñas unidades dramáticas con coherencia interna), y finaliza con una canción final y la retirada, donde la murga anuncia con sensaciones encontradas su partida.

La presentación o el saludo.

La presentación cumple el rol de abrir el espectáculo y es donde la murga anuncia su regreso al carnaval. “En el saludo debe quedar bastante definida la personalidad de la murga (la cual más allá de ciertos criterios generales, varía de un año a otro), por lo cual son muy importantes el poder de síntesis tanto del letrista como del arreglador” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 19). La presentación suele tener una función comunicativa emotiva o poética donde se conjugan, precisamente poetizados, los elementos más comunes del carnaval: la murga, el mismo carnaval, febrero, la luna, el tablado, el barrio y la alegría de volver a cantar, entre otros:

Parte en pedazos la noche un coro murguero / es la voz de Febrero, tiempo de carnaval /
Vuelve a los brazos de Momo su amor predilecto / Aquí está Falta y Resto / Ya está todo
dispuesto para comenzar. (Falta y Resto, 2001, Presentación).

Llegaron, y en sus alegres cantares van dejando los pesares y alegran los corazones /
Cantando llega el amor, viva la vida, viva el amor. / Cantando, al templo de Momo que es
un encanto, / Araca la Cana le brinda un canto que llega hasta el alma y a su corazón.
(Araca la Cana, 1937, Saludo).

Desde hace un tiempo, los espectáculos suelen tener una temática global y un hilo narrativo en común a lo largo de este. Agarrate Catalina presentó “El Viaje” en 2008 y “Civilización” en 2010, así como también Cayó la Cabra presentó en 2014 su espectáculo “Natural” o A Contramano ganó dos primeros premios con “Problemas tenemos todos” y “La Familia”. Son sólo algunos ejemplos de los numerosos espectáculos que existen con una temática central. Este tipo de producciones suele tener una presentación que además

de anunciar la llegada de la murga al carnaval, introduce la temática que tratarán a lo largo del espectáculo:

Una civilización, que sea solo polvo en un mar de cenizas / Antes del tiempo hubo un tiempo y después / Todo comienza otra vez / El fuego, la piedra, el canto ancestral, señales en el firmamento. / Semilla, la tierra, plegaria tribal, la lluvia, la luna y el viento. / La rueda, la tinta, el barco el tambor, la guerra, la paz, la nobleza. / Los trenes, los dioses, la revolución, / las leyes, el rey, la pobreza. (Agarrate Catalina, 2010, Presentación).

La presentación debe llamar la atención del público, que muchas veces está todavía distraído charlando con alguien o comprando una hamburguesa en los puestos del tablado, aprovechando el tiempo que queda entre espectáculo y espectáculo. Es el exordio que menciona Aristóteles, ese momento en el que además de captar la atención del auditorio se debe ganar su voluntad y benevolencia.

El salpicón de actualidad o la murga dando chicote a diestra y siniestra.

Luego de la presentación, el espectáculo suele ser seguido por el popurrí o el salpicón de actualidad que es una canción cantada por un solista y un coro que van construyendo de manera satírica una síntesis de los principales hechos noticiosos de la vida sociopolítica del país. El salpicón o popurrí de actualidad tienen estructuras diferentes pero suelen confundirse porque tienen una misma intención, una misma función comunicativa que es la referencial, ya que los enunciados que producen hacen alusión a acontecimientos conocidos y/o vividos por el público, y que están previamente mediatizados por este. “Son momentos en los que predomina claramente el contenido temático del texto, aunque conviene anotar que tampoco se trata de una referencialidad directa: la realidad aludida se encuentra siempre mediatizada por el tono paródico con que la murga trata sus versos. En ese sentido, tal vez deberíamos hablar de una verdadera satirización del contexto social, ya que esos versos generalmente conllevan una cierta intención didáctica de tipo moral o político: aquí la murga trata de oponer a los valores o “actitudes criticadas”, un sistema más o menos coherente de contravalores” (PAVIS, 1983: 350). La diferencia entre el popurrí y el salpicón, también conocido como pericón, reside en el tratamiento de las temáticas. El popurrí trata menos temáticas pero de manera más extensa, mientras que el salpicón tiene mayor diversidad temática pero con un tratamiento más reducido. En el salpicón se suele construir la canción utilizando las dos primeras estrofas para presentar la temática y las siguientes dos estrofas para rematarla con una crítica o con una burla, o también puede el tratamiento jocoso o crítico extenderse en toda la cuarteta:

La televisión color ya podemos disfrutarla / Por lo menos los que tienen la guita para comprarla / Pero la programación el cerebro te machaca / Te dan ganas de agarrarla y de hacerle chaca chaca. (Falta y Resto, 1982, Popurrí de actualidad)

La iglesia está sorprendiendo y se muestra más abierta / Cedió al uso de condones y los curas están de fiesta / Porque atrás del Vaticano hay un cartel de: “No pase” / Parece que se avivaron y pusieron una empresa de látex. (Curtidores de Hongos, 2011, Salpicón de actualidad)

La Copa América tiene un tabú y me preocupo / Uruguay, Paraguay, Jamaica mucho faso pa un solo grupo / En el grupo de la muerte nos puso el mundial carioca / Ahora nos acomodamos en el grupo de la falopa. (Cayó la Cabra, 2015, Salpicón de actualidad)

Entre cuarteta y cuarteta o luego de algunas cuartetas seguidas, se suele cantar una suerte de estribillo pegadizo en el cual la murga canta que está repasando los temas de la actualidad, que está criticando o que simplemente está en el medio del salpicón:

Una murga de antes sí señor, los Patos Cabreros como no. / De calzoncillos largos y salpicón. / Para pelados y gordos como no, / Vuelven dando chicote en su pericón. (Patos Cabreros, 2015, Salpicón de actualidad).

Con el chaca chaca, sabroso y caliente / Critica la Falta y goza la gente. (Falta y Resto, 1982, Popurrí de actualidad).

“El salpicón solía cantarse después del saludo, como cuadro independiente. Actualmente, cuando existe, casi siempre está integrado al saludo o aparece “disfrazado” de cuplé o formando parte de uno” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 20). Esta parte del espectáculo ha caído un tanto en desuso en el último tiempo, sobre todo por las murgas jóvenes que no suelen tenerlo en cuenta a la hora de la diagramación de sus espectáculos.

El cuplé, un cuento cantado.

El cuplé es una unidad teatral o un cuento cantado. “El cuplé es la parte central y de mayor importancia de la murga. Al menos durante la actuación, ya que a medida que pasan los años lo que permanece en el recuerdo son las presentaciones y especialmente las retiradas. Esto se debe probablemente a que los estilos de humor cambian (y por ende caducan) con mayor velocidad que la poesía, más intemporal, de las retiradas”. Suelen tener una temática central y un cupletero (generalmente es un murguista con habilidades teatrales y mucha comicidad) personifica a un personaje que representa a alguien importante en el marco del cuplé. Estos personajes suelen ser figuras conocidas, entidades abstractas o personajes típicos de la sociedad más o menos estereotipados. Algunas interpretaciones famosas fueron las que realizaron Agarrate Catalina del Pepe Mujica, o el legendario Juan Pueblo de Araca la Cana o Viruta de Falta y Resto. Son personajes que se han ganado el cariño popular por haber hecho reír, pensar o emocionar a la barriada. También existen personajes más estereotipados como el timbero, el estudiante y la gente o entidades abstractas como la revolución o la muerte. “Es importante que éste sea fácilmente reconocido para que se comprenda su punto de vista sobre los temas que referirá en el cuplé”, recomienda Gustavo Diverso.

Para describir su ingreso y protagonismo dentro del cuplé trabajaremos con Pepe Revolución, un cuplé de la murga Falta y Resto, que fue icónico de la década del ochenta. Estos personajes suelen irrumpir como personajes ajenos a la murga y se esmeran por llamar la atención del coro, que generalmente es escéptico y reticente:

Pepe Revolución: Perdónenme que haya interrumpido / en realidad ya no aguantaba más / después que tantos me invocaron hace tiempo / y ahora ya nadie me quiere recordar.

Coro: Usted sabrá disculpar nuestra ignorancia / más la verdad nadie conoce aquí quién es / si no se enoja diga rápido su nombre / después salude, buenas noches, váyase.

El personaje, una vez que llama la atención, se presenta intentando convencer al coro de que merece exponer los motivos que lo acercaron al tablado y el coro siempre termina “comprando” la historia:

Pepe Revolución: No me extraña que me echen sin darme oportunidad / Últimamente la gente no me quiere ni mirar / Mi nombre no sé si es nombre o es solo una condición / Buenas noches y hasta siempre soy Pepe Revolución.

Coro: Espere un poco no puede ser que se vaya así / venga y explique sus inquietudes ante la gente

“Para propiciar el desarrollo de la narración, el personaje es continuamente interpelado por el coro quien le pregunta quién es, de dónde viene, qué busca, qué le sucedió” (DIVERSO, 1989: 73). Una vez que el personaje se introduce luego de ser sometido al interrogatorio del coro, los cuplés cual cuento cantado siguen con su nudo y desenlace. Las historias que se narran en el cuplé son infinitas, pero el cuadro más típico es el del personaje que irrumpe con ideas de renovación o esperanzadoras o solamente a tomarles el pelo y se encuentra con un coro conservador o serio y a lo largo del cuplé intenta convencerlos hasta llegar a un punto de acuerdo. “Otro esquema bastante común fue el de dos solistas que daban su versión de las cosas. En este caso no discutían directamente sino que más bien uno completaba lo que había empezado el otro pero cambiándole totalmente el sentido. Esto es una adaptación murguera del esquema habitual de los dúos cómicos donde uno levanta los centros y el otro mete los goles” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 25).

Para ejemplificar una estructura típica de un cuplé se puede utilizar el legendario cuplé “El Deschave”, de Falta y Resto donde por primera vez se expuso una autocrítica al interior de la murga, al “ser murguista”. Compuesto por Roberto García, bautista de Falta, el Deschave “irá cuestionando la pureza del actor, quitándole la máscara que lo separa de su condición de artista, para transformarlo en un hombre común y corriente. En el trayecto, pondrá en evidencia las diferencias entre la apariencia y la esencia de los implicados” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 49). Primero, el personaje se introduce:

Déjenme que me ría, espectadores / yo voy a deschavar a estos caretas / los invito a reírse de esta murga, / del director, del gil que hace las letras

“Acto seguido, comenzaba el cuestionamiento, como si el personaje representara una corporización de la conciencia. Validando esa metáfora, y por transitiva, consideraremos al cuplé como la autocrítica de Falta y Resto”:

Cantan cooperativa y es de grupo / se la llevan tres vivos en la manga / por derechos de autor y arreglos raros, / vendiendo por afuera propaganda. / El letrista les roba chiste viejos / a los libros de diarios y revistas. /Minga de inspiración, puro caramelo, / y después se las da de periodista. / el director y arreglador de voces / tiene la oreja llena de aserrín / y bailando nos recuerda por su gracia / a la momia de Titanes en el Ring.

El nudo del cuplé encuentra al coro que incitando a los espectadores a que no le hagan caso al Deschave sin mucho éxito porque dentro de la murga había componentes que afectados por la crítica comienzan a irse del escenario. El Deschave, claro vencedor de la puja dialéctica, conquista la escena ante el silencio de los pocos murguistas que quedaban que lentamente terminan abandonando también la escena dejando sólo a dos murguistas. A uno de ellos el Deschave lo sepulta con su capa pero el otro murguista admitiendo la derrota de la murga, esboza su última carta:

Sin embargo hay algo tras de los disfraces, / algo que nos lleva a seguir cantando. / Una gotita de mágica vida, / una sonrisa tras el decorado. / Son los payasos solamente hombres / Hombres como ustedes, solo eso. / Tienen por defecto mil pecados. / Han olvidado cada mandamiento.

El murguista al bajarse del pedestal y darle la razón al Deschave, abre así una nueva sensibilidad: la de una mentalidad crítica y, fundamentalmente, autocrítica. “El cuestionamiento, la promoción de discusiones e intercambios, y la no aceptación de dogmas serán claves en la formación de un espíritu crítico, padre de una mentalidad crítica” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 51). El desenlace se da con la vuelta al escenario de todos los componentes del conjunto, contagiados por la reflexión del murguista que quedó en pie abriendo esta nueva sensibilidad y con el mismísimo Deschave abandonando su vestuario para ponerse el vestuario de la murga que entona sus últimos versos:

Esta es la Falta de brazos abiertos, / que la aplaudan o que la ejecuten, / pues su mensaje es sembrar la duda / y habrá cumplido si ustedes discuten.

En este breve análisis del Deschave se pudo visualizar una estructura narrativa con introducción, nudo y desenlace, con versos cantados y claros componentes teatrales de actuación, la construcción de un personaje que sorprende a la murga, la interpela y la afecta para de ese encuentro crear algo nuevo. Como dispositivo de comunicación el cuplé El Deschave podría inscribirse “en la esfera estética, configurando como horizonte de movimiento la sensibilidad, asumida como la capacidad de afectar y de ser afectado por otros cuerpos y por sus fuerzas. La comunicación se asume desde esta perspectiva como un impacto sobre la sensibilidad y en esta medida el lugar de su intervención es el cuerpo” (CABRA, 2004). En este juego de sensibilidad y corporeidad, hubo un doble cambio, una doble configuración de horizontes: primero el Deschave afecta la visión de la murga, pero sobre todo de ese murguista que quedó en pie y reflexionó. Luego, este murguista afectado, ahora afecta a sus compañeros invitándolos a despojarse de su velo de artista y asumirse como humanos no perfectos pero si perfectibles, para “hacer un mundo basado en verdades sin asustarnos de nuestros defectos”. Y porque no, agregar

otros impactos sobre la sensibilidad, externos a la narrativa estricta del cuplé: la del público y la de una manera de criticar al interior de un colectivo, de un campo, de una situación que no se había trabajado jamás con tanta profundidad en el carnaval. Es en esta función de crear nuevos mundos, nuevas posibilidades que se inscribe el lenguaje murguero. Como la semiosis que propone el semiólogo italiano Paolo Fabbri, como teoría de la acción, considerando al lenguaje como un transformador de los estados del mundo, modificando a quién lo produce y lo comprende, y no como un mero instrumento para representar dichos estados.

La canción final, un espacio reflexivo.

Una vez que termina la sucesión de dos, tres o cuatro cuplés, dependiendo de su extensión, dentro del espectáculo llega el momento de la canción final y la retirada. La canción final suele ser interpretada por unos pocos solistas y tiene como finalidad comunicativa, al igual que la retirada, emocionar y poetizar, es decir “el enunciado, en su estructura material, se considera poseedor de un valor intrínseco, como un fin en sí mismo” (DUCROT, 1998: 713). Generalmente la canción final tiene una musicalidad tranquila para ser el vehículo de un mensaje reflexivo donde se revisan temas trabajados a lo largo del espectáculo o que se revisarán en la retirada. En el espectáculo de Agarrate Catalina titulado “Civilización”, el clímax llegó con un cuplé que sacudía a los espectadores, un cuplé que en términos de Paolo Fabbri afectaba la pasión de los espectadores porque la afección que recibían impresionaba y transformaba sus puntos de vista, convidados a la discusión y a la reflexión. El cuplé trataba la temática de la violencia pero desde los violentos. Con una batería de murga intimidante y un coro que interpretaba la voz de los criminales, los marginados sociales, los hijos de la calle, los ladrones y demás estereotipos de gente peligrosa para el sistema. La canción final representa la posición de la murga ante la creciente ola de violencia y ante un mundo que parece haber decidido cada conflicto con un fusil en mano:

Si alguien se salva en esta guerra / que nunca tire la primera piedra.

El componente reflexivo al interior del murguista y de las personas, directo al corazón del espectador es una constante en este pasaje del espectáculo:

No hay nada más elocuente, no hay cínico más potente / que el tiempo y sus mecanismos / las verdades envejecen / más rápido que uno mismo. (Asaltantes con Patente, 2013, Canción final)

Me atraviesa el temor de asumir que al final / termine pareciéndome a los enemigos que quise enfrentar / defendiendo lo opuesto con las mismas trampas desde otro lugar. (Don Timoteo, 2014, Canción final)

¿De qué me sirve cantar? / ¿Porque será que insisto? / Como buscando un lugar / donde rebote mi voz y me confirme que existo. (Cayó la Cabra, 2015, Canción final).

La retirada, donde la murga anuncia su partida prometiendo su regreso.

La retirada o despedida cierra el espectáculo. Suelen tener un recitado previo, y al final una bajada que es cuando “se empieza a repetir un fragmento y la murga baja cantando eso, y sigue cantándolo después de bajar” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 20). La retirada conlleva una carga emotiva muy fuerte donde la murga anuncia entre emociones encontradas de alegría y de tristeza su partida del tablado dejando siempre la promesa de su pronto regreso el próximo carnaval. Vuelven a repetirse los lugares comunes del carnaval como en la presentación, pero esta vez con un dejo de amargura porque la murga ahora debe marcharse del tablado. La retirada es la pieza del espectáculo murguero que contiene mayor carga simbólica y representativa. “Con muy pocas excepciones, las presentaciones o saludos y las retiradas son las piezas caracterizadoras de las murgas. Fragmentos de algunas de ellas forman parte del patrimonio tradicional de todos los uruguayos, tan socializados como el “Arrorró” o el Himno Nacional, por citar las dos expresiones poético-musicales situadas en los extremos de la transmisión espontánea y de la institucional” (FORNARO, 2002: 9). Coinciden con el testimonio de Fornaro y refuerzan la importancia de la retirada, Lamolle y Lombardo: “la retirada tiene más tradición tanto en cuanto a la forma como al contenido” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 19). Algunas de las retiradas históricas que cantaron las murgas y se grabaron a fuego en la memoria popular fueron las de Asaltantes con Patente 1932, La Línea Maginot 1940, Curtidores de Hongos 1951, Patos Cabreros 1953, Milonga Nacional 1968, Los Saltimbanquis 1976, Nueva Milonga 1985 y Falta y Resto 1982, Agarrate Catalina 2008. Tomaremos como ejemplos algunos fragmentos de estas famosas despedidas para realizar un aproximamiento a su finalidad comunicativa y los lugares comunes que aparecen:

Buenas noches, auditorio, con satisfacción lograda / Ya se marchan los patitos a alegrar a otra barriada (Patos Cabreros, 1953, Despedida)

Cantando con alegría dejamos este tablado / pensando volver un día y seguir cantando y seguir cantando. / Ya se van los saltimbanquis sus canciones le brindaron / Y al partir lo hacen sonrientes gorriones murguistas del pueblo uruguayo. (Los Saltimbanquis, 1976, Despedida)

El canto de barrio en barrio, razón de nuestra existencia / es la verdadera forma de lograr la permanencia. / Por eso en la despedida, queremos hacer presente / que la Falta no se marcha porque es parte de la gente (Falta y Resto, 1982, Despedida)

Un camión que se va, la función, el final. / Viaje que comienza viaje que termina / en este tablado de la humanidad / se termina el viaje de la Catalina y otro está por comenzar. (Agarrate Catalina, 2008, Despedida)

El adiós, el barrio, la alegría y el carácter cíclico del carnaval son lugares comunes, como hemos visto, de las retiradas. Las murgas que se despiden están “pensando en volver un día”, o directamente no se van “porque (la murga) es parte de la gente” y si se van no es más que para ir a “alegrar a otra barriada”.

Otra particularidad que tienen las despedidas es que pueden estar dedicadas o rendir homenajes a alguien, a algo o a algún suceso histórico. En 1961, Asaltantes con Patente hizo una retirada dedicada a los pájaros. “A las madres” se tituló la retirada de Falta y Resto en 1989 y a tono con su particular visión y manera de hacer murga, la BCG dedicó su retirada de 1984 al puchero.

Guillermo Lamolle hace un aventurado e interesante análisis sobre la retirada, en su libro “Cual retazo de los suelos”. Lamolle dice que las retiradas son eternas y conmovedoras, y sobre todo eternamente conmovedoras. Por algo será que retiradas que datan del siglo pasado se siguen cantando con la misma emoción y nostalgia, o aún más, con el paso del tiempo. Pero Lamolle va más allá y afirma que: “ Toda despedida que se precie de tal, canta algo así como “nos vamos, pero volveremos”. Ese “volveremos” no se lo dice la murga al público como la madre al niño. La murga se lo recuerda a sí misma, para que el sufrimiento de la despedida no pase de ser un sufrimiento, justamente, ritual. Los murguistas no son tan adultos cuando están sobre el escenario, y precisan unos mimos de mamá murga. ¿Y para que quieren volver los murguistas? Para poder despedirse una vez más, y otra, y otra, alimentando la vana ilusión de que será así hasta la eternidad” (LAMOLLE, 2005: 109).

“Vimos pasar coquetos carnavales”: el componente visual.

Dentro de los componentes visuales del espectáculo de una murga podemos apreciar el baile, la puesta en escena, el vestuario y el maquillaje.

Cada espectáculo de murga requiere un vestuario y maquillaje particular. El vestuario puede ser más o menos ampuloso, puede estar relacionado con la temática central del espectáculo o no y puede ser más clásico o más transgresor. El maquillaje, la cara pintada, es característico de los murguistas y se realiza con motivos y líneas coloridas sobre una base blanca. El vestuario suele ser el costo más alto que tiene una murga a la hora de armar un espectáculo de carnaval.

Originalmente las murgas utilizaban disfraces que simulaban ser los de los directores musicales: levita y pantalón, corbata y galera. Luego, el traje quedó para el director aunque luciría de frac y no con levita. A partir de los Patos Cabreros, dirigidos por el legendario Pepino, rey de la farsa que introdujo la actual batería de murga y desfilaba por la avenida principal de Montevideo repartiendo claveles a las señoras mientras dirigía a sus Patos Cabreros, ha habido una constante preocupación por los vestuarios. “La forma en que se viste una murga admite numerosas variantes. Pero puede resumirse que lo que se busca en general es impactar a través del volumen y colorido. Grandes hombreras y gorros, capas y flecos y recursos varios para inflar el traje, así como telas de colores vivos con brillo propio o adicionado, constituyen lo más usual en las vestimentas de murga” (LAMOLLE, 2005: 83). Una murga famosa por sus vestuarios espectaculares es Curtidores de Hongos, que históricamente salió en carnaval con trajes muy lujosos. “Contrataban a especialistas en disfraces sin reparar en gastos, lo que les valió el reconocimiento popular en aquellos años; en 1950 disfrazados de lechuzones, 1951 de gitanos, 1952 de escoceses, 1953 de hongueros profesionales, 1954 de embajadores de

Momo, 1955 de invasores marcianos, 1956 de cocineros” (DIVERSO, 1989: 41). Hoy en día las murgas cuentan con varios cambios de vestuario durante un mismo espectáculo y en el diseño de estos participan los mejores diseñadores no sólo de Montevideo, incluso también los de Buenos Aires.

Antes, como podemos apreciar en los motivos de los vestuarios de los Curtidores de Hongos estos tenían una relación con las letras. El vestuario traducía o acompañaba como la música el mensaje de la murga. Lentamente, con la creciente importancia que fue tomando el concurso, que califica al vestuario como rubro independiente, este fue cobrando autonomía con respecto al texto de la murga. Curtidores de Hongos sigue siendo un paradigma del vestuario lujoso en la actualidad acorde a esta tendencia de un vestuario autónomo con respecto al texto. Por otro lado, también hay quienes siguen creyendo que el vestuario debe guardar un correlato con lo que dice la murga. “Yo creo que el vestuario acompaña lo que decís. Si el vestuario acompaña, está bárbaro” (NATALIA SENDRA, vestuarista de Falta y Resto, entrevista personal, febrero de 2015). Pero siempre se puede estar más allá y ese es el caso de la murga BCG que, con su particular estilo de transgredir constantemente el reglamento y con una profunda crítica política como trasfondo, salió vestida de igual manera durante dos años consecutivos. La justificación se encontraba en un mismo pasaje del espectáculo cuando la murga cantaba: “Salimos otra vez con estos trajes porque nada cambió, todo es lo mismo. Salimos otra vez con estos trajes porque también sus trajes son los mismos” (BCG, 1986, Presentación)

El maquillaje, o “la cara pintada” como se dice en términos murgueros, suele ser más convencional: la cara se pinta con una base blanca y sobre esta se le aplica pinturas que trazan figuras o líneas, se delinean los ojos y los labios, se agudizan algunos gestos en particular y se le dan toques de brillantina para que luzcan más y la luz magnifique los detalles de los rostros.

Los movimientos escénicos que realizan los integrantes de la murga suelen ser cadenciosos, como haciendo un balanceo del cuerpo hacia delante y hacia atrás constantemente con juego de manos y dedos acompañando y gesticulando al compás del ritmo que impone la batería. El director suele ser el que más se mueve a lo largo del escenario dirigiendo la murga y haciendo de nexo entre esta y el público. “Existe un baile clásico del murguista, y otro del director. Este último se desplaza permanentemente por todo el escenario, delante de la murga, en una danza que tiene elementos de mímica y puede resultar algo payasesca. (...) En cuanto al baile del murguista, realmente no me imagino una descripción que dé una mínima idea de cómo es. Puedo decir que, mientras canta, está todo el tiempo llevando el ritmo con el cuerpo, quedando a veces en equilibrio en un pie, y utilizando mucho los brazos y las manos para apoyar la expresividad del canto” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 52).

Finalmente, dentro del campo de lo visual, encontramos la puesta en escena: un rubro bastante moderno que tuvo su auge a partir de la segunda mitad de la década del ochenta. La puesta en escena implica todos los movimientos que la murga realiza más allá de los bailes propios del murguista. “Aquí vemos agrupamientos del coro en un

extremo del escenario y desplazamientos a lo largo formando distintas figuras – además de toda la parte gestual -, todo ello relacionado, obviamente, con lo que se está cantando” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 52). La puesta en escena, claro, incluye coreografías que se aplican en ciertos momentos del espectáculo y teatralizaciones complejas en algunos pasajes de este que son, como los vestuarios, elaborados por los mejores directores teatrales del país. En los espectáculos cada vez más se ahonda en la corporeidad: hay una clara gestualidad murguera en las expresiones, en los pasos, en ese baile cadencioso. Esa corporeidad es propia de la pasión, ya que, como afirma Fabbri, cuando existe una transformación pasional implica también una transformación de la estesia, de la percepción de la expresión corporal. Porque la pasión origina, por ejemplo, cambios de estados físicos del cuerpo. El baile, el gesto, el orden o desorden de los murguistas en un cuplé, los pasos del director están acompañando y comunicando conjuntamente con el enunciado cantado que están enviando.

“Que el letrista no se olvide”.

Las letras del espectáculo suelen ser escritas por el letrista de la murga o por un grupo creativo formado por distintos murguistas. En ellas, la sátira y la crítica tienen un rol fundamental. Cada parte del espectáculo tiene una función comunicativa y códigos distintos, estos son conocidos por el letrista que apelando a recursos literarios intenta crear las letras que susciten en el público distintos sentimientos: desde la emoción en una presentación, la reflexión y la risa en un cuplé y la nostalgia en una retirada por citar solo algunas de las posibles sensaciones que puede despertar una murga cuando realiza sus actuaciones. Los letristas además de escribir los textos de la murga pueden ser integrantes de la propia murga a la hora de salir a hacer las actuaciones. Casos como esos no son pocos, quizás el más emblemático sea el de Raúl Castro, apodado Tintabrava por su prosa filosa, fundador y miembro del elenco de Falta y Resto desde sus orígenes hasta la actualidad. La murga, siempre que sale en carnaval, sale a decir algo, a dar un mensaje.

Históricamente a las murgas se las definía por sus letras, y se las ubicaba en ciertas categorías. La categorización más importante se dio a partir de los años ochenta y dividió dos estilos de hacer murgas que tenían como elemento fundacional al mensaje de la murga. En esa época se distinguió a las murgas de La Unión de las murgas de La Teja. Las murgas de La Unión, nucleaban a las murgas que tenían un mensaje más estético, más interesadas en la belleza del mensaje y sus formas. Las murgas de La Teja, populoso barrio de Montevideo, agrupaba a las murgas más comprometidas con la realidad social política y económica del pueblo uruguayo que hacía fuerza para terminar con la dictadura que gobernaba desde 1973. Dentro de las murgas de La Unión podemos encontrar a Don Timoteo, La Gran Muñeca o La Milonga Nacional; mientras que por el lado de La Teja están La Reina de La Teja, Falta y Resto, Araca la Cana y Diablos Verdes. Por un lado, las murgas de La Unión eran más propicias al humor grueso y los chistes verdes y se las identificaba con tendencias políticas de derecha por más que sus integrantes no tuvieran ese tipo de inclinación política y solían tener vestuarios ostentosos y ampulosos. Por el otro, las murgas de La Teja se jactaban de ser del pueblo y afirmaban

que “a las murgas del pueblo, las viste el pueblo”, tenían una clara identificación con la coalición de izquierda Frente Amplio, y tocaban temáticas sociales como la desocupación, los derechos humanos y la violencia del Estado. Esta división se puede reflejar en una dualidad ideológica que separa a los que creen que la murga debe hacer reír, de los que sienten que la murga debe hacer pensar. Y cada uno de los que se encolumnan detrás de alguno de estos postulados tienen justificaciones interesantes. Tito Pastrana, famoso director de una de las murgas de La Unión, decía: “El pueblo está amargado, muerto de hambre, ¿va a venir al tablado a que le digan lo mismo? No... Vamos a mostrarle un mundo irreal aunque sea por esa noche. Que se vayan contentos. ¿Quién no sabe que estamos viviendo mal? ¿Quién no sabe que el gobierno de facto fue una dictadura?” (ALFARO y BAI, 1986). Por el lado del grupo de La Teja, Raúl Castro da su opinión: “Yo pienso que en general las murgas son siempre de izquierda, siempre de denuncia. Por una cuestión estética. No existen murgas que canten en pro de la oligarquía, en pro de la gente que tiene dinero, ni en pro de los dueños de los medios de producción. La murga es la opinión de un grupo de muchachos que se tienen que parar en un balcón del pueblo, en una esquina del pueblo y tienen que representar cuando pasa Doña María con la bolsa para el supermercado o para el almacén de la esquina, más vacía de lo que debería. Tiene que cantar eso la murga y Doña María tiene que sentirse representada” (RAUL CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). Por un lado, se piensa en un carnaval como válvula de escape social y por otro, se imagina un carnaval comprometido con el pueblo, funcionando como un senado de discusión de las problemáticas sociales. Esta división, sin embargo, deja afuera a las murgas que no comulgan estrictamente con un estilo u otro y que no son pocas y “forman un conglomerado sumamente heterogéneo denominado habitualmente como “murgas de la nueva propuesta” o similares” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 57). Este grupo dentro del cual podríamos incluir a las denominadas “murgas jóvenes” como Agarrate Catalina, La Mojigata, Queso Magro o Cayó la Cabra tienen un particular tratamiento de las temáticas con enfoques propios de la juventud, con un humor muy inteligente y el tratamiento de temas más humanísticos o trascendentales.

El estilo de la murga, tanto como el pensamiento del letrista influyen a la hora de la creación del texto para un espectáculo. Esta división si bien no debería ser excluyente, es un buen parámetro para analizar las dos principales tendencias que subyacen en el mensaje de la murga: la comicidad y la crítica. El summum, dicen los que saben, es cuando la murga te hace reír pensando y pensar riendo.

Los tablados, donde se juega el carnaval.

Las murgas realizan sus presentaciones en los distintos tablados ubicados a lo largo de la ciudad. Actualmente solo existen una veintena de tablados mientras que todavía sobrevive ese mito de que había “un tablado en cada cuadra”, que si bien es una exageración, no deja de reflejar la inmensa cantidad de tablados que existieron en Montevideo tiempo atrás. Tablados populares, levantados por la misma gente, donde los vecinos eran visitados por los distintos conjuntos invirtiendo la relación artista – público. Los vecinos, como describe una famosa retirada de los Patos Cabreros, armaban una comisión donde juntaban dinero que los mismos vecinos ponían a colaboración para

poder armar un tablado lindo que sea el orgullo del barrio. Así lo recuerda, Esther Bergolini, vecina del barrio Puerto del Buceo en la década del cuarenta y cincuenta: “En mi época los tablados eran hechos por la vecinal del barrio, los vecinos poníamos determinado monto de dinero, lo que podíamos, no era ninguna obligación, era a criterio de cada uno. El club del barrio era muy importante también, allí se hacían concurso de disfraces de los niños y toda la gente al anochecer llevaba sus banquitos para buscar un lugar preferencial ya que se hacía en la calle. Ponían un pizarrón donde se anunciaba qué murgas iban a actuar y teníamos parlantes en los árboles, donde desde temprano se pasaba música murguera y popular. Además, a veces, íbamos a otros barrios cercanos para ver nuestras murgas favoritas o nos decían que tal o cual tablado estaba muy hermoso e íbamos a verlo, pero casi siempre nos quedábamos en el barrio. Yo lo tenía a media cuadra de mi casa y era muy divertido” (ESTHER BERGOLINI, Entrevista personal, marzo de 2015).

De un tiempo a esta parte, el crecimiento del carnaval como fiesta popular y por ende, como industria, atrajo a muchos empresarios que sin dudarlo se dedicaron a abrir tablados privados mientras que las murgas también aumentaban su cachet carnaval tras carnaval. Por lo cual, abrir o sostener un tablado que esté a la altura de las ofertas que puede brindar un tablado comercial o un tablado municipal es cada vez más difícil. La televisación de todas las etapas del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalesas atentó también contra la concurrencia de la gente a los tablados ya que los espectáculos que se dan en el Teatro de Verano son más vistosos y se pueden apreciar desde la comodidad del hogar. Hoy en día, la oferta de tablados es escasa: apenas una veintena de tablados sobreviven a un carnaval cada vez más alejado de los barrios. Los tablados populares, todavía organizados por las comisiones barriales, cuentan con estructuras más humildes y un precio más económico que la media del resto de los tablados. Sus asistentes suelen tener un espíritu más participativo a lo largo de la noche a través de juegos, karaokes, sorteos o las mismas charlas entre vecinos. Estos suelen ir a pie y muchas veces llevan unas reposeras para sentarse más cómodamente al costado de las gradas y unas heladeras con algo de bebida y comida. Luego están los tablados comerciales que suelen tener estructuras sofisticadas, un escenario con buena iluminación y muchos micrófonos a disposición de los murguistas. Hay una división de ubicaciones como en un estadio de fútbol: plateas para ver el espectáculo desde una ubicación selecta y sentados en una silla con respaldo u optar por una popular donde se puede ver parado desde un costado o sentado en una grada de cemento. Alrededor de este se agrupan los puestos de comida que ofrecen un amplio menú de ofertas como también puestos que venden merchandising de las murgas.

El Teatro de Verano, el templo de Momo.

El otro escenario que tiene el carnaval uruguayo es el famoso Teatro de Verano. Conocido popularmente como “el templo de Momo”, es donde se realizan las actuaciones del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas. Para esas presentaciones la murga despliega todos sus recursos posibles: la totalidad de los cambios de vestuario, los adornos y los brillos se magnifican, se presenta la escenografía del espectáculo, los

maquillajes son realizados por especialistas y no por ellos mismos como las demás noches, la hinchada asiste con banderas y aplaude y festeja a la murga. Todo un ambiente especial. Allí en las gradas del Teatro de Verano se ubican además del jurado de la categoría, los abonados. Los abonados son personas que reservan y compran las localidades más cercanas al escenario para todas las etapas del carnaval y asisten a las distintas etapas del concurso. Constituyen una especie aparte del carnaval que merecería ser analizada con profundidad por los conceptos, expectativas y cierto “paladar” con el que miran, analizan y, sobre todo, juzgan el espectáculo. Además del jurado y los abonados, está el resto del público. Este suele estar compuesto por los hinchas de los conjuntos que se presentan ese día o por amantes del carnaval que asisten a disfrutar de una noche en el Teatro de Verano o también turistas. El Teatro de Verano tiene al costado del escenario una plaza de comidas grande, circular, en donde hay un gran espacio en el medio con un piso de piedritas blancas. Es el “Pedregullo”. Allí se fogonea a tal o cual murga, se le da chicote a la que estuvo floja, se discute si el espectáculo estuvo bien o mal o quien debería ganar el concurso. Es decir, es la sede de los rumores, de los dires y diretes del carnaval. A este espacio, Tabaré Cardozo le escribió una canción que lleva ese mismo nombre y reproduce algunos de los típicos comentarios que dan los “eruditos y entendidos”: “Que están despegados, / que esta mortal, / que no tiene risa, / que ya la colgaron. / Que es una paliza, / que no pueden dar changüí, / que los van a caminar, / que no tiene popurrí, / que hay que criticar”. El Teatro de Verano también es el único lugar donde se filma para televisión, ya que las actuaciones del concurso son las únicas que se televisan. Además de la cobertura que realizan en vivo los periodistas de televisión, hay emisoras radiales transmitiendo en vivo y enviados de medios gráficos muy atentos a las actuaciones de las murgas pero sobre todo a recabar testimonios de los murguistas que entre abrazos con familiares, amigos e hinchas, comentan las sensaciones que tienen de la actuación. Los hinchas que se movilizan hasta el Teatro de Verano suelen hacerlo escoltando a la murga en su llegada al lugar o viajando con ellos mismos en el ómnibus. Saben vestir con remeras de la murga y las hinchadas más convocantes llevan banderas que cuelgan en el alambrado del Teatro y también banderas de palo. Todo para darle un marco espectacular a la noche en la que sus conjuntos se presentarán y tratando también de influir a los jurados a la hora de puntuar a la murga de sus amores. En definitiva, los conjuntos carnavaleros, el jurado, los abonados, los hinchas, la prensa y los vendedores de alimentos y bebidas conforman ese micromundo que es el Teatro de Verano en tiempos de carnaval.

Los hinchas de la murga.

Los hinchas de la murga suelen ser un componente muy especial del carnaval. Son hinchas de la murga tanto como de su equipo de fútbol, se saben todo el espectáculo y para ellos el de su murga es el mejor por lejos. Se ríen con cada chiste y aplauden cada ironía para contagiar al público a hacer lo mismo. Pero no sólo se disponen a alentar, la mayoría tiene un contacto permanente con los integrantes de su murga y opinan abiertamente sobre el espectáculo recomendando modificaciones a las letras o a la puesta en escena o a aquello que no les gustó. “La hinchada es como una prolongación de la murga, un degradé que se acaba mezclando con el resto de la gente y con las

hinchadas de otras murgas. Los hinchas propiamente dichos participan activamente en tareas como reacondicionar el vestuario o la utilería, conseguir propaganda, expulsar a los borrachos que se ponen densos en medio de un ensayo, llorar cuando la murga termina de actuar en el Teatro de Verano y una infinidad de tareas más” (LAMOLLE y LOMBARDO, 1998: 93).

6. LA MURGA DE GRAMSCI: HEGEMONÍA Y CONTRAHEGEMONÍA

Hegemonía: definiciones y distinciones.

Hegemonía y contrahegemonía son dos conceptos teóricos desarrollados por el pensador italiano Antonio Gramsci. El término hegemonía tiene su raíz etimológica en la palabra griega *eghesthai* que significa “conducir”, “guiar”, “comandar”. Hegemonía no debe confundirse con dominación. Por dominación, Gramsci entiende el uso o la amenaza de coerción, de imponer el orden mediante la fuerza física a través de la policía o el ejército. Pero Gramsci sostiene que una sociedad no se puede mantener ordenada solamente bajo la amenaza de la fuerza física. Aquí entra en juego el concepto de hegemonía. Las clases dominantes construyen su hegemonía para controlar a las clases dominadas a través de la imposición de un conjunto de significados, percepciones, explicaciones, valores y creencias de ese sector que serán vistos como la norma. La hegemonía es “un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema” (GARCÍA CANCLINI, 1984). “Este concepto general de hegemonía se constituye, en el pensamiento de Gramsci, a través de la diferenciación de las funciones de la dirección respecto de las funciones del dominio. ‘La supremacía de un grupo social –escribe Gramsci- se manifiesta de dos modos, como ‘dominio’ y como ‘dirección intelectual y moral’. Un grupo social es dominante de los grupos adversarios, a los que tiende a ‘liquidar’ o a someter incluso con la fuerza armada, y es dirigente de los grupos afines y aliados. Un grupo social puede y, aún más, debe ser dirigente ya antes de conquistar el poder gubernativo (ésta es una de las condiciones principales para la propia conquista del poder); después, cuando ejercita el poder, e incluso si lo tiene fuertemente empuñado, se convierte en dominante pero debe continuar siendo también ‘dirigente’” (BARATTA y CATONE, 1995: 144). La hegemonía logra consolidar un bloque hegemónico donde las clases sociales se encolumnan detrás del proyecto de la clase dirigente sostenidas en dos ámbitos: la sociedad política y la sociedad civil. En la sociedad política se instrumenta el control, se organiza la dominación a través de la fuerza, a partir de la administración del gobierno y el control de Estado, las instituciones políticas, los aparatos de justicia con su sistema penal y las fuerzas armadas y la policía. Mientras que la sociedad civil a través de sus instituciones y organizaciones privadas dicta ese conjunto de significados, percepciones, explicaciones, valores y creencias, mencionados anteriormente, moral e intelectualmente correctos según la perspectiva del bloque histórico dominante. En esta esfera se impone el consenso sobre esta cosmovisión desde el arte, la educación, los medios masivos de comunicación, la filosofía, la religión y la cultura.

Esta hegemonía cultural, que permite ampliar el horizonte o los alcances de la dominación más allá del control de los aparatos represivos del Estado, se articula mediante mecanismos tales como el sistema educativo, las instituciones religiosas y los medios de comunicación. “Familia, iglesias, escuelas, sindicatos, partidos, medios masivos de comunicación, son algunos de estos organismos, definidos como espacio en el que se estructura la hegemonía de una clase, pero también en donde se expresa el conflicto social. Porque la caracterización de una sociedad como sistema hegemónico no supone postular un modelo absolutamente integrado de ésta: las instituciones de la sociedad civil son el escenario de la lucha política de clases, el campo en el que las masas deben desarrollar la estrategia de la guerra de posiciones” (PORTANTIERO, 1994: 131). A través de estos mecanismos es que se realiza esta imposición de valores, creencias y significados de forma que los dominados conciban como natural este sometimiento y puedan apropiarse de esta forma “correcta” de ver el mundo, neutralizando así su capacidad e ímpetu revolucionario. Surge aquí la figura del intelectual orgánico. El intelectual orgánico al bloque histórico dominante puede ser un profesor, un cura, un erudito, un comunicador, un escritor. Su función es la de trabajar en las distintas organizaciones culturales y en los partidos políticos dominantes para asegurar el consentimiento de las clases dominadas al proyecto del bloque histórico preponderante. “Estas funciones son, precisamente, organizativas y de conexión. Los intelectuales son los "empleados" del grupo dominante a quienes se les encomiendan las tareas subalternas en la hegemonía social y en el gobierno político; es decir, en el consenso "espontáneo" otorgado por las grandes masas de la población a la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante, consenso que surge "históricamente" del prestigio -y por tanto, de la confianza- originado por el grupo prevalente por su posición y su papel en el mundo de la producción; y en el aparato coercitivo estatal, que asegura "legalmente" la disciplina de los grupos activa o pasivamente en “desacuerdo”, instituido no obstante para toda la sociedad en previsión de momentos de crisis de mando y de dirección, cuando el consenso espontáneo declina” (GRAMSCI, 1967).

Algunas precauciones útiles.

El académico argentino Néstor García Canclini, en su artículo “Gramsci con Bourdieu”, realiza una aproximación crítica al uso del concepto de hegemonía y del “uso simplificador o excluyente de dos o tres esquemas desgajados del universo gramsciano”. Una cuestión que a veces se tiende a pasar por alto en el intento de contraponer radicalmente conceptos y estudiarlos desde una oposición binaria que limita el estudio de sus interacciones y rasgos en común, es el hecho de que para instaurar y sostener una hegemonía, es imprescindible que esta resida en un acuerdo, en un vínculo de prestaciones mutuas entre las clases dominantes y las clases dominadas. Cuando los subalternos prestan su consenso al proyecto político de las clases dominantes es porque encuentran en la acción hegemónica distintas utilidades o satisfacciones a sus necesidades. Estos acuerdos, compromisos o alianzas que sostienen la hegemonía y la legitimidad otorgada por los subalternos, pueden cobrar la forma de un aumento de sueldo, servicios de salud, educación o seguridad social, por citar algunos ejemplos. Pero no solamente en realizar acuerdos o compromisos se basan las concesiones que otorga

la clase dominante a los subalternos. Imposibilitada de incorporar a todos los sectores al sistema de producción capitalista, la clase hegemónica debe, inevitablemente, aceptar que los sectores más desfavorecidos o excluidos de este sistema se inclinen a la búsqueda de otras vías para satisfacer sus necesidades. Canclini cita como ejemplos los casos de la producción artesanal, las fiestas populares o la medicina tradicional. Atendidos ciertos reclamos, realizadas algunas concesiones y permitiendo la realización de algunas prácticas y manifestaciones, la posibilidad del surgimiento de una conciencia de clases se ve anestesiada.

Otro aporte interesante realizado por Canclini al estudio de la hegemonía es no situar a esta como propiedad de una clase o un ámbito que cumple tal o cual grupo y reclama su potestad absoluta, aunque esto resulte tan sencillo como tentador. Es importante analizar la hegemonía como instancia, como dispositivo y no limitarse a catalogar a movimientos, grupos o prácticas solamente en hegemónicas o contrahegemónicas. “No existen sectores que se dediquen full time a construir la hegemonía, otros entregados al consumismo y otros tan concientizados que viven sólo para la resistencia y el desarrollo de una existencia popular alternativa”(GARCIA CANCLINI, 1984).

Crisis de hegemonía y contrahegemonía.

La crisis de hegemonía se suscita cuando la clase dirigente se ve incapacitada de brindar respuestas o soluciones a los problemas colectivos y así ve socavado el consenso sobre su concepción de mundo. Disminuidas las fuerzas productivas, el proyecto hegemónico se estanca y las clases subalternas profundizan las contradicciones del proyecto hegemónico buscando generar las condiciones para un cambio, para hacer emerger un nuevo bloque histórico que los encuentre dirigentes y, ya no, dirigidos. “Todo orden hegemónico es susceptible de ser cuestionado por prácticas contrahegemónicas que intentan desarticularlo, con el fin de instalar otra forma de hegemonía. Resulta claro que, una vez que concebimos la realidad social en términos de prácticas hegemónicas, el proceso de crítica social característico de la política radical ya no puede consistir en retirarse de las instituciones existentes, sino en comprometerse con ellas, con el fin de desarticular los discursos y prácticas existentes por medio de los cuales la actual hegemonía se establece y reproduce, y con el propósito de construir una hegemonía diferente”, afirma la politóloga belga Chantal Mouffe en su artículo denominado “Crítica como intervención contrahegemónica”. Cuando Mouffe se refiere a la desarticulación de los discursos y prácticas hegemónicas comprometiéndose con las instituciones existentes se refiere a lo que Gramsci llamaba “la guerra de posiciones”. Librar una guerra de posiciones, sin situar al poder en un único lugar sino diseminado en trincheras, desde una multiplicidad de lugares conectando movimientos sociales, sindicatos y partidos políticos, es decir, basada en una voluntad colectiva con el fin de transformar a las instituciones será la tarea de un bloque histórico alternativo.

El concepto contrahegemonía da cuenta de los elementos para la construcción de la conciencia política autónoma en las diversas clases y sectores populares. Plantea los escenarios de disputa en el paso de los intereses particulares hacia los intereses generales, como proceso político clave hacia un bloque social alternativo. “Si se quiere

cimentar una hegemonía alternativa a la dominante es preciso propiciar una guerra de posiciones cuyo objetivo es subvertir los valores establecidos y encaminar a la gente hacia un nuevo modelo social. De ahí que la creación de un nuevo intelectual asociado a la clase obrera pasa por el desarrollo desde la base, desde los sujetos concretos, de nuevas propuestas y demandas culturales” (RODRIGUEZ PRIETO y SECO MARTINEZ, 2007: 3). Los movimientos contrahegemónicos son luchas, colisiones, rupturas, en torno a la construcción del sentido, en torno a los conflictos inherentes a esta imposición de una forma de ver el mundo propia del bloque histórico dominante.

Analizar al carnaval uruguayo en general, y a la murga en particular, como fenómenos de la cultura popular nos abre la puerta para poder estudiarlos en base a su relación con los discursos hegemónicos, “a los discursos dominantes del Estado y la Iglesia” como decía Bajtin. Gramsci ya dijo lo suyo, ahora es tiempo de hacer cantar a los coros de murga, a los conjuntos carnavalescos. ¿Qué cantan estos murguistas? ¿Cómo se relacionan con el discurso dominante, hoy en día, a más de cien años de sus orígenes? ¿Cómo se desenvuelven en un carnaval organizado por el Estado y auspiciado por las grandes empresas estatales? ¿Dónde se apoya esa concepción de que la murga es “la voz del pueblo” o “un bastión de resistencia”?

La murga uruguaya, fenómeno de la cultura popular.

El carnaval de la Edad Media era, sin dudas, un fenómeno popular. Enfrentado a la cultura oficial y seria del Estado y la Iglesia, el carnaval tenía un vínculo con los sectores populares y su producción simbólica. “Pero el ingreso de la cultura de masas a la realidad y a la discusión vino a complicar las cosas. Según Claudio Lobeto, desde que aparecen los medios masivos y la cultura de masas, se constituyen tres grandes líneas de análisis acerca del significado de la cultura popular” (PIÑEYRÚA, 2002: 21). La primera línea considera a la cultura de masas como sinónimo de cultura popular. La segunda línea ve como manifestaciones de la cultura popular a las prácticas que contienen un sentido de resistencia y enfrentamiento con la cultura oficial o hegemónica, y buscan socavar la legitimidad del orden simbólico vigente. Por último, una tercera postura relaciona a lo popular con los contenidos que remiten a rituales del pasado. “Consideramos que el carnaval uruguayo y la murga en particular, son fenómenos culturales populares ya que: se desarrollan al margen y en muchas ocasiones enfrentados a la cultura oficial y seria de las clases dominantes; son prácticas simbólicas propias de las actuales clases subalternas; y se trata de géneros y prácticas que aumentan la capacidad de dichos sectores de polemizar, rebatir y deslegitimizar cualquier orden simbólico y social injusto” (PIÑEYRÚA, 2002: 22). Los argumentos de Graña Viñoly y Paraskevaídís se suman a los Piñeyría coincidiendo la mayoría de estos en lo que respecta al contenido y forma de producción, la extracción de clase o los escenarios que plantea. “La murga puede ser considerada expresión cultural de los sectores populares por varias razones, partiendo de la base de que un producto cultural ha de ser definido no solamente por su contenido contrahegemónico o su origen o masividad sino también por la forma de producción. La extracción de clase, su masividad, el reconocimiento de otros representantes de

expresiones culturales como producto popular, el desprecio que su estética despierta en la intelectualidad y en los sectores dominantes, son algunos de los aspectos que se han tenido en cuenta” (GRAÑA VIÑOLY y AHARONIAÍN PARASKEVAÍDIS, 2010: 3).

Reflexionar acerca de los motivos por los cuales a la murga se la considera como una manifestación de la cultura popular, profundizarlos y juzgarlos nos permitirá tener un mejor panorama para analizar el contrapunto hegemonía y contrahegemonía.

Quizás, hoy en día, el punto más fidedigno que tiene la murga uruguaya como fenómeno de la cultura popular sea, además de enfrentarse a la cultura oficial, el último de los que describe Piñeyrúa: la murga como dispositivo de comunicación, con envidiable alcance y penetración cultural, que polemiza, rebate y debate, poniendo en tela de juicio los cimientos que sostienen un orden social y simbólico injusto. “No puede perderse de vista el permanente proceso de interacción, retroalimentación, permeabilidad y resignificación del pensamiento hegemónico sobre los sectores populares”, reflexionan Graña Viñoly y Aharoniaín. Es que los hechos más importantes que suceden a lo largo del año, o las problemáticas que aquejan al uruguayo, se comentan de un modo alternativo al que se narran en los medios masivos de comunicación o en las declaraciones de los políticos. Supongamos que la murga considera a la inflación como una problemática que aqueja a la sociedad y debe ser tratada en su espectáculo, el enfoque que se hará no será sobre índices, valores o precios ni se usará un lenguaje técnico sobre economía sino que se posara la vista, probablemente, sobre el vecino que va al supermercado y sale de este con el changuito cada día más vacío. La murga no habla del shopping, habla de que si la ciudad se llena de shopping le cortan las piernas al comercio del barrio. La murga no reproduce índices de pobreza, fustiga a los responsables de que haya quien no tenga para comer.

A las problemáticas se las enfoca desde un lado crítico, algunas veces parodiando o satirizando la situación en cuestión. Y ese proceso de interacción y retroalimentación se da en el día a día del murguista, no sólo en los tablados cuando alguien le hace una observación o le recomienda tal o cual cosa. Es común ver que a los letristas de los conjuntos les sugieran o les pidan temáticas para el próximo carnaval. Hija de esa situación tan común es la canción de Jaime Roos y Raúl Castro: “Que el letrista no se olvide”, donde narran, como haciendo un inventario, todos los pedidos que reciben por parte de la gente. También es cierto que los integrantes de los conjuntos saben ser personas comprometidas y sensibles con las causas sociales y populares. No existe en el carnaval uruguayo la distancia artista – espectador que se suele replicar en otros ambientes artísticos. El murguista llega a visitar a los vecinos al tablado de su barrio, espera que finalice la actuación anterior mezclados entre la gente y se despiden, como hemos visto anteriormente, cantando la bajada entre los espectadores, saludando a la gente, sacándose fotos o escuchando a algún hincha de la murga. Además, la identificación se da también en que la mayoría de los murguistas son vecinos o colegas de los asistentes al tablado. Viven en la misma cuadra, comparten el mismo trabajo, se suben al mismo colectivo o compran en la misma tienda. Hay un universo de consumo, formas de aprehender la realidad y de puntos de vista compartidos. “Es importante en el proceso de identificación el hecho de que el artista es un semejante, un vecino o amigo, al

que se ve siempre en el club o en el barrio. La audiencia no se siente separada por una gran distancia respecto de la gente en el escenario y ese artista no profesional sobre las tablas es capaz de ofrecer un gran espectáculo” (SANS, 2008:272). Otro ejemplo es el de murgas como Araca la Cana que estaba conformada por canillitas, vendedores ambulantes de diarios, que al grito de “diario, diario”, recorrían el barrio vociferando las noticias de actualidad para vender ejemplares. Es decir, además de haber una identificación temática, o en el modo de aprehender la realidad o desdeñar ciertas costumbres elitistas, existía una cercanía notable en cuanto a los murguistas y los espectadores. Una tendencia que hoy en día se sostiene, donde el aura del artista, la distancia entre artista y espectador, se borra desde el momento en que los murguistas se preparan al lado del público y realizan la bajada entre la gente, o son los mismos vecinos que acercan líneas y preocupaciones a la cocina del espectáculo en donde el letrista comienza a afinar la puntería para lanzar sus dardos o su ironía para despertar risas en los tablados. Esa identificación es fundamental a la hora de sostener que las murgas representan la voz del pueblo. El comentario de Graña Viñoly y Aharoniaín sobre el reconocimiento que tienen los conjuntos de murga por parte de otros artistas del campo popular es otro ingrediente que refuerza la idea de murga como expresión de la cultura popular. En Uruguay, esta comunión entre los artistas populares y las murgas es muy grande. Jaime Roos junto a Raúl Castro de Falta y Resto le pusieron letra y música a las canciones más importantes del cancionero popular uruguayo de las décadas del 80 y 90: “Cuando juega Uruguay”, “El grito del canilla” y “Don Carlos” por citar algunas. Araca la Cana supo compartir escenario con artistas de la talla de Viglietti o Zitarrosa y hoy en día cuando los grupos más importantes del rock uruguayo, No Te Va Gustar y La Vela Puerca, graban sus discos o hacen sus shows a nadie le sorprende escuchar o ver un coro de murga acompañando a la banda.

“El murguista que es vocero de la inquietud popular”.

“Murga es pueblo y ya no hay que hablar” cantaba la murga Contrafarsa en su despedida del año 1999. Esta frase bien podría ser la hija moderna de la inolvidable definición que hicieron los Asaltantes con Patente en el año 1961: “El murguista que es vocero de la inquietud popular”. Podrían ser afirmaciones un tanto pretenciosas o demagogas para aquel que no conoce el mundillo del carnaval o la relación que tienen las murgas con la gente y la gente con las murgas. Los murguistas asumen con orgullo y responsabilidad eso de “ser la voz del pueblo”. Sostenidos por la historia y la ciudadanía uruguaya que le fue dando, lentamente, un lugar más preponderante a sus discursos, los murguistas han ido construyendo una relación tan estrecha con el público que la afirmación de Contrafarsa o de los Asaltantes, en un tablado no llama la atención, por más categórica que suene. “El género murguero está, como consecuencia de su historia, dotado de una investidura para cantar en nombre del pueblo, siempre que mantenga determinadas condiciones de producción, circulación y consumo, u ciertas características textuales específicas: planteo de inversión social y de valores propios del carnaval, parodia de la cultura dominante-industrial, crítica y sátira de las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad capitalista globalizada, etc.” (PIÑEYRÚA, 2002: 64). Un buen comienzo para empezar a delinear esta relación murga – pueblo y sus manifestaciones, códigos y

condiciones sería escuchar las voces de los murguistas e ir conociendo que valoración tienen de la murga. El artista popular Tabaré Cardozo, de la murga Agarrate Catalina, afirma que “la murga es un espacio divino, un espacio sagrado y precioso, que se utiliza como una herramienta para decir las cosas que te preocupan y que te inquietan, o que te divierten y te emocionan”. Su hermano, Yamandú Cardozo, en el marco de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo en Argentina, dejó una definición muy interesante: “La murga es, ante todo, un género de resistencia. Nace de los barrios, del arrabal y con alegría resiste y caricaturiza la realidad de la ciudad, de nuestra ciudad”. En las definiciones de los hermanos Cardozo subyacen algunos elementos característicos del género: su arraigo popular, el arrabal, la alegría y la crítica, la resistencia; y la noción de herramienta, de vehículo para canalizar emociones distantes y distintas: la risa, la tristeza, la alegría y la preocupación. La murga Contrafarsa, ícono de la década de 1990, sostenía en una de sus retiradas que: “La murga forma parte del arte y del trabajo/ pintura de denuncia y alegría/ Su voz sin atadura cultura desde abajo/ cantando sin renuncia por la vida. (...) La murga es auténtica expresión/ es tangible cosa viva/ es medio de comunicación, es cultura alternativa/ en los tiempos que vivimos de enlatados y embutidos” (CONTRAFARSA, 1990).

“La función social de la murga es ser un senado de discusión, es ser un senador más en el senado del pueblo. Es un lugar de intercambio, de florecimiento, de buen humor, de alegría, de denuncia, de cotidianeidad y realidad trascendente. De profunda pasión popular, un vector de opinión” reflexiona Raúl Castro. Castro señala al igual que los hermanos Cardozo la vocación de criticar, de señalar las injusticias y coincide con la retirada de Contrafarsa en cuanto a la murga como cultura desde abajo, de pasión popular y vector de opinión. José Morgade, director y letrista de La Reina de La Teja, refuerza la idea de identificación de la gente con la murga explicando lo siguiente: “Cuando los integrantes de esta murga se suben al escenario, se sufre una transformación. Son obreros, empleados, desocupados, que se suben al tablado y hay una transmisión difícil de explicar”.

Repasando sólo algunas presentaciones y despedidas podemos ver la identificación discursiva, esa indisoluble relación, entre murga y pueblo:

“Las ansias de un futuro primordial / compartiremos mañana / y el sueño del carnaval otra vez revivirán / el pueblo y la Soberana” (La Soberana, 1971, Despedida).

“Araca, es la murga compañera / De un pueblo que construye su senda verdadera. / Nace en carnaval nuestro destino, / busquemos el futuro por el mismo camino” (Araca la Cana, 1973, Despedida).

“Crecimos en la noche / en que despertó la luna / Para ser voz del pueblo / y enfrentar el poder” (Falta y Resto, 2013, Presentación).

“La murga es del pueblo / pues nace con él / y es el mismo pueblo / su razón de ser” (Araca la Cana, 1984, Presentación).

“Dormí sin frazada / Acá está la murga / Que se casa con el pueblo / Y jamás con el poder” (Falta y Resto, 2015, Presentación).

“El carnaval es el tiempo y el espacio en que las murgas desarrollan la estrategia de recuperar las bases populares. El sentir del pueblo. Sus anhelos. Esperanzas. Las ansias de una sociedad distinta a la injusta e hipócrita en la cual tiene que vivir. Las murgas son como el mate. Una sabrosa excusa para la meditación personal y comunitaria. Parte esencial del ser uruguayo. Surgieron desde abajo. Desde el pueblo” (SICARDI, 25). La murga ofrece un tratamiento de los acontecimientos más importantes del país, de la ciudad o del barrio de una manera popular, trata de caricaturizar el sentir ciudadano, de ofrecer otra visión a la que reproducen los medios masivos de comunicación. “Las características propias del género implican, cada año, la revisión crítica de todo lo sucedido en el ámbito público. La murga tiene una especie de radar puesto en lo nuevo, los acontecimientos sociales, políticos, económicos y deportivos, la moda, las preocupaciones cotidianas de la gente. Todo se procesa y se resignifica desde el punto de vista murguero y popular” (SANS, 2008: 34). Esta resignificación que realizan las murgas de lo sucedido, confronta con los discursos dominantes y responde a la necesidad de interpretar lo sucedido desde otra perspectiva para aprehender la realidad. Cercano a lo popular, a Doña María como decía Raúl Castro. “El éxito que las murgas iban obteniendo a través de sus actuaciones en el carnaval montevideano se debía fundamentalmente al contenido social y al tratamiento informal e irónico de sus versos, que establecían cierta desviación de la norma culta dominante, posibilitando una mayor identificación del público” (DIVERSO, 1989:32). Esta crítica con contenido social y su tratamiento irónico que señala Gustavo Diverso, es reafirmado por Sara Rossi, Magister en disciplinas etnoantropológicas en la Università degli studi di Roma La Sapienza. “La murga nace de una manera, crece y se desarrolla de otra, continúa con distintos criterios, se adecua a parámetros siempre nuevos según los años y las situaciones sociales más o menos favorables, pero la función y la cualidad específica de denuncia social y de instrumento de defensa se mantiene íntegra e inmutable tanto en el recorrido evolutivo como en el presente” (ROSSI, 2011: 221).

“Siempre criticando, lenguas afilando”.

La vocación de criticar, y si es posible haciendo reír mucho mejor, es inherente al murguista. “Desde sus comienzos, constatamos que estos conjuntos han funcionado como “cajas de resonancia” de expectativas y esperanzas reivindicativas de los sectores sociales más bajos, razón que explicaría en parte su creciente incidencia en la conformación de la cultura uruguaya en general” (DIVERSO, 1989: 14) El carnaval es ese espacio donde los murguistas descargan su arsenal de críticas, de propuestas, de visiones que intentan representar lo más fidedignamente posible el sentir y pensar de sus pares, sus vecinos, sus amigos, compañeros, en definitiva: su comunidad. Y el murguista es el bufón, claro está. El bufón que dice lo que siente y piensa, y al cual todo se le tolera... porque es el bufón. “Es el personaje antisocial por antonomasia, ese que se comporta en manera extraña, que hace cosas aparentemente sin sentido, que da incomodidad, que parece superficial, que no respeta la norma, que dice puntualmente lo

contrario de lo que debería decir, que habla con gestos, en fin, el que a primera vista es destructor del normal orden social” (MAZZOLENNI, 1990). El murguista es el bufón, tolerado por el rey, por el gobierno. “Soy murguista, puedo”, dice el Mono Da Costa, de Falta y Resto en el espectáculo de 2013: La murga del año que viene. En este espectáculo Falta y Resto, hace una suerte de proclama del murguista:

“Yo soy el murguista, el carapintada/ el que siempre opina haga o no reír/ Yo soy el murguista, ni joven ni viejo/ del pueblo el espejo me hace ser feliz/ Yo soy el murguista no firmo contratos/ ni afilo padrinos aunque muera infiel/ seguiré entonando mis versos del alma/ que desenmascaran y erizan la piel/ Hoy debo cantar más fuerte que nunca/ yo soy el murguista para mí no hay ley/ a marcha camión, gargantas y risas/ remuevo en su silla la corte del rey” (FALTA Y RESTO, 2013).

Sin dudas se podría afirmar que la murga es un género muy politizado. Si bien el carnaval no es un espacio total ni estrictamente politizado, la murga sí lo es. Si su vocación primordial es la de criticar, su objetivo principal es el poder político. “Si por un lado está el poder político y su organización, del otro está el sufrimiento del pueblo por las consecuencias, a menudo nefastas, de tal poder” (ROSSI, 2011: 221). Las temáticas más comunes que se utilizan para castigar al poder político son la desocupación, la pobreza, la violencia, la corrupción, las injusticias, los derechos humanos, la educación, la salud y la economía por citar algunos. La murga suele criticar utilizando el recurso narrativo del enfrentamiento binario entre dos visiones opuestas: la del poder político y la del pueblo. Enfrentando dos discursos o teatralizando algún personaje impopular frente al coro que representa la voz del pueblo, se construye un enfrentamiento entre ellos y nosotros. “Es muy común el uso de metáforas o paralelismos con figuras cuya aureola, mística y vínculo parental simbolizan y representan los mismos ideales y valores que la murga reivindica” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 43). La figura de José Gervasio Artigas es la más importante en este aspecto, tal como veremos en el espectáculo de Falta y Resto en 2014 que analizaré más adelante. En la polarización ellos y nosotros, el nosotros sería la murga como representante de la gente, del pueblo, de algún colectivo que asume la situación “de quién lleva la peor parte en esa interrelación de universos: el trabajador, el compañero de política, el jubilado, el desocupado, o personajes, culturas o países en cuya representación aparezca claramente determinada la relación sometedor-sometido” (SCHERZER y RAMOS, 2011: 45). Del otro lado se encuentra el poder. Poder político, los partidos políticos, el poder militar, las instituciones del Estado, los bancos, los grandes empresarios, el capitalismo salvaje, la cruel organización humana. Y las oposiciones que se enfrentan son muchas: el bien y el mal, la justicia y la injusticia, la democracia y la dictadura, riqueza y pobreza, opresión y liberación, etcétera. “De este modo se legitima como voz del pueblo la voz de las murgas a predominancia política o ideologizada-ideologizante. Por oposición, la murga no politizada (la murga-murga) pareciera quedar excluida o deslegitimada como voz popular”, dicen Scherzer y Ramos. Ellos hacen un recorte más selectivo de la murga como voz del pueblo. Murga-pueblo y murga-murga son otros nombres con los cuales se conoce la distinción entre murgas de La Teja y murgas de La Unión que se presentaron anteriormente.

Las murgas enfrentando a la dictadura.

Las murgas de La Teja estaban ligadas a los partidos de izquierda. Y es que en Uruguay las murgas se definen de izquierda. El mismo Eduardo Galeano no duda en afirmar esto. Salvo contadas excepciones, muy raras de encontrar, las murgas son todas de izquierda. Los Saltimbanquis eran una murga muy importante del carnaval de la década del ochenta, de predominancia estética. Su dueño era un tipo asociado con la derecha en el Uruguay y cuando la dictadura lentamente perfilaba su retirada, en algunos tablados sufrían críticas o silbidos. Una anécdota rememora que al llegar Falta y Resto al tablado mientras Los Saltimbanquis estaban terminando su actuación, una multitud aplaudió a la murga de las cuatro estaciones mientras que comenzó a silbar a Los Saltimbanquis. Ahí mismo, Raúl Castro de Falta y Resto subió al escenario y pidió respeto al público y que deje al conjunto concluir su espectáculo. Al bajar del tablado le confesaron a Castro que ellos eran de izquierda, pero que estaban trabajando y que el dueño les mandaba la letra. Esta identificación de la murga con la izquierda no siempre fue recíproca. Sucede que hasta la década del setenta, los intelectuales de izquierda rechazaban a la murga, negándoles su carácter de manifestación cultural y su valor político. “La izquierda y el movimiento obrero consideraba al carnaval como un espacio de ocio, de la inmoralidad, de la falta de conciencia social y como espacio compartido con la burguesía para sus propios objetivos porque, como se ha visto, esta se sirve de los festejos” (ROSSI, 2011: 222). Según la historiadora uruguaya Milita Alfaro: “la izquierda procesa un cambio radical en su postura y comienza a revalorizar lo que puede ser el carnaval y lo que puede ser concretamente la murga por su contenido de crítica política, como una manifestación más de su tarea proselitista en favor de llegar a los sectores populares”. Corrían tiempos revueltos en Uruguay, tiempos de dictadura que traían aparejados también una semilla de esperanza en el corazón de la izquierda uruguaya porque, de la mano de Líber Seregni junto a la unificación de sectores y partidos políticos de izquierda nace el Frente Amplio. En tiempos de la última dictadura militar en el Uruguay, que comenzó en 1973, la izquierda encontró en las murgas un bastión de resistencia y militancia importante para mantenerse cercano al pueblo e ir moldeando su sensibilidad en pos de terminar con el gobierno de facto. La Soberana, Araca la Cana y más tarde Falta y Resto fueron los conjuntos más emblemáticos de esos tiempos. Tiempos en los que iba a primar la censura. En Argentina se eliminó a las murgas, se prohibieron los festejos y los feriados de carnaval que recién se volvieron a celebrar en 2011. En Uruguay, la cultura carnavalesca estaba más asentada y no podían suprimirse los concursos ni los tablados. Por lo tanto, se propone su limitación. La dictadura apela de este modo al recorte del discurso para evitar que se produzca una oralidad subversiva en los tablados. Pero la dictadura no supo percibir que el carnaval tiene un alto contenido gestual y creativo. El mensaje corporal podía decir más que el oral. Un simple ejemplo, el de un señor con una cacerola llamando a comer podría significar perfectamente las manifestaciones típicas de protesta contra el régimen militar por aquellos años. “Es exactamente en esta etapa que nace la puesta en escena, o sea la coreografía, que da vida a un nuevo código semántico, que ya no es exclusivamente verbal sino también gestual y visual” (ROSSI, 2011: 223). Por su parte, la palabra, en su versión poética, posibilitaba ser usada en el momento oportuno para sugerir lo que ya estaba en la interioridad uruguaya. Aparecen las palomas, la constitución

nacional enrejada, el ingenio al mango y la parodia perfecta que sabían gambetear las tachaduras de los miembros de la “Comisión de Censura”. “Domesticada por reglamentos y decretos y amansada por una creciente censura y autocensura, la risa de los tablados no pareció mayormente sospechosa para las autoridades y pudo divertir a pequeños y grandes durante los años más negros de la dictadura”, relatan Graña Viñoly y Aharoniáin. Sin embargo, el teatro de carnaval se constituirá en el espacio de reunión de los vecinos por excelencia. Allí, se producirá una comunión barrial muy fuerte. Los vecinos encontraban en esos tiempos difíciles un lugar de encuentro, de charla, de cercanía. Otro elemento que podría calificarse como subversivo para aquella época porque era mentado con ese fin era la utilización de canciones de protesta como melodías del espectáculo. “Sólo unos pocos acordes de una canción eran suficientes para alertar un imaginario trascendente en los espectadores, un imaginario ligado de algún modo a formas de resistencia y rebelión” (ROSSI, 2011: 224). La retirada de Falta y Resto en 1982 es un claro ejemplo. Basada en una canción de la guerra civil española la Falta llevó sus versos en aquella retirada. La canción de los republicanos: “Canción de soldados”, contraponía la noción de patria que tenían ellos con la que tenían los seguidores de Franco: “Dicen que mi patria es un fusil y una bandera, la patria son mis hermanos que están labrando la tierra. Mi patria son mis hermanos que están labrando la tierra mientras aquí nos enseñan cómo se mata en la guerra. Ay, que yo no tiro, que no ay, que yo no tiro, que no ay, que yo no tiro contra mis hermanos. Ay, que yo tirara, que sí, ay, que yo tirara, que sí contra los que ahogan al pueblo en sus manos”. La musicalidad era conocida para muchos seguidores de la Falta y por más que la murga hablara en su retirada precisamente de la murga, la música estaba diciendo lo que el murguista no podía decir abiertamente. Se encuentran también muchas canciones en base a melodías del cancionero popular como Lazaroff, Viglietti, Los Olimareños o Zitarrosa.

Es en este período donde se puede observar una resistencia muy fuerte y un rol activo de muchas murgas en la construcción de una conciencia alternativa al bloque histórico dominante. Los tablados y la organización del concurso fueron librados a la suerte de los vecinos y DAEPCU, por la dictadura militar que se preocupó mayormente por censurar el contenido de los espectáculos murgueros. En este carnaval en tiempos de dictadura florece el tablado como lugar de encuentro y comunión de una sociedad partida en tantos pedazos como fuera posible. Las murgas afilando al mango su creatividad para lograr eludir la censura hablan de palomas y de Artigas, la gente lo sabe. La Soberana, la murga de Pepe Veneno, se pasea por la avenida principal de Montevideo con su particular disfraz. Sus sombreros tienen en la cima una constitución enjaulada. Pasan la noche como la constitución. Enjaulados. Pepe Veneno debe exiliarse. Falta y Resto le canta las cuarenta a la dictadura en un cuplé tan sutil que la mismísima dictadura felicita a la Falta. La izquierda comienza a ver en la murga un portavoz popular, un poderoso dispositivo comunicacional con gran alcance y aceptación.

“Desde 1980 la murga se transforma en el espacio por excelencia de la discusión y experiencia social de ruptura con el orden social y simbólico, guiada por los sectores populares que transmiten sentimientos e ideas para la creación de un proyecto alternativo al oficial” (ROSSI, 2011: 225). La importancia del tablado como lugar de comunión, de la

murga como proceso de construcción colectivo, era sin dudas prácticas contrahegemónicas enfrentadas a un proyecto de hegemonía que buscaba un sujeto restringido y unilateral. Una hegemonía que miraba con desprecio y desdén a esas prácticas culturales profundamente arraigadas en gran parte de la sociedad que encontraban en las murgas un bastión de resistencia. Esa creciente consideración de la murga por parte de la izquierda es un claro indicio del importante lugar que las murgas se ganaron a partir de aquella época. En el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros que luego iba a conformar junto a partidos de izquierda en el Frente Amplio, se encontraría lo que Gramsci llamaba el partido revolucionario. La murga, alma, semilla y fuente de construcción de una conciencia de clase con una real comprensión crítica del lugar que ocupan los subalternos en el proyecto hegemónico del bloque histórico dominante. El proyecto hegemónico de la dictadura cayó. Volvió la democracia al Uruguay. El Frente Amplio debió esperar muchos años para ser el bloque histórico dirigente, mientras que las murgas habían legitimado todas aquellas atribuciones discursivas de hablar en nombre del pueblo, de los trabajadores, estudiantes, de los que luchan por una sociedad más justa.

Durante la última dictadura militar entonces podemos apreciar a la murga como una práctica contrahegemónica. Porque logra plantear discusiones, subvertir los valores establecidos y encaminar a la gente hacia un nuevo modelo social. Porque logra en carnaval crear un espacio de comunión en tiempos de separación, de un modelo social que busca el orden y desintegrar la organización de la sociedad en tantos fragmentos como sea posible. Porque funciona como un grupo artístico de carácter colectivo y así también se expresa como un producto de un grupo de amigos, vecinos, artistas que tienen intereses en común en contraposición al ideal del bloque histórico dominante que restringía al sujeto y a su condición de ser social privándolo de este tipo de experiencias. Porque confronta los puntos de vista de los mecanismos donde se sostiene la hegemonía cultural, es decir, de los medios de comunicación, del sistema educativo y las instituciones religiosas. Porque cual intelectual orgánico de las clases dominadas, lograron expresar las experiencias, el pensar y sentir de los oprimidos y pusieron en tela de juicio constantemente al orden imperante. Y así también, porque fueron obreras de la construcción de un nuevo bloque histórico dominante.

Aquellos tambores libertarios.

No fue la primera vez que el carnaval alumbró prácticas contrahegemónicas, la más notable tal vez sean las famosas “llamadas”. El desfile de llamadas en la actualidad es uno de los espectáculos más importantes del calendario cultural del Uruguay y un gran atractivo turístico para muchos viajeros. El desfile de llamadas consiste en el paso de comparsas en las cuales sus integrantes, al ritmo de una batería de tambores, van bailando al compás del candombe. En Montevideo, en los barrios Sur y Palermo se pueden ver durante estos días del desfile un sinfín de afrodescendientes bailando, bailando y bailando al compás de lo que esos dedos machucados de tanto hacer crujir los cueros del tambor dictan. Celebrando el cuerpo, con alegría y, sobre todo, con libertad. Desde las primeras horas de la tardecita se puede llegar y apreciar cómo se templan a

fuego lento las lonjas de los tamboriles para que suenen como deben sonar. Los vecinos ayudan a vestir y maquillar a las bailarinas. Los turistas comienzan a apostarse en los balcones de casas particulares que se hacen unos billetes recibiendo a los visitantes mientras les ofrecen también algún corte de carne que descansa en la parrilla. Y de pronto, por una esquina comienzan a desfilar los estandartes de la comparsa, las banderas con el nombre y los colores de esta, y ahí se ven las vedettes que no se consagran por sus cuerpos sino por como bailan, y se puede ver a la mama vieja y al gramillero, los personajes típicos de la comparsa, junto al escobero. Y cierran la comparsa los músicos, que desgarran los tamboriles. Y todos bailan y mueven sus pies en movimientos cortitos. En lenguaje futbolero, bailan en una baldosa. Porque así bailaban los negros esclavos que tenían sus pies amarrados, unidos, por una cadena. Y así, una tras otra, decenas y decenas de comparsas gastan el empedrado de las calles de barrio Sur y Palermo. Y la gente festeja esa fiesta de los ojos que la ven y los cuerpos que la bailan.

Pero claramente esta fiesta organizada por la Intendencia Municipal de Montevideo no es la práctica contrahegemónica que considero que antecede al fenómeno de la murga en el marco de la última dictadura militar uruguaya. El movimiento contrahegemónico al que me refiero es al que dio origen a la celebración del desfile de llamadas. Y si bien no se inició estrictamente en el marco del carnaval, sí sentó las bases del género más importante del carnaval uruguayo en sus orígenes: las comparsas. Durante la época colonial en Montevideo, muchos africanos eran traídos a América como esclavos para desempeñar tareas en las casas de las familias más poderosas de la portuaria Montevideo. Nucleados ya en los barrios Sur y Palermo, barrios pobres cercanos al centro comercial de la capital uruguaya, los esclavos que no podían transitar libremente por las calles montevidéanas se llamaban a través de los tambores. Las antiguas llamadas eran un fenómeno muy interesante. De domingo a domingo, con el permiso y consentimiento de los amos, los esclavos se congregaban por su nacionalidad o cultura, las cuales eran muy variadas, “llamándose” a través del sonido de los tambores. Un llamado que, según describe Luis Ferreira en su libro “Los tambores del Candombe”: “(...) es la preservación de su tradición, es el homenaje a sus ancestros representados en ese toque de tambor que es el originario de su barrio pero más importante que eso su nación, que aunque no lo sepan está viva en su sangre, en su corazón y en sus ojos que se iluminan cuando el ritmo se hace más fuerte”. Es común, como hemos mencionado anteriormente, que la hegemonía brinde espacios y concesiones a los dominados para que puedan satisfacer sus necesidades y demandas. En estas reuniones permitidas los negros con cadenas en los pies iban caminando y bailando lentamente al ritmo cadencioso de los ritmos africanos que vinieron con ellos en los barcos que los dejaron en Montevideo. Cada Nación, así se llamaban a los distintos grupos étnicos dentro de los esclavos, logró conservar sus prácticas religiosas, culturales, sus danzas, sus ritos y demás. “En los candombes los negros africanos y sus descendientes recreaban espiritual y simbólicamente sus sociedades de origen, como forma de escapar al control que esta sociedad propietaria de esclavos ejercía sobre ellos” (SILVA, 2006: 2). En el reino del desprecio, la discriminación y la cruel organización humana, los esclavos conservando la llamita de sus rituales, celebraban el poder compartir una danza, liberarse de las tareas que debían realizar, y

compartían un instante de felicidad. El candombe, ese instante fugaz de felicidad, era una válvula de escape a la tragedia cotidiana. Un llamado a rebelarse por un rato a las imposiciones y el avasallamiento sufrido día tras día. En las costas montevidéanas, imaginando sus tierras de origen del otro lado del horizonte, volvían a sentirse africanos, revivían sus raíces aunque sea por ese instante fugaz. A partir de la abolición de la esclavitud, promulgada por ley en la República Oriental del Uruguay en diciembre de 1842, los africanos y afrodescendientes comienzan a vivir en conventillos de esos barrios. El más famoso, el conventillo Medio Mundo, fue derrumbado por la última dictadura militar en 1978 alegando peligro de derrumbe pero motivado por un fuerte desprecio hacia los negros que, según ellos, empobrecían el paisaje del centro de la ciudad con sus tambores y costumbres. En el Medio Mundo, una ineludible fuente de inspiración para el pintor uruguayo Carlos Páez Vilaró, en Cuareim y en Reus al Sur, entre otros conventillos, nacieron las principales modalidades del candombe rioplatense. La dictadura militar arrasó con los conventillos pero en donde hoy hay nuevos apartamentos, playones de estacionamiento o todavía terrenos baldíos, se pueden escuchar cuando el sol le deja su lugar a la luna, el tronar de los tambores como un eco de aquellos esclavos que se comunicaban a través de las lonjas.

Entre las antiguas llamadas y las murgas en tiempos de la última dictadura militar se pueden encontrar similitudes. Ambas eran dispositivos de resistencia a un orden imperante que las oprimía. Tanto las naciones de africanos como las murgas, encontraban en el arte un espacio donde canalizar sus necesidades y allí lograban relacionarse con sus pares, comunicarse y compartir en el seno de una sociedad donde imperaba el control y se atentaba contra las libertades personales. Los esclavos en las costas montevidéanas, mientras que las murgas y el pueblo en algún tablado de barrio, ambas prácticas contrahegemónicas en sus producciones de sentido ponían a jugar componentes libertarios, de alegría y reflexión, en oposición a la hegemonía imperante.

Las contradicciones del carnaval uruguayo.

El carnaval montevidéano hoy en día se encuentra eclipsado por la fuerza y preponderancia del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Un concurso que es organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) junto a Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAEPCU), donde los grandes auspiciantes de esta fiesta popular son las empresas estatales más importantes del país: ANTEL (telecomunicaciones) y ANCAP (combustibles). Es decir, ocurre bajo las narices del mismo Estado al que las murgas, por su esencia contestataria, deben criticar. No sólo bajo sus narices sino bajo su coordinación, bajo su logística, auspiciantes y reglamentos. Un certamen que tiene su sede más importante en el Teatro de Verano municipal y es transmitido por un canal de televisión perteneciente al sector privado, donde la profesionalización de los conjuntos que buscan dar la talla en un ambiente cada vez más Broadway y menos barrial, se incrementa notablemente año tras año. También en cuanto a las prácticas simbólicas propias de las actuales clases subalternas, cuesta creer que sea propio de esos estratos populares crear espectáculos que a veces parecen ser “un espectáculo de Broadway, pero de Broadway villero” como dice Raúl Castro. Es

común ver que muchas murgas visten fastuosamente y cuelgan escenografías dignas de una compañía teatral de primer nivel, cuando apenas décadas atrás todos estos elementos se presentaban con mayor simplicidad y algunas murgas se jactaban con orgullo que “a las murgas del pueblo, las viste el pueblo”. Un carnaval que sólo permite actuar en la ciudad de Montevideo a los conjuntos que participen del concurso, prohibiéndoles a todos aquellos grupos que según el jurado no estuvieron a la altura del concurso, llevar su canto de barrio en barrio. Aunque lo de “de barrio en barrio” en la actualidad es más poético o cliché que realista. Porque los tablados de barrio van, lentamente, desapareciendo. Año tras año, hay menos tablados y en esas bajas se cuentan muchos tablados de barrio que comerciales. A las comisiones vecinales cada vez les cuesta más ofrecer un escenario competitivo y poder pagarle a las murgas un cachet por actuación que esté a la altura de los tablados comerciales. Un carnaval cada vez más centralizado en los grandes escenarios como el Velódromo, el Geant o el mismo Teatro de Verano ha alejado a las murgas de los barrios. Felipe Castro reflexiona en base a este escenario que se presenta: “Es un momento donde el carnaval ha tomado una trascendencia, no porque haya más gente que lo ve sino que la gente que lo ve ocupa un lugar distinto en la sociedad al que ocupaba antes. Yo utilizo el término se “clasesmediatizó”, antes carnaval era el refugio artístico de las clases populares y los tablados referentes eran los tablados como el Jardín de la Mutual, que quedaba 8 de Octubre y Centenario, es decir, iba un tipo de gente. Ahora el tablado referente es el Velódromo, pero al Velódromo no va gente muy humilde, va gente que puede pagar una guita de entrada, que paga un chorizo ochenta pesos mientras que vos vas a otro tablado y el chorizo cuesta cuarenta”. Además de reflexionar sobre el acceso que tiene la gente hoy en día al carnaval, Castro también piensa que el concurso y su preponderancia ha hecho que las murgas se hayan ido “congraciando” cada vez más con el jurado, con los abonados al Teatro de Verano, con los que dictan el reglamento, y alejándose así de las bases populares por las cuales nació y a las cuales les dedicaron sus mejores versos. “Carnaval va derecho a resquebrajar esa estructura que lo único que hace es que haya menos tablados, menos murga y menos gente participando”, concluye Felipe Castro. Otra figura del carnaval, Guillermo Lamolle, es muy crítico con la organización del carnaval y del concurso oficial. El sostiene que en las carnestolendas que conocemos “hay tres motores principales: la competencia, la competencia y la competencia” (LAMOLLE, 2005: 113). En la misma línea se encuentra Javier Carvalho, de Falta y Resto, quien afirma que: “el carnaval se está perdiendo por un concurso, que no significa nada, por una copa grande así que la tiras en un cajón y después nadie se acuerda. Entonces todos están desviviéndose por esa maldita copa”. Lamolle también afirma que “por lo general, siempre ganan los mismos, y cuando hay alguna sorpresa, ésta es puntual y no pasa de un conjunto que aparece mucho mejor o peor ubicado de lo que cabía esperar de acuerdo a su antigüedad, poderío económico o cantidad de componentes renombrados” (LAMOLLE, 2005: 51). En la actualidad, el concurso le ha dado la razón a lo que Lamolle planteaba. Asaltantes con Patente, luego Don Timoteo, y por último los Patos Cabreros se alzaron con el primer premio. Todos estos conjuntos contaron con un plantel renombrado y los dueños de las murgas invirtieron miles y miles de dólares en contratar murguistas, letristas, arregladores musicales y, por supuesto, un fastuoso vestuario. “Se asiste en

Montevideo a una “comercialización” de todos los aspectos de la fiesta (...) No son solamente los artistas quienes aprovechan de esa economía informal sino que el fenómeno involucra toda una serie de sectores como el comercio, la industria de los transportes, la del turismo, la periodística, la alimentaria” (ROSSI, 2011: 228). El planteo de Rossi es muy similar a la descripción del fenómeno de clasemediatización que describía Felipe Castro en el que el espectador ahora ve carnaval por televisión y sino va al Velódromo y paga una entrada cara, se compra un chorizo a un precio importante y vuelve a su hogar en taxi. Y en la línea de Lamolle y la profesionalización del carnaval y los planteles, Rossi afirma que “la profesionalidad lleva a la privatización de las murgas en la medida en que pequeños y grandes empresarios comienzan a fundar nuevas murgas o comprar el nombre de las ya existentes. De esta manera se vuelven los dueños, que ponen a disposición un capital para contratar a los artistas, para la realización concreta del espectáculo, firman los títulos (los contratos para la adquisición de los nombres), son los responsables de lo que ocurre y son los que deciden que artistas tener y que salarios ofrecer”.

En resumen, en la actualidad, pareciese que cuando hablamos de carnaval montevidiano deberíamos decir Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Que cuando imaginemos un tablado en cada cuadra deberíamos pensar un tablado donde la IMM, DAEPCU y los auspiciantes quieran que esté. Que cuando nos dispongamos a escuchar un discurso contestatario que represente los intereses subalternos nos tengamos que conformar con escuchar cuestionamientos más generales, más humanísticos o sobre la moda del turno, ya que, lo mismo le tiene que gustar a Doña María como al que ve el espectáculo desde la comodidad de su sillón frente a su televisor pantalla plana. Que a las murgas que supieron vestirse gracias a la colaboración de los vecinos, hoy puedan pagar los diseños de las mejores vestuaristas de Buenos Aires. Los tablados, en su gran mayoría, han dejado de ser ese espacio de resistencia y comunidad que supo ser tiempo atrás para aplicar los modos de consumo de la hegemonía. Un espectador pasivo, que se ríe de algún chiste o escucha a la murga burlarse de sus hábitos de consumo, que compra la promoción de cerveza y hamburguesa que el presentador le ofrece, y se vuelve en taxi a su casa. Las murgas se han ido domesticando en base a los intereses hegemónicos del Estado, de sus instituciones de control y las instituciones que moldean la sensibilidad de las clases oprimidas, adormeciendo su capacidad transformadora. Hoy la murga habla de modas mucho más que de justicia social. Pero vale aclarar también que están las que se alejan de estos parámetros que el concurso ha ido imponiendo. “Que se juegan la ropa”, como decía la Falta y Resto de los ochenta. Que en su canto no dejan de levantar las banderas populares, que no creen que el vestuario lujoso sea un requisito primordial ni que hay que callarse nada cuando los auspiciantes o la intendencia meten la pata.

El Frente Amplio al poder. ¿Y ahora?

Otro aspecto notable para analizar de este carnaval cada vez menos contrahegemónico y más titireteado por el Estado que lo tiene como un jugoso negocio y un atractivo turístico redituable, es el ascenso del Frente Amplio al poder. Con un cuarentón Tabaré Vázquez a

la cabeza, el FA llegó por primera vez en toda su historia a la Intendencia Municipal de Montevideo en 1989 y en 2003 también con Vázquez y por primera vez a la Presidencia de la República Oriental del Uruguay. Como hemos visto anteriormente, la izquierda uruguaya a partir del rol desarrollado por las murgas durante la última dictadura militar, comenzó a apreciar y tener en cuenta al movimiento murguero en el Uruguay. Murgas como Diablos Verdes, Araca la Cana o Falta y Resto se han jugado durante años por el Frente Amplio, han acompañado sus postulados, han hecho sus aportes desde el plano de la militancia cultural para erigir un nuevo bloque histórico dominante que reemplace al de los partidos tradicionales del Uruguay a los cuales veían como conservadores e impopulares. Con el triunfo del FA y la posición de mando, de dirigente, que empezó a ocupar en la vida política del país, las murgas se vieron en una encrucijada muy particular. El proyecto que acompañaron durante décadas llegó al poder al cual criticaron sin piedad históricamente como la tradición manda. ¿Criticar o mirar para otro lado? ¿Si critico, lo hago con dureza o con suavidad? ¿Si miro para otro lado, a qué lado miro? Son discusiones que se dieron en el carnaval y las murgas.

El caso de la murga Agarrate Catalina es muy particular. La Catalina en sus espectáculos no ocultó su simpatía por el frenteamplismo al punto de dedicarle su canción final al sueño cumplido de los militantes del FA que luego de un arduo trabajo por fin habían llegado a ser gobierno del país. Cuando el Pepe Mujica lanzó su candidatura para suceder a Vázquez ellos fueron los que compusieron y cantaron el jingle de su campaña: “Vamos Pepe”. Las críticas que le realizaron a Mujica durante los años de su gobierno se posaron más en aspectos físicos de este o en algunos modales campechanos, que en términos políticos o en las decisiones que ha tomado. Es decir, hicieron primar un humor inocente sin lanzarse a la crítica política. Durante esos años, la Catalina cosechó un éxito notable, convirtiéndose rápidamente en una murga popular y con varios primeros premios en su haber.

Falta y Resto por su parte fue esencialmente crítica con los gobiernos del Frente Amplio, como quien le pide más al que sabe que puede dar más. Javier Carvalho comenta sus sensaciones en cuanto al ascenso del Frente Amplio y la actitud de la Falta: “Las murgas siempre tuvieron esa postura de criticar, la murga espera y cuando hay algo que está mal opina. Muestra el descontento. Hay un dicho que dice que la Falta no dice lo que la gente quiere escuchar, sino que dice lo que la gente quiere decir. Entonces, la Falta comunica un poco el sentir del pueblo. Y así como todos vimos un progreso desde que están, por suerte, los gobiernos de izquierda en el Uruguay, también hay cosas que se hacen mal. Hay gente que desde que llegó al poder, cambió. Por eso en el popurrí dice: más que nunca el Frente Amplio debe darse cuenta que está del otro lado del mostrador y no enquistarse ahí, seguir con la misma ideología que tenía antes de llegar a ese poder”. La Falta criticó a lo largo de estos últimos años, entre otras cosas, la desidia en cuanto a las políticas educativas, el aburguesamiento del Frente Amplio, las pocas oportunidades para la juventud que brinda el frente, el conflicto con Argentina por defender los intereses de la multinacional UPM en el asunto de las papeleras, los festejos del Bicentenario o el haber priorizado el ganar una elección en lugar de profundizar la lucha por anular la ley de caducidad que protege a los responsables de la última dictadura militar. “Nosotros hemos

criticado y me parece que es bueno. Es saludable. Para mí, la salud de los gobiernos se demuestra en la capacidad de absorción de crítica que tengan. Y se demuestran también en las libertades que den para ser criticados. Más saludable es un gobierno cuanto más libertad tiene para ofrecerle a su gente para que lo critiquen hasta los tuétanos. Es más, hasta para ser hazmerreir como debe ser en carnaval. Tan crack tiene que ser el tipo que cuanto más sea “el hazmerreir” o el centro de las críticas siempre que sean con respeto, más saludable es el pueblo que está gobernando” (RAÚL CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). En la misma línea que Castro, podemos encontrar a Eduardo Galeano quien consideraba que: “La murga tendrá que criticar a la izquierda, que me parece muy sano. La solidaridad se ejerce desde la libertad de conciencia”. Otro que sumó su voz a este pensamiento fue Gerardo Dorado, el Alemán, murguista de larga trayectoria que también tiene una interesante carrera como cantante solista. El Alemán considera que: “La murga toda la vida luchó porque llegara al poder un gobierno de izquierda. Y entonces en el momento en que llega, uno se pregunta 'a qué le vamos a cantar ahora' y para mí tendría que seguir criticando”.

El hecho más emblemático que permite reconocer que el papel contestatario del género siguió intacto para muchos conjuntos a pesar del cambio político que significó el triunfo de la izquierda, ocurrió en 2011. Precisamente el 10 de octubre de 2011 se celebró en Montevideo el Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental que conmemoró los hechos históricos de 1811 que condujeron a la libertad del Pueblo Oriental. El gobierno de José Mujica, organizó una jornada de espectáculos artísticos distribuidos en cuatro escenarios a lo largo de la capital uruguaya. Aquel día se presentaron, entre otros, artistas de la talla de Daniel Viglietti o Gilberto Gil, grupos de rock como La Vela Puerca o Las Pelotas, músicos locales y hasta la compañía teatral catalán La Fura dels Baus. ¿Los costos del espectáculo? Alrededor de 4 y 5 millones de dólares según el diario El Observador. ¿Y la murga? A comer a la cocina la murga. Ninguna murga fue partícipe de aquella fiesta patria. La tristeza fue grande para los carnavales, recuerda Javier Carvalho: “Llegado el momento que se cumplen doscientos años y en el gobierno hay un gobierno progresista por el cual estas murgas se jugaron al ropa mucho tiempo resulta que no se convoca a ninguna murga. No llamaron ni a la mejor ni a la peor, no llamaron al Pitufu ni a Agarrate Catalina, ni a Araca”. Y sentencia: “Considero que sucedió porque la murga molesta. Eso es lo que se da a entender. Qué fue en sí lo que paso no lo sé, pero llama la atención. La opinión molesta siempre. Y es llamativo porque si me nombras cosas características del Uruguay son el fútbol, el mate, el tango, la murga, y el candombe. Trajeron a artistas de elite, del exterior, de Argentina, de España y de Brasil. Nosotros al Bicentenario de Argentina fuimos a cantar, estuvimos en la Casa Rosada y acá no nos llevaron ni a nosotros ni a ninguna” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015). El Frente Amplio al poder no tuvo voluntad política de incorporar a la murga a sus festejos. En un intento torpe y caprichoso por callar lo que antes quisieron gritar, la izquierda le dio la espalda al género que durante los años de dictadura le sirvió de herramienta cultural y política. Tal vez será esto una muestra cabal de que la murga no vendió su alma contestataria ante el ascenso del Frente Amplio al poder. Y al gobierno izquierdista tampoco le hace gracia la posibilidad de ser juzgado por un coro de murga siempre y cuando sea evitable. El silencio impuesto, su ausencia en los festejos, no hacen

más que evidenciar que el coro de una murga representa para el poder, un ruido molesto. La murga, así, recibió a través de la censura, su mejor homenaje. Porque al decir de Galeano: “Tras la máscara del desprecio, asoma el pánico: estas voces antiguas, porfiadamente vivas, ¿Qué dicen? ¿Qué dicen cuando hablan? ¿Qué dicen cuando callan?”.

También es cierto que hay en el carnaval una corriente de murgas jóvenes que se alejan en lo discursivo de la crítica política partidaria para desarrollar otros temas más humanísticos o filosóficos también de manera crítica, o que priorizan realizar espectáculos donde prime el humor y no tanto la definición de posturas políticas. “En el carnaval mayor se han metido murgas jóvenes con sucesos impresionantes como Agarrate Catalina por nombrarte una de ellas. Pero también Queso Magro, La Mojigata, los Pasteles, las Cabras ahora. O sea, son murgas que tienen una gurisada con unos talentos impresionantes y que tienen una energía espectacular y que han cambiado un poco la visión del carnaval. Las murgas ahora son mucho más humorísticas. Si bien se tocan temas políticos no es lo mismo que las murgas de los ochenta con las que yo me crié” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015). Estas murgas han logrado avanzar casilleros en la consideración del ambiente del concurso. Lo mismo ocurre con murgas de larga trayectoria, más emparentadas con el grupo de murgas de La Unión o por lo menos sin tanto contenido político en sus discursos, que han triunfado en los concursos oficiales desde que estos los organiza el Frente Amplio. Hay un dato elocuente: el Frente Amplio a partir de que organiza el carnaval desde la IMM no suele premiar a las murgas de La Teja priorizando en su valoración a murgas menos politizadas. Desde 1990 hasta 2015, hubo veinticinco primeros premios. Sólo cuatro primeros premios fueron para murgas de a predominancia política (Diablos Verdes tres veces y la restante La Reina de la Teja), mientras que la misma cantidad hubo para la murga predilecta del Frente Amplio, Agarrate Catalina que triunfó en 2005, 2006, 2008 y 2011. Luego murgas de La Unión como Don Timoteo, Los Saltimbanquis o Arlequines triunfaron en reiteradas oportunidades mientras que al resto de los primeros premios se los llevaron murgas a predominancia escénica, ideológica o trans como definen Scherzer y Ramos.

Eppour si muove.

Sin embargo, este nuevo marco en el cual se inscribe el carnaval: un concurso oficial institucionalizado con reglamentos represivos con la hegemonía bien inserta en la organización y desarrollo de este, con la creciente profesionalización y mediatización de la fiesta popular y el ascenso del proyecto político predilecto entre los conjuntos a la órbita gubernamental; no ha impedido que la murga siga conquistando los corazones de la gente, que siga siendo un poderoso dispositivo de comunicación alternativo a los discursos dominantes. Tal vez, su dimensión contrahegemónica se presente exclusivamente en su dimensión discursiva como consideraba Pilar Piñeyrúa que ocurría con el carnaval y ese “mundo al revés” que en los hechos no se percibía pero sí en los cantares de los artistas carnavaleros. Hoy en día las murgas participan casi sin chistar en este carnaval que hemos caracterizado anteriormente, pero en ese espacio sus versos todavía invitan a polemizar, a rebatir los argumentos de los discursos dominantes,

contagian la esperanza de construir una sociedad mejor, fustigan a los responsables del dolor e intentan de manera quijotesca transformar la realidad en alegría. Valora el Indio Solari: “En el de Uruguay hay una cosa de la comedia del arte, que tiene más de cien años de tradición y que es muy potente, muy bueno, muy conmovedor. Además, hay cada composición de murgas, de Araca la Cana, de Falta y Resto, hay varias que me gustan. Hay otra cosa admirable y es que mantienen el origen respetuoso de la tradición de las carnestolendas, donde había una inversión de roles: al tonto lo ponían a gobernar, y los otros se daban el gusto de hacerse culear por el palafrenero disfrazado y los discursos eran en contra de las trapisondas de los gobernantes”. Sara Rossi agrega el componente colectivo a su conclusión sobre la vigencia de este género popular: “La murga es, entonces, instrumento de rescate, orgullo nacional, emblema de identidad cultural, tradición, vox populi, pero también ganas de vivir, de experimentar nuevos modos de hacer espectáculo, de involucrarse en experiencias colectivas” (ROSSI, 2011: 231). Actualmente muchas de las características lúdicas o ciertas manifestaciones artísticas que se daban en los carnavales de antaño se han ido extraviando o situándose, casi exclusivamente, en la dimensión discursiva de las murgas. “El carnaval funciona en la esfera cultural uruguaya como un conjunto ritual y cíclico de prácticas culturales, caracterizado por un discurso social diferente al que impera el resto del año; crítico y paródico de los discursos, valores y prácticas hegemónicas, fundamentalmente cuando éstos proponen un orden social injusto y desigual” (PIÑEYRÚA, 2002:118).

Falta y Resto es un claro ejemplo de tradición y permanencia, de coherencia y gran arraigo popular. Nacida para enfrentar la dictadura, puso el cuero y fue actor protagónico de la cultura popular en la transición democrática. Puso su granito de arena en la construcción de un proyecto alternativo al dominante, que encarnó el Frente Amplio y alcanzó finalmente su triunfo histórico. Lejos de mirar para otro lado, creyó que la libertad de conciencia era más interesante que el deber de obediencia y honró al género y su mandato de cuna: criticar al poder cuando este lastima, castiga o falla. La Falta, militante de ese postulado de los jóvenes reformistas argentinos que decía: “por los dolores que nos quedan, que son las libertades que faltan”, se ha ganado un lugar importante en la historia del carnaval uruguayo pero sobre todo un lugar privilegiado en el corazón de muchos uruguayos que valoran su constancia y coherencia, su sensibilidad y compromiso con las causas de los más desfavorecidos.

7.FALTA Y RESTO

“Volvió la Falta y abre los ojos la madrugada”.

Nacida para enfrentar la dictadura, la Falta supo ganarse el corazón del pueblo uruguayo a raíz de sus espectáculos críticos, originales y crudos espejos de la realidad social del Uruguay. Corría 1980 cuando en un bar de Montevideo, Raúl Castro pronunció su sentencia: “Yo quiero hacer una murga para cantar en contra de la dictadura” (BROCOS, 2007: 12). Algunas charlas después, la murga Falta y Resto ya era un hecho. “Bautizada por Roberto García, nace Falta y Resto, voz del truco criollo que se da cuando parece que el partido está perdido. Cuando lo único que queda es jugarse el todo por el todo” (Sitio web de Falta y Resto. Recuperado de <http://www.faltayresto.com/historia-fotos>).

Los inicios de la Falta y Resto en el carnaval no iban a ser fáciles. El carnaval, intervenido por los funcionarios de la dictadura, contaba con una Comisión de Control donde se evaluaban y censuraban las letras “peligrosas”. Los textos que entregaba Raúl Castro, cuando les eran devueltos eran un compilado de rayas y cruces. Allí nace el apodo que lo acompaña a Castro hasta el día de hoy: “Tintabrava”. “Yo escribo así. Me sale así. Por eso me pusieron Tintabrava y el día que no escriba así no me llamen más así. Me sale roja y negra. Cuando hablo de política hablo fuerte, cuando hablo de poesía hablo fuerte, cuando hablo de fútbol hablo fuerte. Fuerte con palabras populares” (RAÚL CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Por prepotencia de trabajo, como diría Arlt, la Falta se fue ganando el cariño del carnaval uruguayo. La Falta alega que es gracias al “canto de barrio en barrio, razón de nuestra existencia, es la verdadera forma de lograr la permanencia”. Pero esa permanencia iba a ir más allá del tiempo de carnaval. Falta y Resto se convirtió en la primera murga en actuar durante todo el año y no solo en los meses de carnaval. “Poéticamente y emulando a Vivaldi, la bautizamos “la murga de las cuatro estaciones”. (BROCOS, 2007: 29). La retirada del 82, el cuplé “Murga La” donde se ridiculiza a la dictadura y sus más de 600 actuaciones en 1984 la convirtieron rápidamente en una murga grande del carnaval. Los lazos de amistad y fraternidad con artistas de la talla de Alfredo Zitarrosa y Jaime Ross o la retirada de 1986 inspirada en los textos de Eduardo Galeano quien la recibió y aprobó emocionado, no hacían más que engordar la formación de un conjunto que hacía cada vez más ruido en el carnaval.

“Intenta engordar vacas de otro momento que están hambrientas de libertad”.

Al salir la dictadura y con la posterior llegada al gobierno del candidato del partido tradicional, el Partido Colorado, se decretó en Uruguay la ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (popularmente conocida como "Ley de Caducidad" y llamada peyorativamente "Ley de Impunidad" por sus detractores). Mediante esta ley se prohibía juzgar a la Junta Militar del gobierno de facto saliente. Falta y Resto se convirtió en una de las voces más críticas dentro de la cultura popular uruguaya, levantando la

bandera de las madres de desaparecidos y reclamando a voz en cuello, año tras año, hasta en la misma actualidad que se derogue aquella ley.

Los últimos años de la década del ochenta fueron para la Falta de una creatividad e innovación incesante. Con cuplés como “El Deschave”, donde se criticaba al “ser murguista” o el cuplé “La Gente” donde la murga traía a un personaje que representaba a la gente común y no al “pueblo, masa, mar humano” como clásico interlocutor de los discursos de la murga. También “Pepe Revolución” con su particular tratamiento del tema revolución, anteponiendo la revolución personal, el descubrirse uno, nacer de nuevo para luego sí aportar a un cambio social, estructural, sobre todo en las relaciones humanas. Una nueva sensibilidad le daba Falta y Resto al carnaval y a sus actores, que bien sabrían agradecer otorgándole el primer premio del concurso en los años 1988 y 1989.

La murga de las cuatro estaciones, comienza a pasear su canto no sólo de barrio en barrio, ni de localidad en localidad. Falta y Resto comienza a viajar a Argentina realizando cada vez más presentaciones y ampliando sus horizontes. Debajo de las tablas hay un público que se enamora de la murga, del género, y sobre todo, de la Falta. Los años irán marcando y reforzando esta sentencia. “Las murgas siempre pensaron en hacer un mundo más lindo. Creo que eso es, por ejemplo, lo que a los argentinos los conmovió. Como nosotros tirábamos la onda desde la poesía popular, desde el arrojito, desde las voces gritonas, pensar que existe la posibilidad de que el pueblo tenga un lugar mejor y de cambiar, les gustó” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

“Mezclando sueños con ilusiones nace su musa”.

La década del noventa, encuentra a la Falta logrando otro hito en la historia de la murga uruguaya. Por primera vez, un conjunto de ese género uruguayo se presentó en Europa. En Inglaterra, Francia, Italia y España, entre otros, Falta y Resto presentó sus inquietudes, sus sueños y creencias cantadas al ritmo de la marcha camión. Son tiempos en los que la murga refuerza esa tendencia que comenta en el recitado previo a la retirada del 2015: “Con su sensibilidad crecieron muchos artistas que hoy son tapa de revistas. Por eso la llaman algunos, desde el año 81, como una escuela de artistas”. Los principales artistas populares de la actualidad uruguaya tuvieron sus primeros pasos en la Falta. “La Falta, más que una escuela, es como un portaaviones. Cuando salen de acá, están despegados” (RAÚL CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). Eduardo Lombardo, Pablo “Pinocho” Routin, Alejandro Balbis, Gerardo “El Alemán” Dorado, Freddy “El Zurdo” Bessio y Tabaré Cardozo en la actualidad, se suman a los nombres de Washington “Canario” Luna, Roberto García y el mismo Raúl Castro, como grandes animadores del carnaval y la cultura popular uruguaya. “En la primera murga que salí fue en la Falta y Resto después de ser hincha fanático de la Falta. La mitad de los uruguayos éramos hinchas de la Falta del 84. Y eso marcó, como La Soberana en su momento”, cuenta Tabaré Cardozo, icono de la música popular uruguaya en la actualidad” (Tabaré Cardozo: “Pedir más, sería un abuso”. Sin fecha. Recuperado de http://www.espectador.com/principal/especiales/carnaval2005/entrevistas/041227_tabare_cardozo.htm). Su hermano Yamandú Cardozo, referente de la murga Agarrate Catalina, afirma: “La Falta le dio un aporte muy grande al género en la década de los 80, donde no

había una manera de decir, incursiono en una poética, una mirada diferente, poso la lupa sobre otras cosas con un distinto tratamiento estético. Yo soy hinchada de esa murga” (SQUILACCI, P. 9 de marzo de 2013. “La gente reclama la crítica política”. Suplemento Escenario, diario La Capital. Páginas 4 y 5).

“Intenta arrancar sonrisas de sufrimientos”.

En 2001, Falta y Resto realiza un gran espectáculo en el cual logra plasmar la crudeza de la crisis socioeconómica que azota el Uruguay. Un nuevo foco de aftosa frena la faena e importación de carne, las pérdidas son millonarias. Se acelera el ritmo devaluatorio mientras el informalismo y el desempleo copan las calles. Muchos uruguayos se ven forzados a irse del país en búsqueda de un mejor porvenir. Falta y Resto, encarna el dolor del pueblo y fiel a su estilo crítico y sin mordaza: dispara contra el gobierno y su política económica, la educación, la tecnología como nueva y única deidad, la pobreza y la ley de impunidad, entre otras temáticas. El jurado, históricamente hostil con la Falta y Resto, por ser una murga que a su vez también critica las estructuras sobre las que se apoya el concurso oficial, la relega a un sorpresivo e injusto segundo lugar. “A la Falta le ha pasado muchas veces, pero lo bueno es no apartarse del camino. La Falta siempre se caracteriza por la búsqueda del cambio sin apartarse del camino, de cantar lo que la gente quiere decir y no lo que la gente quiere escuchar. Que creo que de eso el carnaval está lleno. Y al decir lo que la gente piensa a veces molesta y te juega en contra como nos ha pasado a nosotros. Pero sinceramente nosotros valoramos el carnaval del Uruguay, pero tampoco nos morimos por ganar un primer premio. Al menos yo, no me muero por ganar un primer premio”, reflexiona Javier Carvalho integrante de la murga en aquel año.

“Su fantasía es cantar verdades, masticar bronca y patear penales”.

El 2004 fue un año muy importante para la Falta. En primera instancia, el Frente Amplio ganó las elecciones presidenciales por primera vez en la historia del Uruguay y la izquierda llegaba al poder. Hugo Brocos, cofundador de la Falta y Resto lo recordaba así: “Un mar de alegría inundó todas las avenidas, todas las calles, todas las plazas. En nuestro interior corría un orgullo grande pues bien sabíamos que Falta y Resto había contribuido en gran forma con 25 años de canto militante para lograr el triunfo popular”. En segundo lugar, invitados por el gobierno argentino, la Falta cantó en la Plaza de Mayo en el marco de los festejos del 1 de Mayo. Ante más de 150.000 personas, la Falta cantó por la hermandad latinoamericana, por los derechos humanos y desplegó toda su rebeldía sellando, para siempre, junto al vecino pueblo argentino “un amor rioplatense”. En 2006, Falta y Resto realiza una gira por Argentina y la corona grabando un CD titulado, precisamente: “Amor Rioplatense”. Era una declaración de amor en tiempos de cólera, entre dos países hermanados que se peleaban por los intereses de una empresa finlandesa, Botnia, que instaló en la localidad uruguaya de Fray Bentos, sobre el río Uruguay que baña las orillas de Entre Ríos, una fábrica papelera que, según ambientalistas argentinos, representaba una fuente de contaminación ambiental peligrosa para la salud del medio ambiente y los ciudadanos entrerrianos.

La asunción de un gobierno de izquierda, algo tan esperado por las murgas, puso en un brete a estas. El discurso dominante del Estado iba a ser expresado por compañeros de militancia, por personas con las cuales se comparte una ideología, un sueño de país, un programa de gobierno. ¿Qué tiene que hacer la murga? ¿Criticar a los que se fueron, para que no vuelvan? ¿Apuntar a temas más humanísticos? La Falta ya sabía que camino iba a tomar. Nunca supo transitar otro. “La murga tiene que estar del lado de la oposición en el sentido de ver los lugares donde poder hacer reír, causar sorpresa y denunciar si hay que denunciar. Cuanto más de izquierda es el gobierno más tiene que denunciar porque justamente es lo más peligroso: el lobo con piel de cordero” (RAÚL CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). Cuando le consultaban sobre esto, en los albores del gobierno frenteamplista, a Eduardo Galeano, respondía lo siguiente: “Tendrá que criticar a la izquierda, que me parece muy sano. La solidaridad se ejerce desde la libertad de conciencia. Mis relaciones con Cuba son excelentes, pero tengo una posición muy crítica respecto de las cosas de Cuba que no me gustan, y las digo. (...) Uruguay es un pueblo respondón. No le vas a decir que se calle y obedezca” (“Los uruguayos somos conservadores anarquistas”. 6 de marzo de 2005. Página 12. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-48102.html>).

En 2007, Falta y Resto de la mano de Felipe Castro logró un hito. Por primera vez en la historia del carnaval, una murga presentaría la totalidad de su espectáculo en base a músicas inéditas. Así, la Falta le ponía los pantalones largos al género. Titulado “Anarquía”, el espectáculo de aquel año, narraba las peripecias de Viruta, un ácrata uruguayo que con su “prosa de acción directa intentaba socavar los hipócritas cimientos de la sociedad burguesa”. El espectáculo tuvo gran aceptación en el público y la gira por Argentina fue también muy exitosa. Una frase pronunciada por Viruta, emulando a Bertolt Brecht, resume la esencia de la Falta: “Hay hombres que luchan un día y son bárbaros, hay hombres que luchan unos meses y son terribles muchachos, pero hay quienes luchan toda la vida. A esos los quiero en esta murga”.

“Vive en la esquina donde se cruzan la esperanza y la realidad”.

En 2010, el Frente Amplio vuelve a ganar las elecciones presidenciales. José Mujica, ex miembro del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, derrotó al candidato del Partido Nacional. En 2011, la Falta vuelve a salir en carnaval luego de tres años, presentando “La Comedia del Barrio” un espectáculo que tuvo la participación, por primera vez en la historia de la Falta, de una mujer. Malena D’Alessio, rapera, hija de un desaparecido por la última dictadura militar argentina, le dio su impronta combativa y denunciante a la Falta en un cuplé inolvidable sobre la violencia de género. Una problemática que tiempo atrás la murga ya ponía en agenda y que luego, infelizmente, iría creciendo año tras año. En 2012, Falta y Resto realiza un espectáculo donde dirige la gran mayoría de sus críticas hacia el gobierno de Mujica. Criticando la desidia del gobierno en cuanto a la educación, los ridículos impuestos a los grandes latifundistas y la profesionalización del concurso oficial de carnaval, entre otras perlitias, Falta y Resto no dejo títeres con cabeza. El punto de crítica más álgido se dio debido a que en el marco de los festejos por el Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental que conmemoró los

hechos históricos de 1811 que condujeron a la libertad del Pueblo Oriental, el gobierno de Mujica convocó a artistas de todo tipo de género, nacionales e internacionales, pero no invitó a ninguna murga. Dolida, la murga realizó una canción titulada sarcásticamente: “Nunca existieron murgas en mi país” donde se acusa al gobierno de haber “usado” a las murgas para enfrentar a la dictadura y ahora, que están en el poder, las desprecian. Y también sostiene, pícara, que: “Los que están preparando la nueva era, no ven muy oportuno nuestro cantar. No sea que gritemos inconveniencias, denunciando lo que haya que denunciar”. La murga había sido mandada a comer a la cocina. Por eso, herida, salió a cantar su dolor. Como siempre. En 2013, en tiempos donde las murgas utilizan los temas de actualidad para juzgarlos sin sentar postura alguna, la Falta se plantó firme: celebró el matrimonio homosexual, repudió actos de racismo ocurridos en el Uruguay durante el año anterior, y fustigó el excesivo culto al look. Su retirada, como siempre, apuntando al futuro es esperanzadora: imagina a un Uruguay campeón del mundo nuevamente, como en 1930 o 1950. “Se va la Falta, veterana en mil batallas. Año tras año redoblando su pasión”, cantaba en la bajada.

“Porque está pronta para cantar... Volvió la Falta”.

Así, la murga de las cuatro estaciones, llegó a presentar en 2014, “Tuya Pueblo”. Siempre denunciante, la Falta se convirtió en un bastión de resistencia, al ser la voz de los humildes, de los dolidos o postergados. Intentando transformar la realidad en alegría, sus cantares llevan la esperanza de que es posible construir un mundo mejor. Sus retiradas suelen ser un canto al alma, una invitación a la esperanza de que ese “mundo al revés” que postula el carnaval alguna vez deje de ser patrimonio exclusivo de los discursos que lo crean y se convierta en la postal de una sociedad más feliz.

8. ANÁLISIS DE DISCURSO: “TUYA PUEBLO – FALTA Y RESTO 2014”

El 2014 fue año electoral en Uruguay. Las elecciones que llevaron al candidato del Frente Amplio, Tabaré Vázquez a la presidencia fueron una temática predominante en los discursos de las murgas que participaron en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2014. Todas las murgas le dedicaron cuartetas, muchas de ellas incluso le dedicaron cuplés enteros con distintos enfoques y tratamientos como fueron “El vicepresidente de Vázquez – A Contramano” o “Pedidos al Frente Amplio – Metele que son Pasteles” y “La disciplina partidaria – Falta y Resto”. Como la murga tiene un estrecho vínculo con la actualidad, otros asuntos que estuvieron presentes en los espectáculos de ese carnaval fueron: la legalización de la marihuana, la clasificación de Uruguay al Mundial, el Papa Francisco y el matrimonio igualitario entre otros temas. Volviendo al tema de la campaña electoral y al proceso democrático, ninguna murga fue tan lejos como Falta y Resto que a través del concepto de participación que está presente a lo largo de todo el espectáculo hace un llamado urgente al pueblo a ser parte activa de la vida social y política del país, día a día y no solamente una vez cada cuatro años. No es raro que esta murga se adentre tan profundamente en cuestiones políticas ya que es una de las murgas más politizadas del carnaval uruguayo junto a Araca la Cana, La Reina de la Teja o La Soberana, por citar algunas de las más destacadas.

“Tuya Pueblo”, es el nombre que eligió Falta y Resto para bautizar su espectáculo del año 2014. El título está inspirado en la famosa frase que nutre el imaginario popular uruguayo: “Tuya Héctor”. El origen de esta frase, que pasaremos a contar a continuación, es interesante y nos servirá para explicar el espectáculo de la murga:

Cuando se comenzaron a disputar campeonatos mundiales de fútbol, la selección uruguaya era la más laureada. Entre 1924 y 1950, los uruguayos se alzaron con cuatro copas América, dos medallas doradas en juegos olímpicos y dos campeonatos mundiales. Héctor Scarone, conocido como “El Mago”, fue un talentoso jugador del Club Nacional de Fútbol y de la selección de Uruguay. En 1928, en el marco de los Juegos Olímpicos de Amsterdam, la Celeste (apodo que recibe la selección uruguaya de fútbol en alusión al color de su camiseta) disputó la final del campeonato olímpico contra Argentina. Con el partido empatado en un gol, en un ataque charrúa, el delantero Tito Borjas logra peinar un centro y habilita a Scarone mientras inmortaliza la frase: “Tuya Héctor”, quien sin dudarlo remata cruzado y vence al arquero argentino Ángel Bossio, decretando el gol de la victoria.

Esa advertencia de Borjas a Scarone se ha convertido en una frase recurrente del uruguayo cuando de darle la responsabilidad al otro se trata. “Tuya Héctor” ahora te toca a vos, es tu turno. Lo mismo busca comunicarle Falta y Resto al pueblo uruguayo, cuando dice “Tuya Pueblo”. La Falta siente que el pueblo no puede esperar más, no debe mirar

de brazos cruzados como se sucede la historia. En definitiva, la Falta considera que es impostergable la participación del pueblo, el compromiso, su involucramiento en los procesos sociales en los que se desenvuelve.

El disparador de la temática en cuestión, la participación, fue una idea de Felipe Castro. Felipe es el hijo de Raúl Castro, fundador y letrista de Falta y Resto, y es también encargado de la letra y música de la murga, ocupando un rol fundamental en el armado de la Falta. Su hermano, Leandro, es el director escénico de la murga y cuenta cómo Felipe se motivó para desarrollar el espectáculo: “Felipe tuvo la idea. Un día salió una encuesta sobre América Latina donde se destacaba que el país con menos participación popular en toda Latinoamérica era Uruguay. Y es un país donde la gente es muy conformista y donde últimamente andar con el mango en el bolsillo, andar cómodo económicamente nos hizo cegarnos a otros ámbitos sociales que quedaron manifestados como la educación que hace que la sociedad se deteriore o en materia de cultura. Entonces el espectáculo invita a la gente a participar para aprender más de su cultura y fomentarla también. (...) Tomamos el espectáculo de Tuya Pueblo como para decir: “Bueno, ahora está en tus manos, ya que estas bien, ya que tenés un mango en el bolsillo, ya que tenés posibilidades, ahora está en tus manos sacar el país adelante y que no sea solamente rico en plata sino también en cultura y en educación” (LEANDRO CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). Y remata Felipe: “Yo me di cuenta que el poder popular es indiscutible. Donde el soberano manda, manda y ordena. Y la única manera que tienen de sacártelo es violentamente y eso no va a ocurrir” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

La participación en “Tuya Pueblo” no es sólo un argumento discursivo. La participación se alentó desde un principio a lo largo de la construcción del espectáculo en los meses previos al carnaval. La puesta en escena fue desarrollada por todos los murguistas. En los textos metieron la pluma siete personas. En la musicalidad, más de diez. Para los vestuarios colaboraron, además de Natalia Sendra y Javier Carvalho, seis personas más. Felipe Castro agrega otros datos: “Era participativo el espectáculo. Además del minuto de libertad que se daba, bajábamos de los tablados y le preguntábamos a la gente que le había parecido. A los ensayos fue Gerardo Caetano, un historiador muy importante de Uruguay. Terminó el ensayo y el tipo utilizó el discurso de la murga para dar una charla sobre el artiguismo y para todos los que vivimos esa noche fue inolvidable” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Tuya Pueblo.

Al verla ingresar al escenario vestida de rojo y negro, los colores tradicionales de la Falta, maquillados de manera tal de realzar sus rasgos más rebeldes, con hombreras y sombreros puntiagudos, la murga de las cuatro estaciones ya envía su primer mensaje. La Falta de otros años se había vestido diferente: en 2013 con trajes de personalidades históricas, bien colorida y alegre; en 2012 de rojo y blanco con túnicas largas; y en 2011 trajeada con pantalón de vestir, saco y alguna corbata. Pero este 2014 sale más guerrera.

Como guerreros de la palabra, los murguistas de la Falta se paran frente al escenario para comenzar su espectáculo. La vestuarista del espectáculo, Natalia Sendra, explicaba lo siguiente: “El año pasado, cuando Raúl iba escribiendo y me iba leyendo para mí tenía que ver con eso, con la participación y para los mayas el guerrero es aquel que cuestiona con la palabra. No es el guerrero que pelea, sino aquel que defiende sus ideales a través de la palabra. Entonces me pareció muy acertado vestirlos de guerrero” (NATALIA SENDRA, Entrevista personal, febrero de 2015). Javier Carvalho, murguista con larga trayectoria dentro de Falta y Resto, también fue invitado a participar en la elaboración de los vestuarios para “Tuya Pueblo”. Javier va más allá del texto como disparador del vestuario, él se imaginaba rescatando a la Falta más combativa que se recuerde: “Cuando nos juntamos la primera vez con Nati yo le dije: “¿Sabes que me pega? Que este año tenemos que volver al rojo y negro porque me parece que se necesita la Falta roja y negra”. El fin era que cuando se abra el telón vos digas ahí está la Falta. Yo pensé en cueros y la Nati hizo un diseño que para mí estaba divino. Y también se apoyaba en un texto que era salir a pelearla, era guerra, guerra y guerra. Necesitábamos sacar a la Falta de los 80, del 2001, un poco del cajón” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Presentación “Tuya Pueblo”.

La Presentación abre la actuación de la murga. Su objetivo es llamar la atención del auditorio apelando a todos los recursos posibles. Es el exordio del que hablaba Aristóteles, aquí “el orador intenta captar la atención y mantener el interés del auditorio por informarse, así como su benevolencia” (DUCROT y SCHAEFFER, 1998: 157). Para ello, la Falta apela a dirigirse directamente al público cuando abre su presentación con una clarinada:

Mi pueblo oriental, acá está tu murga / Viene a ser oída desde el corazón

Quiere regalarte sus mejores versos / Y avivar el fuego de esta gran pasión.

La murga se dirige desde un primer momento al pueblo oriental, y se define como una murga del pueblo. Sabido es que la Falta tiene en el pueblo uruguayo un fuerte arraigo. Y acá, juega con eso. Falta y Resto le habla al pueblo oriental, como antaño el prócer José Gervasio Artigas acompañara el éxodo de ese pueblo desde la Banda Oriental hasta el actual territorio de Concordia; como lo hacía Zitarrosa, quién simpatizaba con Falta y Resto, en su “Diez décimas de saludo al pueblo oriental”: “Mi pueblo no es argentino, Ni paraguay, ni austral; se llama "pueblo oriental", por razón de su destino”. La elección de ese modo de dirigirse al auditorio parece no ser inocente ni casual. A lo largo del espectáculo nos iremos dando cuenta que es, claramente, intencional. También la murga invita a comprometer los sentidos del auditorio, a involucrarse profundamente con los “mejores versos” de la murga. Postula una escucha activa, emocional, desde el corazón para avivar el fuego de esta gran pasión. Pasión que, según el semiólogo Paolo Fabbri,

debemos alejar de su oposición habitual a la razón, sino ligarla a la acción. Así pasión sería “el punto de vista de quien padece el efecto de la acción” (FABBRI, 2000: 61). Pasión que impresiona y transforma un cuerpo como también postula Nina Cabra, cuando afirma que “la comunicación se asume desde esta perspectiva como un impacto sobre la sensibilidad y en esta medida el lugar de su intervención es el cuerpo” (CABRA, 2004). La murga impacta avivando la pasión del auditorio y despertando su sensibilidad. Y comienza a hablar de tiempos, de propuestas:

*Tu tiempo es ahora, este es el momento / Que nada ni nadie te puede robar
Adelante pueblo, que valga el esfuerzo / Hay que construir poder popular.*

El tiempo del pueblo es ahora, en febrero cuando la murga enuncia su discurso. “En la pasión intervienen otros factores. Interviene, ya lo hemos dicho, la temporalidad. Pensemos en la esperanza, en la vieja definición de los estoicos: la esperanza en cierta medida es un querer, desde luego, pero un querer algo que se refiere al futuro” (FABBRI, 2000: 65) Aquí la murga planta su bandera en el presente para construir un futuro mejor. El tiempo es crucial en el discurso de la Falta como es crucial, según Fabbri, como componente de la pasión. En 2014 las elecciones presidenciales se dieron en octubre y la Falta advierte que no hay que esperar más para comenzar a participar y a “construir poder popular” y que esa responsabilidad de alcanzar una sociedad mejor está en el pueblo:

*Tuya pueblo sos el responsable / De darle al país brillo de igualdad
Viento de justicia, sabor a esperanza / Afán de progreso, orgullo de paz*

*Con la tolerancia de un abuelo sabio / Con el sacrificio de un obrero más
Con la rebeldía de un adolescente / Con la sencillez que da la humildad.*

*Es ahora o nunca, Tuya Pueblo / La patria nos llama, hay que estar o estar
Tenés que dejar tu huella en la historia / Solo habrá victoria, si participas.*

Volvió la Falta.

Luego de describir los ingredientes que serán necesarios para comenzar una transformación hacia una sociedad más participativa, Falta y Resto advierte que no hay

opción, que el momento es ahora y no hay vuelta atrás. Y en ese llamado que la patria hace, la Falta también se agrupa en el colectivo pueblo. La murga alienta al pueblo a participar y le cuenta que ellos también lo harán, como quien rompe el hielo cuando quiere convencer a alguien mostrándole que se puede, que no va a estar solo en tal misión. Y la clave para que el pueblo triunfe, para que mejore su calidad de vida, para alcanzar la igualdad y la justicia, para la esperanza y el progreso, está en la participación ciudadana. Y así, “Tuya pueblo” ya está presentado, la pelota la tiene el pueblo pero la Falta todavía tiene todo el espectáculo para convencerlo y guiarlo que si participa el pueblo, habrá victoria.

Salpicón “Desorientado”.

Inmediatamente finaliza la presentación, los murguistas muy entusiasmados levantan sus manos al grito de: “Yo quiero participar, yo quiero participar”, pero el murguista y letrista Raúl Castro les comenta su inquietud. Él también quiere participar pero se siente totalmente desorientado para hacerlo de buena manera. Ahí nomás otro murguista, Jorge Vidal, hace empatía con Castro diciéndole que a él le pasa lo mismo y así a lo largo del popurrí se irán tocando temas que desorientan a la murga:

*Los muchachos de la Falta queremos participar / Y estamos desorientados no paramos de
dudar*

*Quien es que tiene razón le aseguro que no sé / cual es el loco o el cuerdo, cuándo,
dónde, ni por qué.*

La murga se muestra bien intencionada, entusiasmada con la idea de ser parte pero dubitativa ya que tiene muchos interrogantes por resolver y estos se irán sucediendo a lo largo del popurrí, comenzando por el Uruguay, su historia y sus partidos políticos:

*Uno: Toda la vida pensé que los tupas eran ultras / sindicalistas y anarcos, radicales de
verdad.*

*Otro: Toda la vida pensé que Bordaberry era un facho / que Artigas era uruguayo y
hazaña Maracaná.*

*Uno: Hoy resulta que los tupas están hilando más fino / Y por sentido común fomentan el
capital.*

*Otro: Y Bordaberry es una malva, Artigas es argentino / Y hazaña ha pasado a ser
clasificar al mundial.*

Pareciera aquí que las mayores certezas con las que contaban los murguistas ya no son tales. Los tupamaros (ex miembros del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, un movimiento político que incursionó en la guerrilla urbana entre 1960 y principios de 1970. Entre sus filas contó con José Mujica y muchos miembros que luego fueron funcionarios y ministros durante la presidencia de Mujica), ahora se desviven por los números y las cuentas del Estado. A Pedro Bordaberry, hijo del ex presidente constitucional y también de facto Juan María Bordaberry, se lo tenía como un político con ideas fascistas pero ahora resulta que no es tan así. Al máximo prócer uruguayo, José Gervasio Artigas, cierto revisionismo histórico lo ha realzado en las preferencias de los argentinos. Y por último, la selección uruguaya de fútbol, siempre acreditada a las grandes epopeyas como el Maracanazo, ahora sufre hasta el último minuto para clasificar al mundial.

Los murguistas comienzan a girar en ronda por detrás de uno de ellos que expresa los motivos por los cuales está perdido, en un baile que no tiene sentido como si anduvieran de aquí para allá buscando alguna respuesta o un lugar en el que sentirse cómodos y seguros con alguna certeza. “En el popurrí es donde se va viendo la contradicción de la clase política y hasta qué punto es importante la participación de la gente” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015):

Uno: Me desorientan los blancos parecen el Che Guevara / los colorados están más desorientados que yo.

Si los escuchas hablar dan lastima como ve / si hasta el pobre Ope Pasquet se hizo el piola y la cagó.

Otro: El Partido Independiente anda bastante boleado / Lo veía bien rumbo pero ahora la verdad

Están más desorientados que cura en pantalón corto / No entendieron el aborto y hablan de la libertad.

Las primeras cuartetos del popurrí ya advierten un contenido político neto y así se mantendrán. La Falta comienza satirizando al Partido Nacional, a los blancos, por sus posturas más progresistas diciendo que parecen el Che Guevara, que aquí es tomado como representación de lo revolucionario. También habla del otro partido tradicional: el Partido Colorado que según el murguista está aún más desorientado que él, comentando que dan lástima y citando al político Ope Pasquet quién en ocasión de recordarse un aniversario de la última dictadura militar en Uruguay realizó una fuerte autocrítica al interior del Partido Colorado desatando una interna furiosa en el partido. Por su parte

también hay lugar para la crítica al Partido Independiente al que el murguista inicialmente le tenía fe, pero parece que descarriló al votar en contra de la ley que legalizara el aborto, lo cual la murga entiende que está en las antípodas de un pensamiento que ofrezca libertades para el ciudadano. Aquí el murguista que habla sobre el Partido Independiente va incrementando su efervescencia al paso de las cuartetitas para terminar exaltado gritando la palabra “libertad”, mientras la murga lo calma al reto de “Andrés”, como se llama el murguista.

A continuación, un dúo de murguistas intentará enunciar ciertas certezas pero el resto de la murga se las deschavará con mucha simpleza mostrándoles claras incongruencias:

Dúo: Oigo hablar de Patria Grande...

Coro: A uno que odia a los porteños.

Dúo: Y hoy la megaminería...

Coro: Es obrera y popular.

Dúo: Arriba la ecología...

Coro: y el puerto de aguas profundas

Viva la soja transgénica

Dúo: y el Uruguay Natural.

La murga comienza a apuntar su cañón crítico hacia el gobierno de turno. Hacia el Frente Amplio y su gestión presidencial. La megaminería, con sus consecuencias ambientales, está permitida y el eslogan del gobierno: “Uruguay Natural”, es según la murga, al igual que “la unidad latinoamericana” solamente una etiqueta si no es sostenida por acciones o si guarda recelos o actitudes incoherentes. El proyecto del Puerto de Aguas Profundas en el departamento de Rocha, defendido por el entonces presidente José Mujica, levantó fuertes críticas entre los ambientalistas quienes consideran que la construcción de una obra de tal envergadura traerá consecuencias negativas para el medio ambiente. A estos argumentos se les suma la progresiva utilización de soja transgénica, de capital extranjero como la multinacional Monsanto, haciendo un coctel que desnuda el eslogan y la imagen que promueve al Uruguay como un lugar natural, donde las problemáticas de contaminación de distintos tipos parecen asuntos ajenos y lejanos.

Coro: A los grandes empresarios les perdonan los impuestos / Pero a la pequeña empresa se le aplica mano dura.

El 18 de Julio el gobierno democrático / Hizo un acto sin el pueblo, igual que en la dictadura.

Las críticas al gobierno se repiten pero aquí ya cobran un tono más fuerte. La murga considera que el Frente Amplio aplica una política impositiva que favorece a los empresarios poderosos y castiga a las pequeñas empresas, siendo esta una constante de los gobiernos de los partidos tradicionales que se esperaba que el Frente Amplio cambie. Y va más allá, compara una acción del gobierno democrático con una acción propia de un gobierno de facto. El festejo del 18 de Julio, aniversario del juramento de la primera constitución del Uruguay, el gobierno frenteamplista realizó un acto que no contempló la presencia del pueblo.

También hay lugar para el fútbol en el discurso de la Falta, en este caso haciendo mención a que Peñarol y Nacional, los dos equipos más importantes del país, dejaron que sus dos ídolos se vayan a jugar a otros clubes:

Uno: Me desorientan los grandes como tratan a sus glorias / Primero marchó Pacheco y después el Loco Abreu.

La cuarteta anterior era cantada con entusiasmo por un solista, pero a continuación la murga expondrá otro argumento que sostiene su desorientación a través de la fuerza de todo un coro. La cuarteta que vendrá a continuación tendrá una fuerza coral mucho mayor que la cuarteta sobre los ídolos del fútbol, mostrando, tal vez, que la cuarteta que viene a continuación quiere ser tomada más en cuenta o tiene mayor relevancia:

Coro: Porqué si hay auge económico como declara el gobierno / No hay aumento a la enseñanza como reclama la FEUU.

Falta y Resto, a lo largo de su historia siempre ha creído que la educación es un tema importantísimo e ineludible en la construcción de una sociedad más justa, de un país mejor. Y la desorienta y enoja, ver que a pesar del auge económico no se haya aumentado las partidas presupuestarias, ahora que es posible, que tanto reclama la Federación de Estudiantes Universitarios de Uruguay.

Pero la crítica al gobierno no iba a quedar ahí, todavía faltaba más. Ahora los palos serán para ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland), que a su vez es uno de las principales auspiciantes del concurso de carnaval:

Uno: ANCAP casi un 10 por ciento aumentó los combustibles / Y por eso la inflación tendrá incremento absoluto.

Me desorienta que digan que están perdiendo dinero / Y hacen avisos de tele que duran quince minutos.

“En el carnaval el que se calienta pierde. Y es tal cual. Es lo que hablamos desde un principio, la murga no se casa con nadie y si están mal las cosas y vos pones un aviso de televisión que cuesta millones de dólares y para pagarlo subís los costos... Y, está mal. Y la murga lo va a decir”, explica Javier Carvalho al ser consultado sobre la anterior quarteta.

Para concluir el popurrí, la Falta canta lo siguiente:

Coro: Si le doy palo al gobierno, le hago el juego a la derecha / Si le doy para adelante: alcahuete reprimido.

Si no hablo de política estoy esquivando el bulto / Y si hablo de política dicen que soy aburrido.

*Aunque mal de muchos consuelo de bobos / Quizás esta ayuda los pueda orientar
Entre izquierdas y derechas al pueblo han desorientado / Para sacarse la duda conviene participar.*

La murga de las cuatro estaciones recoge los discursos que circulan en la calle sobre la política: que si críticas estás jugando para el otro, que si te haces el tonto sos un reprimido, que si callas estás eludiendo algo y si hablas pasas por pesado. Estos escenarios se han ido estandarizando a partir del neoliberalismo en la década de los 90, con la banalización de la política y el posterior descreimiento de la gente acerca de la clase política. Son discursos que se han repetido hasta convertirse en lugares comunes cuando de política se habla o no se habla. La Falta los pone en la mesa y luego de criticar también las categorías de izquierdas y derechas, deja “una ayuda” que tal vez logre orientar al pueblo oriental: la participación ciudadana. Para sacarse las dudas, hay que inmiscuirse en los asuntos, ser parte de los procesos que se desarrollan en el entramado

de una comunidad, y no mirar desde afuera ni esperar que la vengan a contar. Como dice Raúl Castro: “La Falta propone la participación como única forma de salida real al rumbo que ha agarrado la humanidad” (DE SENZI, P. 15 de mayo de 2014. “Nos sentimos habitantes orientales de las Provincias Unidas de la Patria Grande”. El blog del boletín. Recuperado de <https://boletinfoolkloreblog.wordpress.com/2014/05/15/entrevista-a-raul-tintabrava-castro-nos-sentimos-habitantes-orientales-de-las-provincias-unidas-de-la-patria-grande/>).

El gordito feliz.

“Solo habrá victoria si participas” y “Para sacarse la duda conviene participar”, fueron los remates de la presentación y el popurrí. Sin dudas el famoso hilo conductor del espectáculo ya está planteado. Y los murguistas mismos se han entusiasmado proponiendo sus inquietudes en el popurrí. Para no ser menos, un murguista excedido de peso va a ganar el escenario para ser parte activa del espectáculo. Es el gordito feliz, el personaje representado por Eduardo Arteaga inconfundible sobreprimo de la Falta, quien a continuación participará:

Personaje: Yo quiero participar.

Otro: Pero estás un poco gordo.

Otro: ¡Pará de discriminar!

Personaje: Tranquilo, no discrimina: yo no quiero adelgazar. A mí me gusta comer y tengo mis preferencias.

Otro: Frutas, verduras o carnes, ¿tú te nutres a conciencia?

Desde un principio la murga detecta una problemática corriente en las relaciones humanas: la discriminación. Al instante que el gordo feliz proclama su deseo de participar, se le objeta que se va a ver imposibilitado o disminuido por su condición de gordo. Pero otro murguista reta al discriminador a pesar de que el gordo no se siente mal y asume su condición de gordo con mucha madurez y agrado.

Gordito feliz: Quédense súper tranquilos que mi dieta es muy variada / Yo desayuno liviano, catorce o quince tostadas

Después, a media mañana, de buseca un rico plato / Pollo asado a mediodía sólo con papa y boniato

A media tarde paella. Tomo el té con seis chajá / La picadita y la cena de tres platos nada más

Cafecito con bombones para un sueño angelical / No me termino la caja, mucho dulce hace mal.

Gordito feliz: No puedo cantar porque se me hace agua la boca

Coro: Tu salud peligrará si sos un tipo goloso

Gordito feliz: Un bomboncito?

Coro: ¡Qué generoso!

La murga habíamos dicho que era una comedia musical teatral. Y como toda comedia tiene que hacer reír. El tipo de humor al que se apela para hacer reír es el grotesco, “ese estilo de humor planteado mediante las condiciones vergonzantes, posición, estatus o defectos del otro, que predominaba en la murga tradicional. Centraba su foco en el sexo y en personajes considerados marginales y diferentes, que se transformaban en objetos risibles” (SCHERZER Y RAMOS, 2011: 26). La murga intenta advertirle al gordito feliz que está poniendo en peligro su salud, pero este ofrece un bombón que inmediatamente llama la atención de la murga y allí terminan sus consejos. Una táctica tan vieja como eficaz la que utilizó el gordo.

Gordito feliz: Me quieren hacer creer que los flacos son mejores / Porque es menos peligroso y capaz que vivís más

Yo no digo que los gordos seamos seres superiores / Pero los grandes cantores... No sé si me interpretas...

Acá el gordo se cobra una pequeña revancha, su voz al momento de entonar “Pero los grandes cantores... No sé si me interpretas...” es imponente, alcanzando un registro de voz que difícilmente un flaco llegue a alcanzar. Pero la murga vuelve a contraatacar al gordo burlándose de él y lo acusa de haberse comido el papel:

Uno: ¿Quién te creés que sos, Plácido Domingo?

Gordito feliz: ¡No, soy Michael Jackson, atajá este pingo!

Inmediatamente el gordito feliz comienza a cantar y bailar como el artista estadounidense y el resto de la murga lo acompaña entusiasmada, hasta que el bombista de la murga irrumpe desde atrás y toma el micrófono:

Otro: Vos no sos Michael Jackson. Vos te lo comiste a Michael Jackson.

*Gordito feliz: Antes que me tiren con la cantinela / antes que se pongan a catequizar
¡Quisiera invitarlos si así lo desean / a un lechón al horno que mandé buscar!*

Luego de la última insistencia, el cuplé va llegando a su fin con la conclusión de la murga:

Coro: El gordo quiere ser gordo el flaco ama ser delgado / Este quiere ser peludo y aquel otro andar pelado.

Blanco, negro, homosexual, indígena o talibán / Ser fiel a la Santa Biblia o a las líneas del Corán

Si querés participar no importa cómo te ves / Tu raza o tu religión cada uno es como es

Hay un solo requisito aunque parezca olvidado / Lo importante respetar y sentirse respetado

La participación, concluye la Falta, tiene un requisito: respetar y ser respetado. Y la murga anuncia anteriormente todos los aspectos que hay que respetar: condición física (“El gordo quiere ser gordo el flaco ama ser delgado / Este quiere ser peludo y aquel otro andar pelado”); sobre el racismo y las etnias (“blanco o negro, indígena o talibán”), la condición sexual (“homosexual”) y la preferencia religiosa (“ser fiel a la Santa Biblia o a las líneas del Corán”).

Qué pasado nos conviene.

El siguiente cuplé tiene como tema principal la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, ley mediante la cual “ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto.” (Ley N° 15.848: Caducidad de la

Pretensión Punitiva del Estado). Sus detractores la llaman peyorativamente: "ley de impunidad". Falta y Resto a lo largo de su historia ha criticado a voz en cuello dicha ley. Para repasar su postura a lo largo de los años, citaremos algunos de sus discursos a lo largo de los carnavales:

*Durante la dictadura y disculpe que importune
Hubo bandas terroristas que quedaban siempre impunes
Atentados, amenazas y nunca se supo quién
Protegían delincuentes... Y en democracia también.*

(El Hijo del Mago, Falta y Resto: 1986)

*Acá esta la Falta, más fuerte y más viva
Aquella injusticia nos dolió en el alma
Pero mala suerte, a empezar de nuevo
Si de algo te sirve, contá con la Falta*

*Arriba, por todo lo que nos reclama
Arriba, que el pueblo sigue estando enhiesto
Resurgiendo, valiente como el ave Fénix
Y echando al impune la Falta y el Resto.*

(Presentación, Falta y Resto: 1990)

*Donde están los que se esconden, a buscar por todos lados
Pensaron que se salvaban, estaban equivocados
Pasa que pasa la historia de mano en mano
Al final el pueblo manda, no se olviden acá estamos.*

(Retirada, Falta y Resto: 1999)

Los más oscuros fantasmas que tiene Uruguay aún están

Andan sueltos y aparecen todavía en televisión

Defendiendo la tortura

Basta ya de impunidad, maldita sea la dictadura.

(El tren fantasma de los uruguayos, Falta y Resto: 2002)

“Cuando se salió de la dictadura uruguaya se salió sin aclarar directamente todo lo que había sucedido. Incluso hasta el día de hoy, debido a la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Todavía quedan muchos casos por juzgar, para saber lo que ha sucedido. (...) Y a partir de allí siempre nos hemos embanderado con la lucha de los derechos humanos, de ambos márgenes del Plata. Y pensamos que es una de las cuestiones que la dignidad de estos dos pueblos todavía se debe: la aclaración total de tantos crímenes, la revelación del por qué y el cómo, no sólo para los familiares de los detenidos y desaparecidos, sino para los niños que vienen, para el futuro de los países” (SANCHEZ, S. 20 de enero de 2011. “La murga sigue siendo una comedia musical política”. Página 12. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-20540-2011-01-20.html>).

El cuplé inicia con la irrupción en el escenario de un estudiante que, entusiasmado con la propuesta de la murga, expresa su deseo de participar:

Estudiante: Permiso, soy estudiante, yo quiero participar.

Otro: ¡Cómo no, querido amigo, acá el micrófono tiene!

Estudiante: Tengo una pregunta enorme que el corazón me detiene / hoy, para armar el futuro, ¿qué pasado nos conviene?

Coro: ¿Pero qué decís? Explícate un poco más / el pasado es el pasado, no se puede acomodar.

Estudiante: Yo no estaría tan seguro, pa mi la historia va y viene /Cada presente se arma un pasado que le conviene.

Indudablemente la murga se muestra abierta a la participación, pero cuando el estudiante consulta sobre la construcción del pasado conveniente, enseguida la murga se sorprende

y contesta a partir de su experiencia que el pasado es algo inamovible. El estudiante sin dudar lo vuelve a insistir, considerando que la historia es una construcción, como funcionaría el lenguaje constructor de mundos y no como una mera herramienta representacional de este. Pero el coro, que vendría a representar la posición de la murga y del público, ya no se muestra tan abierto y al mismo momento que comienzan a tomarlo de la mochila paseándolo por el escenario como hacen en las películas los bravucones del colegio con los nerds, le contesta lo siguiente:

Coro: Qué pinta de bobo tiene este pseudo intelectual / Qué pesado... ¿le parece preguntar por el pasado?

Estudiante: A mí me dijeron que acá se podía participar / Se ve que no les conviene. Perdón. Me habré equivocado.

Uno: Pare un poquito señor. La murga va pa adelante / Acá no tenemos miedo de ningún joven pensante.

“El estudiante es el estudiante que nació en los ochenta, con la dictadura, que si bien la vivió fue poco lo que vivió. Hay personas que pelearon contra la dictadura y hoy están en el poder y vos los escuchás y tienen un discurso medio tranzado con la dictadura”, explica Leandro Castro. La molestia de la murga ante el estudiante, ya es percibida por este último que adelante del público la pone en evidencia al decirle que no les conviene la participación y que, en otras palabras, su invitación a la participación es una careteada. En jaque, la murga inmediatamente insiste en que no teme a ningún joven pensante, que ese lugar de participación que ofrece la murga está vigente y lo invita a proseguir:

Estudiante: Empecemos por ustedes, si es que nada los detiene / A la murga Falta y Resto que pasado le conviene.

¿No eligen decir ustedes que aguantaron mano dura / y que nacieron valientes pa enfrentar la dictadura?

Uno: Pero eso es verdad, hermano, eso es verdad / Era resistencia el arte.

Estudiante: Yo no le digo que no. Pero eso es solo una parte / ¿Ninguno se hizo murguista pa disfrutar de la joda? ¿O para ganar un mango? ¿O porque estaba de moda?

Me pregunto qué pasado conviene en este momento/ Porque no sé si me sirve cómo me armaron el cuento.

El irreverente estudiante decide comenzar su exposición ni más ni menos que por la murga que le dio el espacio de participación. Y enseguida le muestra el abanico de posibilidades, de aspectos o dimensiones que pueden entrar en juego a la hora de hablar de un pasado, de contar una historia. Comienza hablando del contexto sociopolítico en el cual nació Falta y Resto y la valentía de su cantar, pero luego interpela a cada murguista sobre los motivos que los llevó a participar en una agrupación carnavalesca. Pero a la murga parece habersele acabado la paciencia:

Uno: ¿Sabes qué pasa? Que el que está de cuento acá sos vos, pibe. Se te termino el cuento. Pelate.

Estudiante: ¿Te acordás cuando te fuiste al maso por cobardía? / ¿O cuando por cobardía te tuviste que pelear? ¿Te acordás, o te olvidás?

El estudiante hace caso omiso al pedido de la murga y prosigue abriendo el juego de dos posibilidades a partir de un mismo concepto: el de cobardía. Y otra vez presenta dos opciones: el recuerdo o el olvido. El estudiante muestra el paño de opciones que existen a la hora de ofrecer un relato, de mostrar un pasado y de contar la historia:

Coro: ¿Qué pasado le conviene a la vecina cuándo quiere convencer a su marido: / Cobrarle los errores más profundos o recordarle que es el mejor del mundo?

¿Qué pasado le conviene al sindicato cuando arman las alianzas y contratos? / Antes ser el patrón no era progresista hoy sirve decir que fuiste un gran comunista

Qué pasado se convierte en experiencia el que pasa por el alma o por la cabeza / Somos capaces de no mentir cuando recordamos. ¿Existe la verdad si no la inventamos?

Ahora es la murga quien parece tomar la bandera del estudiante y comienza a barajar las opciones que subyacen ante una toma de posición. Desde una situación sentimental de un matrimonio hasta el accionar de un sindicato, la murga plantea que la historia se ve atravesada por muchas otras historias y siempre hay una que termina siendo priorizada. Por último, parece interpelarse a sí misma pero un murguista no compra los versos de la murga:

Uno: No, no, no. Esa no te la llevo. La verdad existe de todas maneras. Además, lo que pasa es que tu generación no las vivió pero en este país pasaron cosas.

*Estudiante: Pasaron cosas pero hay cuentos que se cuentan siempre distintos. Mirá...
Escuchá...*

Nuevamente un integrante de la murga quiere correr al estudiante del escenario. Esta vez se apela a un viejo artilugio: desacreditar al otro por falta de experiencia. Pero nuevamente al estudiante no parece importarle mucho y prosigue con su exposición:

*Había una vez un país que volvió a la democracia / pero siguió en el terror y su precio
pagaría. Gobernantes y milicos construyeron un pasado / donde impunidad y olvido era lo
que convenía.*

El estudiante “cuestiona la solución que se le dio al tema de los derechos humanos en Uruguay” (Sitio web de Falta y Resto. Recuperado de <http://www.faltayresto.com/>) hablando de una construcción premeditada donde pasar de hoja rápidamente era lo que les convenía al gobierno democrático y al gobierno de facto saliente. Pero a esa historia, a ese pasado que se construyó hubo otro colectivo que “reclamaba otro cuento”:

*Se levantaron entonces las voces de otra memoria / Muchas firmas y discursos,
canciones y cacerolas.*

*Eran muchos los que entonces reclamaban otro cuento / donde hubiera responsables del
dolor y el sufrimiento.*

*Coro: Pero el tiempo cambia todo, para la izquierda el presente / también precisa un
pasado bueno estratégicamente*

*Estudiante: El poder era la meta por eso el cuento en cuestión / quedo oculto en el
silencio para ganar la elección.*

*El pueblo voto dos veces: decidió la impunidad /y ahora se archivó la causa de encontrar
una verdad.*

*Tal vez sea ese el pasado que pasó / Tal vez la lucha ya no tenga más sentido, ¿que se
yo?*

Falta y Resto acusa ahora al gobierno frenteamplista de haber dejado “oculto en el silencio” el tema de los derechos humanos por una cuestión electoral, para favorecer sus

chances de llegar al poder. Y luego repasa los dos plebiscitos que se llevaron a cabo en 1989 y 2009 para anular la ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado anteriormente mencionada. En dichos plebiscitos, que acarrearón distintas polémicas, no se alcanzó la mitad más uno del electorado para revocar la ley; por lo cual el estudiante un tanto resignado se cuestiona si la lucha “por encontrar una verdad” tiene aún sentido. “En el 2009 no se llegó a más del 50% para terminar con la ley de caducidad con el plebiscito. Hubo gente en el poder que para ganar la elección el Frente Amplio se tuvo que acomodar un poco. Dentro de la izquierda, correrse más hacia la derecha para ganar esos votos que hubieran perdido si el Frente se enfatizaba en derogar la ley. Si el Frente se inclinaba más hacia el SI (Si a derogar la ley de caducidad) tal vez perdía esos votos. El pueblo estaba muy dividido y entonces el Frente tranzó con el poder, con la derecha un poco, y no le dio tanta bola como le tendría que haber dado a la campaña para derogar la ley de caducidad que fue por lo que había luchado todo este tiempo, que fue la bandera del Frente” (LEANDRO CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

La conclusión de la murga viene guiada por una palabra: “desaparece”. El pasado, los desaparecidos, el problema, el futuro, la impunidad son algunas de las figuras que desaparecen o no desaparecen según la murga. Lo interesante es el rol de la murga en el final del cuplé asumiendo el canto de los desaparecidos. Los desaparecidos que el pasado triunfante desapareció, aparecen en el escenario a través de Falta y Resto, como no podía ser de otra manera, en forma de denuncia y rebeldía:

Coro: Tenemos un pasado que nos desaparece / Para nuestros hijos nos desaparece

Porque somos pueblo nos desaparece / Termina el problema y no desaparece

Negarnos un pasado nos desaparece / Porque niega el futuro nos desaparece

Un sueño de otro mundo se desaparece / Si la impunidad no desaparece.

“Lo que está haciendo el pueblo es esconder la verdad. Si dejamos de lado lo que paso, ese pasado nos está desapareciendo. Nuestros hijos van a crecer con una mentira. Tenemos que concientizar a nuestros niños que lo que se hizo en ese momento estuvo mal y tenemos que hacer justicia”, reflexiona Leandro Castro.

La Comisión Fomento, la Olla y la Foto.

Uno: Che, yo me pregunto...los chiquilines, los niños... ¿No participan?

Los espectáculos de las murgas en el carnaval uruguayo no suelen contemplar a los niños en sus discursos. Su público más joven son los adolescentes, los niños cuando asisten a los tablados pueden bailar al ritmo de la murga pero es más frecuente verlos jugar a los pies del tablado, correteando con espumas o conociendo nuevos amigos. Por eso la pregunta que realiza un murguista cuestiona, en un espacio en el que los niños no son discursivamente incluidos, como la educación es un factor importantísimo en el desarrollo de estos y como no es tomada en serio por los gobiernos de turno:

Coro: En la puerta de la escuela pintado a mano un cartón / Dice que a las 18 se junta la comisión

Los gobiernos van dejando la educación olvidada / Solucionarla es urgente y demorarse es burrada

Falta y Resto les presenta como cantando en un cuento / Para hablar de educación a la Comisión Fomento

Reunida por el amor a los hijos y a la escuela / Bendecida por Varela que a todos nos educó

La educación es una temática recurrente en los discursos de Falta y Resto a lo largo de su trayectoria. Sin ir más lejos uno de los fragmentos más recordados de sus últimas actuaciones es el cuplé “La Educación” donde, a través de la inconfundible voz de Matías Bravo, Falta y Resto pronunciaba lo siguiente:

La educación señores, agua para el sediento / de más valor que el oro más clara que la luz

La educación destino herramienta, camino / La educación semilla, tronco, fruto, raíz.

“No nos damos cuenta que todos los problemas tienen sus raíces en la educación. No sólo las instituciones, no solo las escuelas, creo que en las casas hay una educación que no se está dando. Es una realidad. Hay valores que se están perdiendo. Y no nos damos cuenta que esa es la base de todo. Yo no soy padre, pero veo que hay padres que están más preocupados por aplicaciones para bajar en el teléfono, de comprar el plasma de 42 pulgadas y no se preocupan por hacer los deberes con el niño” reflexiona precisamente Bravo quién fue descubriendo su vocación por la docencia a partir de las cosas que había vivido y cantado en la murga. La murga como dispositivo comunicacional impacta sobre la

sensibilidad, sobre la subjetividad de aquellos que la ven, que disfrutan de sus melodías y escuchan sus versos, pero la experiencia de Matías Bravo también indica que impacta y afecta la propia sensibilidad de aquellos que la conforman, de aquellos que enuncian desde la murga.

La Falta presenta en esta oportunidad a la Comisión Fomento como un interlocutor válido a la hora de hablar de educación. Una “educación olvidada” por los gobiernos y que merece una rápida solución. La Comisión Fomento, está impulsada por el amor e inspirada por José Pedro Varela quién dos siglos atrás presentó la Ley de Educación Común, un hito en la historia del Uruguay.

Las comisiones de fomento escolar tienen “como única finalidad la colaboración armónica con las Autoridades Escolares, en beneficio de la Enseñanza Primaria, quedándoles expresamente prohibido intervenir en las actividades docentes y demás funciones que específicamente están a cargo del personal docente de la Escuela”(Administración Nacional de Educación Pública. Consejo de Educación Primaria - Reglamento de Comisiones de Fomento Escolar. Uruguay, 2004. Recuperado de http://www.cep.edu.uy/archivos/normativa/librocaja/Reglamento_ComFomento.pdf). Los miembros de las comisiones son grupos de padres y madres electos por sus pares que junto al Maestro Director de cada escuela sesionan mensualmente llevando propuestas para mejorar las condiciones de la educación de sus hijos, deciden dónde destinar algunos fondos o simplemente ponen en aviso a las autoridades sobre problemáticas que han detectado en la escuela. Felipe Castro, murguista, letrista y responsable de la musicalización de Falta y Resto, fue quien acercó este tópico a la murga basándose en su experiencia como miembro activo de la comisión de fomento de la escuela a la que asisten sus hijas. “Yo soy padre de la comisión fomento de la escuela pública que está acá en la esquina. La escuela necesita del aporte económico y voluntario de los padres. Voluntario y honorario, cada uno pone lo que quieras y tu hijo recibe todo lo que reciben los demás. Por eso yo soy tan hinchado de la escuela pública y teniendo la posibilidad de mandar a mis hijas a escuela privada y recibiendo invitaciones de becas, dije que no. Yo prefería mandar a mis hijas a una escuela pública” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

*La comisión se formó con las madres y los padres / No van para hacer alarde, van para colaborar
También se van a educar, para lo que nunca es tarde / Van a aprender a ayudar, a dar sin pedir a cambio*

Algo que se ha vuelto extraño en nuestra actual sociedad / No solamente a estudiar en la escuela aprenderás

La comisión es ejemplo, todos somos responsables / Enseñanza que los niños no deben borrar jamás

La Falta presenta a la Comisión Fomento como un espacio solidario, donde no se va a hacer alarde ni a buscar el reconocimiento o las felicitaciones de nadie. Donde uno se brinda sin pedir nada a cambio, en oposición a la sociedad individualista que parece haber ganado la batalla cultural.

Uno: A mí me parece que hay que pintar el salón de cuarto.

Otro: Para mí hay que comprar materiales: lápices, gomas...

Mientras los integrantes de la comisión se ponían de acuerdo sobre las prioridades que tenía la Escuela, el cuplé toma otro rumbo. Surge en el espectáculo la figura de un narrador. Será el Mono Da Costa, histórico integrante de Falta y Resto, quien comenzará a contar un cuento:

Narrador: Y ahora para los niños y también para los grandes de mucha imaginación: un cuento fabuloso. Se trata de la foto y la olla. Escuchen bien como empieza: "En la puerta de la escuela mientras la comisión de fomento seguía discutiendo sobre las diferencias...

Uno: Era una tarde de un barrio uruguayo / pasaba el bondi, ladraban los perros

Brillaba el cielo de la tierra de uno / ese que no se parece a ninguno.

Con un chillido fuerte en el asfalto / se escuchó el freno de una camioneta

Bajaron tres con cámaras y luces / con sombrero y camisetas negras.

La tranquilidad es un aspecto propio del uruguayo, el mismo uruguayo suele jugar con eso: "Acá pasa todo lento, tranquilo" o "A Uruguay todo llega en diferido". De hecho, los avisos comerciales que promocionan el turismo en Uruguay ofrecen, ante todo, paz, naturaleza y relax. Pero aquí hay una situación de tranquilidad que se rompe, en un barrio cualquiera con la llegada de estos tres personajes:

Uno: Acá vinimos a sacar la foto

Otro: -¿Para qué es?

Uno: Para ayudar al barrio

Otro: ¿Pero qué ayuda?

Otros: - No pregunte tanto. El tiempo corre, estamos esperando.

Uno: La vecina Mabel se fue a peinar se puso unos ropajes primorosos

Mabel: - Mirta, venite, vos tenés que estar ¡no sabes qué muchachos amorosos!

Coro: Y cada vez quería salir más gente / esperando la ayuda para el barrio

Todos apretujados bajo el cielo / obreros, estudiantes, empresarios.

“La foto para mí es eso que te quieren vender todo el tiempo de la imagen. Estamos todo el tiempo preocupados por la imagen, todo es imagen. Todo.” (MATÍAS BRAVO, Entrevista personal, febrero de 2015). La irrupción de estos señores que sacuden la tranquilidad del lugar parece ser similar a la que producen los políticos en campaña. Recordemos también que al momento de presentar “Tuya Pueblo” se estaban lanzando las campañas políticas en Uruguay de cara a las elecciones presidenciales. La importancia de la imagen política y las encuestas le han ganado por muchos cuerpos de distancia a la teoría política. La foto pesa más que una propuesta. La recorrida del candidato por los distintos barrios o ciudades, cuenta con una legión de fotógrafos buscando la mejor foto para pintar al político. Por ejemplo, en Argentina, Mauricio Macri lanzó su candidatura a jefe de la ciudad de Buenos Aires en 2007, subido a unas tablas de madera en el medio de un basural acompañado por una nena que vivía en la zona quien no se movió de su lado a lo largo de su discurso.

La movida de los señores de negro encuentran eco, primero en las señoras del barrio como no podía ser de otra manera. Pero luego, bajo el mismo cielo se mezclan obreros, estudiantes, empresarios y van a ir llegando más personajes:

Uno: También quería salir el policía que miraba aquel caos imprevisto

Policía: Muchachos, ¿los ayudo a poner orden? /Un buen cachiporrazo y están listos.

Uno: Entonces la cuestión se demoraba y cada vez más gente iba llegando

Coro: Había curas, doctores, periodistas / todos ahí en la foto, figurando.

Uno: La vecina Mabel se acordó justo:

Mabel: ¡dejé la olla del guiso a fuego lento!

Más gente se va sumando a la foto: primero, como al pasar, el policía recibe un correctivo discursivo de la Falta por tener el cachiporrazo como primera solución. Luego llegan los curas, los doctores, los periodistas cuando la vecina Mabel se da cuenta de su distracción y teme por la olla del guiso que dejó cocinando en su casa.

Narrador: Cuando llegó a buscarla a la cocina/ no la encontró, y así prosigue este cuento...

Coro: La olla empezó a girar por la ciudad / pero al principio nadie la veía

Taban toditos puestos pa la foto / ¿quién se iba a imaginar lo que vendría?

Y mientras en el barrio se abrazaban / jugando a figurar para la foto

La olla crecía y giraba en las bajadas a su paso quedaba todo roto.

La olla que descuidó una vecina lentamente se va convirtiendo en una amenaza. Pero de qué tipo de amenaza se trata no se precisa nunca. El simbolismo de la olla no se deja traducir en ningún objeto ni situación precisa. “La olla puede ser algo para mí y para vos otra cosa. La olla para mí puede ser ese sistema tan grande que te viene aplastando y para vos puede ser tu familia” (MATÍAS BRAVO, Entrevista personal, febrero de 2015). Alimentada de todo lo que encontraba por el camino, el problema se iba incrementando al mismo tiempo que la comunidad sólo se preocupaba por peinarse para la foto.

Coro: Fue un niño que al mirar la cacerola / que al girar y avanzar casi lo arrolla

El que avisó gritando por la calle / ¡Hay que parar, hay que parar la olla!

La ciudad iba siendo destrozada / era como un Godzilla gigantesco

Alimentándose de autos y de esquinas / la olla se lo llevaba todo puesto.

Llaman a alguien, sálvense quien pueda / Todo bien con la foto ¿pero ahora?

¿Qué hacemos pa salvar lo que nos queda? / ¿Qué hacemos pa salvar lo que nos queda?

Un niño, que participa como la murga proclama en su espectáculo, es quién detecta la problemática. “La olla es todo aquello que nos está presionando. Las cámaras que bajan es el entretenimiento y cómo la gente se deja llevar por el entretenimiento

constantemente. Y la olla son las cuentas, es ir a pagar el BPS (Banco de Previsión Social), es la deuda, la falta de libertad, porque no somos un país libre, somos un país dependiente. La olla es todas las cosas que se nos vienen encima y nosotros estamos tratando de aguantar y que en un momento van destrozando toda la ciudad” (LEANDRO CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Los “grandes” seguían distraídos por la foto. Aquí se puede apreciar otra crítica política de Falta y Resto: la foto no resuelve ninguna problemática, es un cartel que distrae la atención que deberían recibir otros asuntos. También puede ser tomada para otras situaciones más cotidianas: cuando nos detenemos en nimiedades, en dar una imagen que no somos, perdemos tiempo en resolver nuestras cuentas pendientes.

Narrador: La olla iba girando y destrozando / La gente le tiraba con lo que había

Volaban plasmas, laptops, celulares / Cómo pararla, nadie lo sabía

Otro: Después de su terrible recorrido / cual círculo letal, hondo y primario

Parecía haber cumplido el cometido: / dio vuelta a la bahía y volvió al barrio.

Coro: Los cámaras que estaban con la foto por supuesto, hace rato se habían ido.

Uno: ¿Quién quiere registrar un país roto / donde hasta lo más bello es destruido?

Narrador: La luz de la esperanza se apagaba / Pero igual hay final para este cuento

A esa olla que nadie la paraba / se le enfrento la Comisión Fomento.

Como al inicio del cuplé vuelve a ser protagonista la Comisión Fomento. Ese grupo unido y solidario de gente que, codo a codo, se reúne para hacer el bien desinteresadamente. Son ahora ellos quienes asumen la responsabilidad de detener a la olla. Agotadas otras recetas: por ejemplo, la tecnológica que a través de sus aparatos individualistas como el celular y la laptop habían intentado frenar el problema sin éxito alguna, es el turno de la solución colectiva, de la fuerza de la unión y la vocación de servir: es el turno de la Comisión Fomento.

Mientras los integrantes de la Comisión Fomento proferían gritos como: “contra la escuela no”, “olla podrida” o “respeta la educación por lo menos”, la historia sigue:

Coro: La olla venía, la enorme cacerola, / contra la escuela el monstruo en movimiento

“Eso sí que no”, dijo la directora, /ayer justito vino a pintar la Comisión Fomento.

*Y así nomás fue que se organizaron / Había que ser valiente para quedarse
Maestras y vecinos de la mano / la miraban venir como se mira un huracán que arrasa el
pavimento.*

Pero se sabe: nada es imposible / cuando se junta la comisión fomento.

El desenlace está cada vez más cerca y el escenario ya está marcado: los valientes miembros de la Comisión Fomento, unidos de la mano, defenderán la escuela de la arremetida de la olla. “Todos juntos, codo a codo”, “No se muevan”, “La educación se defiende”, son algunos de los gritos de aliento que se dan los integrantes de la comisión, cuando llega el final de esta historia:

Narrador: Entonces en ese momento, chiquilines, / la olla quedo quieta...

Coro: Un gran silencio azul lo envolvió todo...

Narrador: Y colorín colorido, este cuento no ha sucedido.

Finalmente, la Comisión Fomento pudo detener la cruzada destructora de la olla. La moraleja del cuento podría ser que el trabajo en equipo, la solidaridad y el amor, pueden vencer todo obstáculo. Que el trabajo mancomunado siempre que tiene un fin noble será la piedra basal para construir una sociedad mejor. Como buscan las murgas, como busca hace años la Falta. “¿Y qué es lo que detiene a la olla al final? La comisión fomento. La unión colectiva donde no hay ningún tipo de interés. Es solamente el compromiso social quien logra frenar a la olla. La comisión fomento es la única que puede pararlo porque piensa más allá del dinero. El pueblo unido, el poder popular para la olla. Porque está más allá del interés personal”, reflexiona Leandro Castro.

La disciplina partidaria.

“La disciplina partidaria es una cosa fenomenal, te hace decir que algo está bien cuando piensas que algo está mal”, sentenciará la Falta en este cuplé. Y sucede que es una buena forma de describir este término político que prioriza el deber de obediencia sepultando la libertad de conciencia. El cuplé arranca con Rodrigo Falero, de los murguistas más alegres de la Falta, quien inocentemente cree que ha llegado su momento de participación en el espectáculo:

Uno: Bueno, bueno, bueno... Me toca a mí participar. Ahora si...

Otro: Si Rodri, te toca a ti participar. Pero pasa una cosa, conviene que participe el director.

Uno: ¿Por qué?

Otro: Y Rodri... Por disciplina partidaria.

El primer concepto que se desgrana es el de jerarquía. Más allá de las buenas o nobles intenciones hay algo o alguien superior que establecerá la validez o no de la propuesta. Aquí Rodrigo tenía la oportunidad de participar pero tendrá que esperar ya que “conviene que participe el director”.

La acción de participar además de solidaria / acatará una consigna: disciplina partidaria

La disciplina partidaria es una cosa fenomenal / te hace decir que algo está bien cuando piensas que algo está mal.

“Me parece un grado de ridiculez absoluto en la política que se elija algo que no se sienta. Es una cosa lamentable. Vos estas yendo en contra, estas levantando la mano para que pase algo con lo que vos estas en desacuerdo. Porque una cosa es que vos lo respetes, si te ganó la mayoría lo acatas y está todo bien, sos democrático y vamos arriba. Pero que vos lo lleves adelante cuando vos no estás de acuerdo no lo entiendo”, confiesa Felipe Castro. La consigna de la disciplina partidaria ya está planteada, a continuación la murga intentará plantearla en términos cotidianos, mostrando que es una situación que subyace en muchos ámbitos de las relaciones humanas:

Uno: Yo la tengo con mi esposa y me tuve que fumar / noche a noche la novela de la Oreiro y Adrián Suar

Coro: Igual que ella los domingos aunque trates que no note / que ves Bendita TV para verle a Claudia el escote.

Uno: Yo si ven que erro una nota es por ser disciplinado / y aceptar cantar con Rodri que desafina salado.

Otro: A mí no me hagas hablar que tu hermana en la cantina / se ofreció y no la toqué por cumplir la disciplina.

La murga ahora se introduce en el ámbito de la política para decir que por disciplina partidaria u oportunismo político el gobierno le ha dado vía libre al empresario involucrado en el cierre de la aerolínea de bandera uruguaya Pluna para “hacer lo que quiera”. Luego la crítica alcanza la relación con el gobierno argentino y también con UPM, ex Botnia, empresa finlandesa que tiene la famosa papelera sobre el río Uruguay:

Uno: Igual que con López Mena como el gobierno lo espera

Coro: Para ganar la elección lo deja hacer lo que quiera

Uno: Uruguay disciplinado dio otro ejemplo hacia Argentina

Coro: Entregándole la llave de la ciudad a Cristina

Uno: También hubo disciplina con Finlandia y su cuestión

Coro: Permitiéndole a UPM aumentar la producción

Uno: En esta contradicción hay un mensaje que es clave / Hay que ver ahora Cristina lo que hacés con esa llave

Como hemos mencionado anteriormente, 2014 fue año electoral. Por eso Falta y Resto hará autocrítica y reflexionará a “quién vamos a votar”, a su candidato favorito que no es más que Tabaré Vázquez. El candidato del Frente Amplio, que alcanzaría por segunda vez la presidencia del Uruguay, será el centro de atención del pasaje final del cuplé:

Trío: Pero no se piense que somos los únicos disciplinados

Coro: Pues hay un partido cuya disciplina nos deja asombrados

Y como éste es año electoral no vendría nada mal / Tomarse un segundo y recordar a quién vamos a votar

Comúnmente cuando un elector suele comentar sobre su elección trata de justificarla, de enumerar los argumentos positivos por los cuales se volcó a elegir a tal o cual candidato. Cuando la Falta anuncia que se tomará un momento para reflexionar sobre su candidato favorito, sería fácil presumir que hará un repaso de los otros candidatos que no les gustan para terminar realzando al suyo o también contraponiendo los tiempos donde gobernaron los partidos tradicionales con la última década en la que gobernó el Frente Amplio, espacio con el cual se identifica Falta y Resto. Pero nada de eso sucederá:

Coro: Abusando de su posición de oncólogo que da respeto / Igual que Sanguinetti usó el derecho autoritario que se llama veto

Y vetó el aborto que se había aprobado en el Legislativo / Por una promesa que una vez le hizo a su grupo de amigos

El oncólogo que utilizó el “derecho autoritario que se llama veto” para impedir que se sancione la ley de “Salud Sexual y Reproductiva” no es ni más ni menos que Tabaré Vázquez. Al candidato de la izquierda se lo compara también con Sanguinetti, el primer presidente constitucional luego de la vuelta a la democracia en Uruguay en el año 1985. Sanguinetti fue el impulsor de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva de la cual nos hemos ocupado en el cuplé en el cual un estudiante participaba criticando la construcción del pasado. Por si fuera poco, se lo acusa de haber vetado el aborto por una promesa a los amigos, como algo personal y por fuera de los asuntos que competen a su accionar como jefe de Estado. “Su grupo de amigos”, no es otro que la cúpula de la Iglesia Católica del Uruguay. Vázquez profesa el culto católico y la idea del aborto está en las antípodas del pensamiento religioso católico por lo cual se lo atacó al vetar la ley en cuestión, diciendo que anteponía intereses personales y de pertenencia por sobre lo que habían resuelto los legisladores de la nación. “La murga primero dice lo vamos a votar a Tabaré, pero aparte de decir que lo vamos a votar pasa esto, esto, esto y esto, que es verdad. Si los criticamos a los de derecha porque hacían mal las cosas y los criticábamos abiertamente, ahora que pasa ¿con lo que pasa con el Frente lo vamos a barrer debajo de la alfombra? No. Nosotros somos de izquierda y lo vamos a votar pero tal y tal cosa no va más, si se están haciendo mal lo vamos a decir. Desde ese lado va a estar la Falta siempre” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015).

En plena tarea de Latinoamérica por ser unida / contó con orgullo que representando la patria de Artigas

Para defender una multinacional le pidió una mano / a Estados Unidos para alzar las armas contra sus hermanos

Los dardos siguen apuntando a Vázquez. Ahora por su famosa declaración: “Fui a Estados Unidos a tratar de mejorar el intercambio comercial entre los países pero también le pedí a la canciller que dijera que Uruguay era un país amigo y socio de Estados Unidos. Y que le pidiera al presidente que él dijera lo mismo. Así fue. Dijeron que Uruguay era un país socio y amigo de Estados Unidos. Y se aplacaron (los problemas con Argentina)”. (Vázquez pidió ayuda a Bush por posible guerra con Argentina. 12 de octubre de 2011. Montevideo, Uruguay. Portal 180. Recuperado de http://www.180.com.uy/articulo/21990_Vazquez-pidio-ayuda-a-Bush-por-posible-guerra-con-Argentina). La murga considera que la postura de Vázquez no fue por defender al

Uruguay, sino a una multinacional y, por si fuera poco, de sus hermanos. Tampoco habla de Uruguay, habla de la patria de Artigas: máximo prócer de la historia uruguaya. Artigas abogaba por la unidad latinoamericana para liberarse del yugo colonial y para ello luchó por la unión de las Provincias Unidas del Río de la Plata. La murga, de paso, afirma en su discurso uno de sus rasgos más notables: su compromiso con la unidad latinoamericana.

A continuación la murga irá enumerando distintos motivos. El para qué se sabrá recién al final:

Ya que sus compañeros lo eligen a usted por saber que gana / para asegurarse que el poder de hoy lo tendrán mañana

Ya que con Argentina son más difíciles las paridades / Ya que la juventud debe seguir esperando oportunidades

Ya que no mueren más mujeres clandestinamente gracias a la ley del aborto / Ya que decir que somos muy disciplinados es quedarse corto...

En primer lugar, se postula que su elección está impulsada por el interés de la estructura frenteamplista en conservar el poder, ya que Vázquez representaba el candidato con más chances de obtener la victoria en la elección presidencial de 2014. Por otro lado, la Falta cuestiona la ausencia de oportunidades que hay para los jóvenes a la hora de participar en las decisiones de los partidos políticos. Partidos que siguen presentando las mismas opciones, elección tras elección, la mayoría de ellos políticos avanzados en edad mientras los jóvenes siguen siendo dejados a un lado. Por último, hay lugar para volver a tratar el tema del aborto, que durante el gobierno de Pepe Mujica se sancionó la ley que lo regula, exponiendo ante todo su ventaja: “ya no mueren más mujeres clandestinamente”.

Le pedimos algo que quizás para usted sea una cosa rara

Frente a su pueblo y su partido antes de ser el presidente

Por disciplina partidaria, sería excelente...

Que se disculpara.

El cuplé cierra con un insólito pedido de disculpas por parte de la murga al futuro presidente (así lo considera ya la murga). Insólito ya que el campo de la política actual ve en el arrepentimiento o en las disculpas un signo de debilidad y más aún en tiempos de campaña electoral donde se trata de mostrar los mejores atributos del candidato para seducir al electorado. El pedido de disculpas sin embargo, usualmente es visto como una

salida saludable ante un conflicto, como una oportunidad de redimirse y barajar de nuevo una relación o una situación. Por lo cual la murga en su conclusión del cuplé tiene cierto suavizante para con Vázquez.

“La de la disciplina partidaria fue una crítica muy dura al Frente Amplio, tan dura que yo creo que la eliminación de la murga en el concurso viene de ahí. Ojo, yo no quiero crear suspicacias ni nada, pero para mí nos hicieron pagar un poco esa censura que hablábamos más temprano. A la Falta le ha pasado muchas veces, pero lo bueno es no apartarse del camino. La Falta siempre se caracteriza por la búsqueda del cambio sin apartarse del camino, de cantar lo que la gente quiere decir y no lo que la gente quiere escuchar. Que creo que de eso el carnaval está lleno. Y al decir lo que la gente piensa a veces molesta y te juega en contra como nos ha pasado a nosotros. Pero sinceramente nosotros valoramos el carnaval del Uruguay, pero tampoco nos morimos por ganar un primer premio. Al menos yo, no me muero por ganar un primer premio” (JAVIER CARVALHO, Entrevista personal, febrero de 2015).

Un minuto de libertad.

Por como venían las cuartetos alusivos a Tabaré Vázquez se podría haber esperado un desenlace aún más despiadado, pero la Falta le ofrece esta oportunidad: la posibilidad de pedir disculpas. Oportunidad que un integrante de la murga la verá como una ofensa...

Es el “Mono” Da Costa el murguista que mostrará su enfado ante la murga por las críticas y el pedido de disculpas a Tabaré Vázquez. Atónito por el desenlace del cuplé anterior, el Mono gana el escenario espetándole a Raúl Castro, letrista de la Falta, lo que acaban de cantar. Mientras tanto, la murga no advierte la discusión y comienza a cantar su retirada.

Mono Da Costa: ¿A Tabaré Vázquez lo vas a criticar? Seguimos mintiéndole a la gente.

Coro: Se va...

Raúl Castro: Para un poquito, para. Cállate la boca. Disculpe la hinchada, disculpe el jurado.

Coro: Se va...

Raúl Castro: Pará... ¿Quién te mandó?

Mono Da Costa: A mí me da vergüenza como integrante de Falta y Resto tener que pedirle a Tabaré Vázquez que se disculpe. No seamos estúpidos, le estamos dando carne a la derecha.

Raúl Castro: ¿Pero cómo vas a plantear esto en este momento?

Mono Da Costa: Es un tema de libertad, es un tema de libertad.

La confusión gana el escenario y al auditorio también. La discusión, tan bien llevada a cabo por Castro y Da Costa, toma por sorpresa a los espectadores que siguen con atención la diferencia que ha surgido en el seno de la murga. La discrepancia de ideas ha tomado por asalto el Teatro de Verano, a la disciplina partidaria aplicada a la murga se le ha escapado un murguista: es el Mono Da Costa quien además plantea la palabra clave: libertad. Mientras tanto, Felipe Castro se involucra en la discusión:

Felipe Castro: Perdón, perdón. Ahora ya está, vamos a discutirlo.

Raúl Castro: Son seis meses de laburo...

Felipe Castro: Yo lo que te quiero decir Mono: primero, me parece una estupidez, yo sabía que eras egocéntrico pero no a este nivel, y después que estamos actuando y lo que intenta decir el cuplé es que la disciplina partidaria limita la libertad.

Mono Da Costa: Como vos me limitas decir lo que se me canta las pelotas.

Felipe Castro: Pero estamos actuando...

Mono Da Costa: Deja de actuar entonces, sacate la careta...

La indisciplina del Mono parece haber tirado por la borda toda la actuación de la murga. Felipe Castro intenta hacerle ver al Mono de su desubicación, pero este no da el brazo a torcer. Leandro Castro, director escénico de la murga, hará su intento por reencauzar el espectáculo:

Leandro Castro: Ya está Mono, no seas malo. Estamos en el Teatro de Verano. Vamos pa delante.

Mono Da Costa: ¿Qué te pasa a vos? Tengo cuarenta años de carnaval, vos tenés dos horas. No me rompas los huevos. ¿Qué pasa? ¿Le tenés miedo a la libertad?

El director, entre ofendido y cansado, enfunda la guitarra y se va del escenario mientras Felipe Castro le responde al Mono:

Felipe Castro: No Mono, mira si le vamos a tener miedo a la libertad.

Mono Da Costa: Entonces si no le tenés miedo a la libertad salí de la estructura. Acá en el Teatro de Verano da un instante de libertad ya que tanto hablas de libertad. Un instante de libertad donde la gente diga y haga lo que quiera y los murguistas también. Un minuto de libertad.

Felipe Castro: Bueno, dale. Cualquiera puede hacer cualquier cosa...

Raúl Castro: Ya la arruinaste, sacate las ganas, dale... Un minuto de libertad cualquier cosa vale.

Mono da Costa: Un minuto de libertad a las 3... 2... 1...

La propuesta innovadora del Mono Da Costa ha triunfado. Entonces, inaugura un instante de libertad y hace participar ni más ni menos que al público. El Teatro de Verano rompe en gritos, la mayoría de aliento como: "Vamo arriba" o "Vamo arriba la Falta, che", mientras en el escenario un murguista comienza a desvestirse pero se da cuenta que no le da el cuero y otro propone armar un porro pero el Mono le responde que eso es poco original. Lentamente, la murga comienza a incomodarse hasta que uno pregunta:

Uno: ¿Pero que tenemos que hacer?

Mono Da Costa: Si te digo lo que tenés que hacer no es libertad.

Ni los murguistas ni la gente se apropiaron del minuto de libertad con originalidad. Ninguno rompió ningún molde, los murguistas postularon ideas tontas y la gente se limitó a gritar y aplaudir sorprendida o felicitando a la murga por la propuesta. Es por eso que el Mono reflexiona:

Mono da Costa: Creí que iba a haber una revolución / Incluso advertí caras entusiasmadas

Pero amén de intenciones sin imaginación / Estaremos de acuerdo que acá no ha pasado nada.

"Acá, en los tablados, no pasó nada. Todo un silencio. No pasó nada. Solo una vez en el Club Malvín nos pasó que un niño comenzó a gritar que si era un minuto de libertad él iba a hacer lo que quisiera. ¡Un niño! Lo único que pasó acá fue eso", recuerda Matías Bravo. Desilusionado, Leandro Castro también confiesa que "la gente se reía pero no hacía nada".

La Falta pone en tela de juicio una situación cotidiana: cuando uno se encuentra atado a estructuras reclama libertades y cuando las tiene no sabe aprovecharlas. Lo que ha ocurrido en el escenario y en las gradas no ha hecho más que sostener esa triste imagen que había detectado la murga a la hora de escribir el cuplé. A continuación, la murga ahondará más en esto:

Otro: Mírenme. Acá, parado. Un reverendo tarado.

Otro: A mí me pone nervioso y me siento como un queso.

Coro: ¿Cómo se te ocurrió esto? La verdad que estamos presos

Mono Da Costa: ¿Presos de la libertad? Es una barbaridad...

Uno: Que se acabe, por favor... ¿Cuánto falta? ¿Falta mucho?

Mono Da Costa: ¡La libertad les dio chucho! ¡Ya termina! ¡No se alarmen!

Ya la murga no sólo está incomoda sino que ahora está desesperada porque se termine el instante de libertad y volver a lo ensayado, a lo estructurado, a lo instituido, y pide a gritos que se acabe. Cuando parecía que todo iba llegando a su fin, irrumpe un murguista que ganará la simpatía del resto:

Uno: Yo prefiero que me manden.

Mono Da Costa: Es un instante de libertad, ¿Cómo preferís que te manden?

Uno: Es mucho más descansado, prolijito, riguroso / si no sos el responsable te podes hacer el oso.

Otro: ¿Para que querés ser libre? ¡Que me manden y me paguen!

Coro: Dale Lean, diriginos, preferimos que nos manden / Tamos quedando pegados culpa de la libertad.

Mono da Costa: 3... 2... 1... Se acabó la libertad.

La murga suspira profundamente como quien se saca un gran peso de encima. Ese peso, que representaba la libertad no pudo vencer a las ventajas de ser mandado que postularon los murguistas. Es más tranquilo si no tenés responsabilidades, te mandarán pero te pagan, son motivos que han hecho desistir a la murga de abrazar la libertad. “La sociedad siempre estuvo reprimida bajo reglas y cuando le dan un minuto de libertad no sabe qué hacer. Entonces prefiere que la manden. No te tenés que quemar tanto la

cabeza. La gente tiene miedo de tirarse al agua” (LEANDRO CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015).

La conclusión del cuplé permitirá la introducción al siguiente:

¿Dónde se aprende a aprovechar la libertad? / ¿Por qué hay tantas preguntas sin respuestas?

Yo me pregunto si el neosocialismo / No es el viejo capitalismo con careta...

¿Será verdad que la igualdad es un chiste? / ¿Será posible la sociedad sin clases?

¿Cuánto debe esperar un siempre marginado? / ¿Quién desapareció a los nunca encontrados?

¿Habrá muerto la utopía? / ¿La habrá escondido algún vivo?

¿Se suicidó o la mataron? / ¿Murió peleando o de olvido?

¿Será la libertad nuestro destino? / ¿Será olvidado el pueblo por tanta mente ambiciosa?

Porque usted don José Gervasio de Artigas soñaba otra cosa.

Porque usted don José Gervasio de Artigas soñaba otra cosa.

Motivada por la libertad y cómo se aprende a aprovecharla, Falta y Resto repasa sus inquietudes. Es característico de las murgas analizar la realidad y juzgarla, dar una opinión a los temas de actualidad o traer al banquillo de acusado a alguna personalidad o dolor del pasado, pero no es usual hacer preguntas interpelando al espectador de esa manera. Es decir, se invierte la lógica de que el espectador va al tablado a buscar respuestas y la murga a brindarlas. Aquí la murga lanza sus preguntas y poniendo al auditorio en el compromiso de si no tiene las respuestas por lo menos hacerse las mismas preguntas. El cierre citando a Artigas permitirá hilar el espectáculo hacia la retirada.

Despedida.

Raúl Castro: Se viene la despedida... Y en la despedida participemos al Pepe, después de doscientos años, comparando, comprobemos que tanto los orientales hemos seguido las instrucciones que nos legará el Pepe, Don José Gervasio Artigas.

La Falta cierra su alegato por la participación popular citando, una vez más, al máximo prócer de la historia uruguaya. Lo hará a través de las Instrucciones del Año XIII, un

documento que redactara Artigas en 1813 en ocasión de la Asamblea Constituyente realizada en Buenos Aires con motivo de la futura organización del antiguo Virreinato del Río de La Plata. Las instrucciones contaban con 20 postulados que resultaron inaceptables para los señores doctos de Buenos Aires. Artigas proponía que “Todas las provincias tuvieran los mismos derechos y obligaciones, herejía insolente que equiparaba a la culta Buenos Aires con las demás (...) Que la nueva nación se organizara de acuerdo al sistema federalista y que las rentas de la aduana se repartiesen equitativamente (...) Que terminara la hegemonía exclusivista del puerto de Buenos Aires a través del comercio en los puertos de Maldonado, prohibiendo al mismo tiempo el beneficio económico que los comerciantes porteños obtenían del cobro de impuestos al tránsito de mercadería del resto de las provincias (...) Y por fin, para colmo de los colmos, ¡que la capital del país por organizar no fuera Buenos Aires!”(O’DONNELL, 2012: 101 y 102).

La murga hará un contrapunto entre los postulados de Artigas y lo que, según Falta y Resto, actualmente sucede en Uruguay y también en Latinoamérica. Los postulados del prócer son enunciados en primera persona como si la voz cantante fuera verdaderamente la de Artigas; mientras que el coro toma la voz de la murga que analiza cómo son los sucesos en la actualidad.

Uno: Orientales, os ruego un instante / en lo redactado, me va el corazón

Este es el legado, son las instrucciones / por el interés de nuestra nación

Nuestra tierra ha de ser soberana / una patria digna, siempre independiente

No más de rodillas frente a las Españas / nunca más colonia. Libres para siempre.

Coro: Pero en el presente la crisis del norte / trae capitales de otros españoles

Que vienen de nuevo a hacerse la América / Buscan beneficios a sus inversiones

Y los recibimos con toda la pompa / de brazos abiertos, sin ver el engaño

Y está demostrando que aún vive en nosotros / aquel servilismo que hizo tanto daño

Las primeras cuartetos advierten con preocupación que a los consejos de Artigas todavía no se los ha tomado en serio. La independencia de las colonias no se ha conseguido, considera la murga, si en el presente se recibe de brazos abiertos a las grandes inversiones que vienen a sacar su tajada de nuestro continente. Estamos en presencia aún, quinientos años más tarde, de la maldición de Malinche con su servilismo a flor de piel hacia las potencias extranjeras “que vienen de nuevo a hacerse la América”:

Uno: Las provincias son todas iguales / no hay ninguna que sea más que otra

Y nos une el Río de la Plata / como símbolo de abundancia y gloria

Coro: Mercosur de los sellos vacíos / con recelos de razas y credos

Naufragando en malditas Malinches / destrozando de adentro aquel sueño

Uno: Tres poderes nos gobernarán: / legislativo, ejecutivo y judicial

Serán totalmente independientes / es la garantía fundamental.

Coro: Una rara noción de justicia /se olfatea en cierta burocracia

Manijando amistad e influencias / entre anzuelos y redes de masas

La igualdad de todas las provincias que integraban el Virreinato del Río de La Plata era un gran anhelo de Artigas. El Mercosur, bloque subregional que nuclea a cinco países activos y otros cinco como asociados de América del Sur, es visto aquí como una fachada sin contenido, donde perduran los recelos y la discriminación. A su vez, la Falta cree que el sueño de Artigas se está destrozando desde adentro y no solo por la pasividad ante la injerencia de asuntos exteriores. Hay lugar también para criticar a la Justicia, a la cual se la ve extraña, trabada por la burocracia y dependiendo más de las influencias que los hechos en verdad.

Uno: Debe ser Federal el gobierno / Y será nuestra Banda Oriental

Un balcón de paz y progreso, / democracia y justicia social

Coro: La impaciencia por la inmediatez / hoy nos vuelve violento el camino

Y llenando las casas de rejas / a la idea le torcemos el destino

El sueño de Artigas era una Banda Oriental integrada y fortaleciendo las Provincias Unidas del Río de La Plata. Dentro de esta confederación de provincias, añoraba que la paz, el progreso, la democracia y la justicia social imperen en su patria. Y en ese camino por alcanzar esos postulados, la murga advierte que en estos tiempos donde reina lo inmediato el camino se ha vuelto difícil, violento, enrejado. “No podemos esperar nada. Queremos ya. Queremos la moto ahora, la casa ahora, queremos casarnos ahora, queremos todo ahora”, reflexiona Matías Bravo, mientras que Felipe Castro agrega su punto de vista: “La impaciencia de la gente por llegar a lo suyo. Los accidentes de tránsito se dan porque la gente está apurada. ¿Apurada para qué? ¿Para llegar a dónde? ¿Qué

es lo que te tiene tan apurado? Apurarte para llegar a tu casa, y ver tu tele, y ver tus cosas. No llegar a compartir. Por eso los comités de base están como están, las comisiones de fomento y la escuela pública están como están”. La inseguridad de índole criminal, policial; la de temer por sufrir un crimen, de ser vulnerado en su casa, ha llevado a la sociedad entre otras cosas a enrejarse, a aislarse, a vivir cada vez más preso de lo que se tiene y no se quiere perder. “Yo creo que por diferentes razones la gente se separó. Se separó del vecino, puso rejas. Se separó de sus cosas, de su cultura, de tomar decisiones, se separó de sentirse parte responsable y activa de lo que ocurre en la sociedad. Empieza en la casa de uno, empieza desde la computadora, de los momentos familiares, empieza de la madre no estando en la casa de uno tanto tiempo como estaba antes, de la cantidad de colegios privados que te hacen dejar a tus hijos y que vos te vayas a hacer lo tuyo, y puntualmente y claramente en las rejas. Los vecinos se hablan a través de las rejas. La gente se separó de la gente” (FELIPE CASTRO, Entrevista personal, febrero de 2015). Y la Falta quiere cambiar eso:

Uno: Finalmente, compatriotas, a quienes nos guíen / por senderos de justicia honrando sus vidas

Vaya desde el corazón este abrazo fraternal / De la Provincia Oriental a las Provincias Unidas.

Del balcón que soñó Artigas, la Provincia Oriental, se promete un abrazo fraternal a aquellos que recorran los caminos de justicia. En ningún momento se habló de países, de fronteras, de nacionalidades, sólo de las Provincias Unidas del Río de La Plata, del Virreinato. Los países por sí mismos representan divisiones, “recelos de razas y credos” como canta la murga, en cambio aquí las Provincias Unidas del Río de La Plata une a todos bajo un mismo cielo, bajo una misma bandera. Como cuando la Comisión Fomento logró detener a la olla destructora, nuevamente Falta y Resto cree que la unión hará la fuerza y de esa fuerza brotará la semilla para un futuro mejor.

Coro: Participando el futuro / aunque nos traiga derrotas

Hará caer gota a gota / la esencia de un tiempo nuevo

Donde no echemos la culpa / haciéndonos responsables

Escuchando a los gurises /que quizás sean más felices

Si los logramos acostumbrar / A que quieran participar

La murga apunta al futuro, construyéndolo con responsabilidad y madurez. Y esa construcción ya está en marcha, porque los niños, los adolescentes, los jóvenes serán quienes lo lleven a cabo, invitando Falta y Resto a que se los acostumbre a participar. Felipe Castro cuando habla de la importancia de la juventud recuerda al líder tupamaro, Raúl Sendic: "Sendic lo último que hizo antes de morir fue ir a las universidades para hablar con la juventud. Él sabía que no había otro lugar donde ir y hablar, y ni siquiera a decir yo soy el Bebe Sendic, era un viejo que pasaba por las universidades. Nunca abandono sus lugares y vos te encontrás con gente que te dice: "Y un día vino Sendic, y me dijo tal cosa". Él iba a los lugares donde estaba el potencial del pueblo y los animaba".

Coro: Un tiempo nuevo artiguista y solidario

Para dejar la violencia guardada en el diccionario

Para arrullar la utopía... ¡Tuya pueblo!

Que aunque parezca olvidada, / desde el Ayuí en su bajada

El Uruguay trae atada / esta idea enamorada:

No hay empresa más valiente / ni otro ejemplo de heroísmo

Que no esperar nada más / sino de nosotros mismos

Cuando Falta y Resto habla de un tiempo artiguista parecería hacer mención a la frase del historiador uruguayo Vivian Trías quien decía que "el artiguismo no debe ser un recuerdo sino un programa". Ese programa deberá incluir las propuestas que el prócer postuló en tiempos de revolución e independencia en nuestro continente y que todavía se le debe. "El sueño de Artigas es el de la Patria Grande, de la unión de los pueblos y las patrias libres. De poder reivindicarse frente al poderoso, frente al colonizador. Ser libres como pueblos y ser hermanos y no matarnos entre nosotros, por estupideces o por barreras que nos ponen una aduana o un puente. Y en la unión de los pueblos estará la libertad", piensa Leandro Castro. La violencia, si triunfa el tiempo nuevo que busca inaugurar la murga, será palabrería y para que no se le olvide a nadie que la pelota está en el público la murga reitera: "¡Tuya Pueblo!". Esa responsabilidad que tiene el pueblo según Falta y Resto, no es más que una renovada propuesta del viejo consejo de Artigas: "Nada podemos esperar si no es de nosotros mismos".

La bajada de la murga contiene, como todo final, la melancolía que tiene una despedida, un adiós. Pero con alegría por el haber cumplido con la misión del murguista que es pasearse por los tablados llevando alegría y reflexión al auditorio. La Falta apela al corazón y las banderas, los sentimientos y las convicciones para disfrutar del carnaval,

luego del recitado a cargo de Raúl Castro en donde se invita a participar mediante frases del himno nacional y otras de Artigas:

Coro: Carnaval se va La Falta / Lagrimeando de alegría

El corazón como guía / Y las banderas bien altas

Canta y baila, juega y salta / Enamora colombinas

Como un piropo de esquina / Carnaval se va La Falta

*Recitado: Participá, construí, está, se parte, creé / Creá... ¿O es que no querés cantar
“Sabremos Cumplir”?*

*Entonces, a construir patria grande y soberana / Con la autoridad que emana de
vosotros...*

¡Tuya Pueblo! Y carnavales... / Han de ser los del mañana

Coro: Carnaval se va La Falta / Lagrimeando de alegría

El corazón como guía / Y las banderas bien altas

Canta y baila, juega y salta / Enamora colombinas

Como un piropo de esquina / Carnaval se va La Falta

9. CONSIDERACIONES FINALES

Son varias las conclusiones que surgen de esta investigación. Investigar a la murga uruguaya como fenómeno de comunicación nos permite abrir el juego para conocer sus orígenes, sus convenciones, su relación con el medio en el cual se inscribe, sus posibilidades y el impacto de su accionar en una sociedad a la que fue conquistando lentamente, “por prepotencia de trabajo” si Roberto Arlt lo permite.

El carnaval uruguayo, el espacio donde las murgas despliegan su arte, se caracteriza por ser una usina de discursos críticos y paródicos de los discursos dominantes. Las murgas suelen ofrecer una visión deliberadamente no oficial en donde predominan la crítica social, la ridiculización de las autoridades y la invitación a construir una sociedad mejor. En la actualidad, algunas propiedades de antiguos carnavales como el aspecto lúdico, la inversión de roles o la violación de reglas, reaparecen como mito o habitan exclusivamente en lo discursivo.

El discurso de la murga se inscribe en el campo de la cultura popular. Por su producción, su circulación, consumo y valores, el carnaval y las murgas son propiedad de las clases subalternas. En la cultura cotidiana de la gente común se juega el papel de la murga como fenómeno de comunicación propio del arte popular. La murga pertenece al trabajador, a la barriada, a los que hacen artesanía y no arte. Ellos la hacen y a sus pares le cantan: por el pueblo y para el pueblo.

Las murgas, con más de cien años de bagaje previo, tienen una historia muy rica. Nacieron en tiempos de vacas gordas donde Uruguay era llamada “La Suiza de América”, cargaron con prejuicios y subestimaciones por su conformación y estilo a la bartola en oposición a otras categorías del carnaval más espectaculares. Hoy, las murgas son el epicentro del carnaval y su impacto trasciende el campo artístico: son más convocantes que el torneo de fútbol uruguayo. En el medio hubo innovaciones, cantos desafiantes, revolución y tradición en buenas dosis, resistencias, perfeccionamiento y, sobre todo, una indisoluble identificación de esa gente común con estos grupos forjados en las esquinas de los barrios montevideanos, cantores callejeros, atrevidos que llevan en su boca los dichos de sus pares.

Como esta investigación tiene en la comunicación y la política sus pilares fundamentales, estudiar la relación de las murgas con el poder político era un eje fundamental. Sobre todo por las características propias de la murga como conjunto que en cuanto a los discursos dominantes se para en la vereda de enfrente. Con tal fin, los conceptos de hegemonía y contrahegemonía de Antonio Gramsci posibilitan entender la relación de los discursos dominantes con los postulados de las clases subalternos. Pero tomar a la murga uruguaya, que es un género crítico y paródico del poder y sus manifestaciones, y al contrapunto hegemonía y contrahegemonía, suponía el riesgo de etiquetar a la murga como un dispositivo contrahegemónico y así simplificar un fenómeno mucho más amplio.

La advertencia de García Canclini de no encasillar a las prácticas culturales como propias de la hegemonía o en su defecto de la contrahegemonía, sino analizarlas en complejidad fue imprescindible para poder apartarse de las prenociones y poder apreciar distintas manifestaciones del carnaval y la murga que trascendían una u otra etiqueta.

La murga Falta y Resto nacida para enfrentar la última dictadura militar es una de las murgas más importantes del Uruguay. 35 años de trayectoria y sobre todo su fuerte arraigo popular la respaldan. En su espectáculo “Tuya Pueblo”, que analizamos detenidamente, podemos apreciar muchas de las características propias del espectáculo, discurso y estilo murguero. El espectáculo con sus respectivas partes está bien delimitado y respeta una estructura formal. Por su parte, las letras repasan temas de la actualidad política y social del Uruguay nutriéndose de la crítica, la fina ironía y, en menor medida, la comicidad. Se suceden temas como el panorama político electoral, la ley de caducidad, el individualismo vs el cooperativismo, la disciplina partidaria con una feroz crítica hacia Tabaré Vázquez y también una reflexión final sobre el legado de José Artigas. El componente visual es muy importante también y la propuesta discursiva de la Falta se sostiene sobre un vestuario donde los murguistas son “guerreros de la palabra”. También la experiencia de los murguistas a la hora de armar y presentar el espectáculo agrega un valor indispensable para poder analizar el espectáculo, para lo cual se realizaron entrevistas a los integrantes de la murga.

En la investigación se presentaron distintas temáticas que por alejarse de los objetivos perseguidos tuvieron un tratamiento limitado pero que bien pueden ser el punto de partida para futuros abordajes que permitan ampliar el conocimiento sobre este fenómeno comunicacional que es la murga uruguaya. La preponderancia cada vez mayor del concurso oficial y su estructura que redefine las prácticas carnavaleras y preocupa a muchos murguistas, por ejemplo o también el ingreso al carnaval de murgas jóvenes con nuevas inquietudes, propuestas y lenguajes, son algunas de ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Milita. 1998. Carnaval II, Carnaval y Modernización. Montevideo: Trilce.
- ALFARO, Milita y BAI, C. 1986. Murga es el imán fraterno. En: Brecha. 14 de enero de 1986.
- BAJTIN, Mijaíl. 1974. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Barcelona: Barral.
- BARATTA, Giorgio y CATONE, Andrea. 1995. Antonio Gramsci e il 'progresso intellettuale di massa'. Milán: Unicopli.
- BELAUZA. 2014. "Para muchos somos unos herejes": En: Tiempo Argentino. Consultado el 7 de mayo de 2015. Disponible en: <http://tiempo.infonews.com/nota/8424>
- BROCOS, Hugo. 2007. Falta y Resto, la murga rebelde. Buenos Aires: Altamira.
- BROWN, Gillian y YULE, George. 1993. Análisis del discurso. Madrid: Visor.
- CARBALLO, Álvaro. 2013. "Todo Cuesta", suplemento Que Pasa, Montevideo, 26/01/2013.
- DA SILVA, Fabio y RAMOS, Guzmán. 2012. Pepino, el rey de la farsa. En: El tablado de Beirut. Consultado en febrero de 2015. Disponible en: <http://eltabladodebeirut.blogspot.com.ar/2012/12/pepino-el-rey-de-la-farsa-recordado-con.html>
- DE SENZI, Pao. 2014. "Nos sentimos habitantes orientales de las Provincias Unidas de la Patria Grande". En: El blog del boletín. Consultado el 14 de abril de 2015. Disponible en: <https://boletinfoolkloreblog.wordpress.com/2014/05/15/entrevista-a-raul-tintabrava-castro-nos-sentimos-habitantes-orientales-de-las-provincias-unidas-de-la-patria-grande>.
- DIVERSO, Gustavo. 1989. La representación del carnaval. Montevideo: Coopren.
- DUCROT, Oswald. 1988. Polifonía y argumentación. Cali: Universidad del Valle.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean Marie. 1998. Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Madrid: Arrecifes.
- FABBRI, Paolo. 2000. El giro semiótico. Barcelona: Gedisa.
- FORNARO, Marita. 2002. Los cantos inmigrantes se mezclaron. España: Sociedad de Etnomusicología.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1984. Gramsci con Bourdieu. En: Nueva Sociedad N°71, Marzo-Abril de 1984. PP. 69-78.

GRAMSCI, Antonio. 1967. La formación de los intelectuales. México DF: Editorial Grijalbo.

GRAÑA VIÑOLY, Federico y AHARONIÁN PARASKEVAÍDIS, Nairí. 2010. Murgas en dictadura. Montevideo: Universidad de la República.

HIDALGO FLOR, Francisco. Contrahegemonía. CECIES (Centro de Ciencia, Educación y Sociedad). Consultado el 23 de julio de 2015. Disponible en:
<http://cecies.org/articulo.asp?id=167>

LAMOLLE, Guillermo. 2005. Cual retazo de los suelos. Montevideo: Trilce.

LAMOLLE, Guillermo y LOMBARDO, Edú. 1998. Sin disfraz. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Los uruguayos somos conservadores anarquistas. 2005, 6 de marzo. En: Página 12.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-48102.html>

LOZANO, Jorge. PEÑA MARÍN, Cristina. ABRIL, Gonzalo. 1997. Análisis de Discurso. Madrid: Edición Cátedra S.A.

MARTÍNEZ DE LEÓN, Hugo. 2009. Como el día más glorioso. Montevideo: Dieresis.

MAZZOLENI, Gilberto. 1990. I buffoni sacri d'America. Roma: Bulzoni.

O' DONNELL, Mario. 2012. Artigas: la versión popular de la Revolución de Mayo. Buenos Aires: Aguilar.

OUTERELO, Eduardo. 2012. Murgas, el imán del pueblo. Montevideo: Mdiario del carnaval.

PAVIS, Patrice. 1983. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología. Buenos Aires: Paidós.

PAZ, Octavio. 1950. El laberinto de la soledad. México DF: Ediciones Cuadernos Americanos.

PORTANTIERO, Juan Carlos. 1999. Los usos de Gramsci. Buenos Aires: Grijalbo.

PIÑEYRÚA, Pilar. 2002. Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnalera. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. 2001. Poética del realismo grotesco: el carnaval en El Diablo Cojuelo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

RODRIGUEZ PRIETO, Rafael y SECO MARTINEZ, José María. 2007. Hegemonía y Democracia en el siglo XXI. En: XXI Jornadas de la Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, "Problemas actuales de la Filosofía del Derecho".

ROSSI, Sara. 2011. La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política. En: Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay. Vol. 10.

SÁNCHEZ, Sergio. 2011. "La murga sigue siendo una comedia musical política". En: Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-20540-2011-01-20.html>

SANS, Isabel. 2008. Identidad y Globalización en el carnaval. Montevideo: Fin de Siglo.

SCHERZER, Alejandro y RAMOS, Guzmán. 2011. Destino: murga joven. Montevideo: Medio & Medio.

SICARDI, Aníbal. La murga uruguaya.

SILVA, Andrea. 2006. Candombe: su historia y su toque. Montevideo: La Melaza.

SQUILACCI, Pedro. 2013. "La gente reclama la crítica política", Suplemento Escenario, diario La Capital. PP. 4-5.

Vázquez pidió ayuda a Bush por posible guerra con Argentina. 2011, 12 de octubre. En: Portal 180. http://www.180.com.uy/articulo/21990_Vazquez-pidio-ayuda-a-Bush-por-posible-guerra-con-Argentina)

VERÓN, Eliseo. 1988. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. México DF: Gedisa.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
Problema de investigación	2
Justificación	2
Objetivos de conocimiento	4
Metodología	4
2. MARCO TEÓRICO	6
Carnaval	6
Hegemonía y Contrahegemonía	8
El Giro Semiótico	9
Comunicación como transmutación de cuerpos	10
3. EL CARNAVAL URUGUAYO	12
Del carnaval bárbaro al carnaval civilizado	12
El carnaval uruguayo en la actualidad	13
La preponderancia del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas	16
4. ORÍGENES Y BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MURGA URUGUAYA	18
La murga vino de Cádiz, y de muchos lugares más	18
Breve aproximación a la evolución y el desarrollo de la murga uruguaya	29
5. LA MURGA URUGUAYA: UN GÉNERO DEL ARTE POPULAR	22
“Parte en pedazos la noche un coro murguero”	22
La musicalidad murguera: tradición y revolución	23
A marcha camión	25
El espectáculo de una murga	26
La presentación o el saludo	26
El salpicón de actualidad o la murga dando chicote a diestra y siniestra	27
El cuplé, un cuento cantado	28
La canción final, un espacio reflexivo	31
La retirada, donde la murga anuncia su partida prometiendo su regreso	32
“Vimos pasar coquetos carnavales”: el componente visual	33
“Que el letrista no se olvide”	35
Los tablados, donde se juega el carnaval	36
El Teatro de Verano, el templo de Momo	37
Los hinchas de la murga	38
6. LA MURGA DE GRAMSCI: HEGEMONÍA Y CONTRAHEGEMONÍA	40
Hegemonía: definiciones y distinciones	40
Algunas precauciones útiles	41
Crisis de hegemonía y contrahegemonía	42
La murga uruguaya, fenómeno de la cultura popular	43
“El murguista que es vocero de la inquietud popular”	45
“Siempre criticando, lenguas afilando”	47
Las murgas enfrentando a la dictadura	49

Aquellos tambores libertarios	51
Las contradicciones del carnaval uruguayo	53
El Frente Amplio al poder. ¿Y ahora?	55
Eppour si muove	58
7. FALTA Y RESTO	60
“Volvió la Falta y abre los ojos la madrugada”	60
“Intenta engordar vacas de otro momento que están hambrientas de libertad”	60
“Mezclando sueños con ilusiones nace su musa”	61
“Intenta arrancar sonrisas de sufrimientos”	62
“Su fantasía es cantar verdades, masticar bronca y patear penales”	62
“Vive en la esquina donde se cruzan la esperanza y la realidad”	63
“Porque está pronta para cantar... Volvió la Falta”	64
8. ANÁLISIS DE DISCURSO: “TUYA PUEBLO – FALTA Y RESTO 2014”	65
Tuya Pueblo	66
Presentación “Tuya Pueblo”	67
Salpicón “Desorientado”	69
El gordito feliz	74
Qué pasado nos conviene	76
La Comisión Fomento, la Olla y la Foto	82
La disciplina partidaria	89
Un minuto de libertad	94
Despedida	98
9. CONSIDERACIONES FINALES	104
BIBLIOGRAFÍA	106
ÍNDICE	109