



Universidad de la República.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Unidad de Posgrados.

Maestría en Teoría e Historia del Teatro.

Tesis para defender el título de: Magister en Teoría e Historia del Teatro.

Título:

Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas.

Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010.

Maestranda: Cecilia Carriquiry.

Directora de tesis: Dra. Claudia Pérez.

Montevideo, octubre de 2017.

Montevideo, 22 de setiembre de 2017

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR)

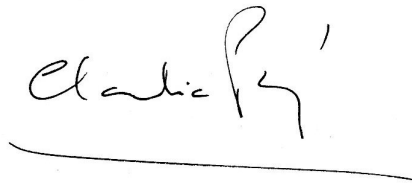
Comisión Académica de Posgrados.

Por la presente doy mi aval, como tutora, a la presentación de la Tesis de la maestranda Cecilia Carriquiry, para defender el título de Magister en Teoría e Historia del Teatro.

La Tesis se titula *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010.*

Considero que cumple ya los requerimientos académicos para ser presentada.

Saludo a uds. atentamente

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Claudia Pérez', with a horizontal line drawn underneath it.

Dra. Claudia Pérez

Prof. Adj. Del Depto. De Teoría y Metodología Literarias.

Dedicatoria.

Quiero agradecer muy especialmente a aquellos carnavaleros amigos que me acompañaron en este trabajo con el aporte de su memoria, de sus libros, de sus habilidades y del conocimiento particular de esta gran red creativa, afectiva y laboral que es el Carnaval uruguayo, a ellos mis abrazos: Horacio Pezaroglo, Martín Sacco, Milita Alfaro, Federico Silva.

A los docentes que guiaron este proceso, Claudia Pérez, Gustavo Remedi, Roger Mirza.

A los carnavaleros que me aportaron con sus respuestas y sugerencias, Gustavo Cabrera, Rafael Antognazza, Guillermo Lamolle, Ignacio Alonso.

A quienes también acompañaron y contribuyeron en este proceso, Natalia Sales, José Gabriel Trápani, Juan Pedro Carriquiry.

A mis padres Javier y Laura.

Muchas gracias.

Cecilia.

Índice.

| | |
|---|------------|
| 1. Resumen, introducción..... | 1 |
| 1.1. Objeto de estudio y objetivos..... | 12 |
| 1.2. Planteamiento del problema..... | 14 |
| 1.3. Criterios del universo seleccionado..... | 24 |
| 1.4. Antecedentes, breve historización y marco teórico..... | 32 |
| | |
| 2. Descripción, métodos analíticos..... | 47 |
| 2.1. El Carnaval en la actualidad..... | 47 |
| 2.2. La semiosis del espectáculo..... | 71 |
| 2.3. El estudio comparado..... | 81 |
| | |
| 3. Poéticas comparadas <i>Agárrate Catalina</i> versus <i>La gran siete</i>..... | 95 |
| 3.1. Contexto histórico local año 2005..... | 95 |
| 3.2. Características de Murga <i>La gran siete</i> | 97 |
| 3.3. <i>La gran siete 2005</i> . | |
| Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado..... | 99 |
| 3.4. Características de Murga <i>Agarrate Catalina</i> | 127 |
| 3.5. <i>Agarrate Catalina 2005</i> . | |
| Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado..... | 127 |
| | |
| 4. Poéticas comparadas <i>A contramano</i> versus <i>La mojígata</i>..... | 147 |
| 4.1. Contexto histórico local año 2010..... | 147 |
| 4.2. Características de Murga <i>Acontramano</i> | 148 |

| | |
|--|------------|
| 4.3. <i>A Contramano 2010.</i> | |
| Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado..... | 151 |
| 4.4. Características de Murga <i>La mojigata</i> | 173 |
| 4.5. <i>La Mojigata 2010.</i> | |
| Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado..... | 175 |
| 5. Conclusiones..... | 199 |
| 6. Bibliografía..... | 206 |
| 7. Anexos..... | 210 |
| 7.1. Fallos del Carnaval 2005 y 2010..... | 210 |
| 7.2. Tablados del Carnaval 2005 y 2010..... | 213 |
| 7.3. Fichas técnicas de las 4 Murgas..... | 218 |
| 7.4. Entrevistas a murguistas..... | 224 |
| 7.5. Letras de los 4 espectáculos..... | 243 |

Resumen.

El siguiente trabajo de tesis está compuesto por el estudio de la Murga como género teatral, muy arraigado en la cultura popular del Uruguay y de Montevideo particularmente.

El Carnaval es la fiesta popular más larga del Uruguay, en donde año a año los conjuntos participantes renuevan sus propuestas artísticas, generando en cada instancia una nueva partitura escénica, estética y discursiva.

Dicho concurso se realiza en la ciudad de Montevideo y tiene como escenario oficial (tablado) el Teatro de verano Ramón Collazo. Se inicia en noviembre (pruebas), y el trabajo continúa hasta marzo del siguiente año. Luego del desfile oficial en el mes de enero, los conjuntos participantes recorren los diversos tablados ubicados en todo el departamento de Montevideo y en algunos otros departamentos como Canelones y Maldonado. En el mismo participan: Comparsas de negros y lúbolos, Parodistas, Murgas, Revistas y Humoristas.

Particularmente nos vamos a centrar, en el estudio comparado de las poéticas de cuatro espectáculos de Murga, desarrollados dentro del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas.

Los espectáculos seleccionados para el estudio son *Agárrate Catalina* y *La gran siete* año 2005; y *Acontramano* y *La mojígata* año 2010.

El tema propuesto refiere al estudio del vínculo de estos espectáculos con los conceptos de tradición, profesionalismo y ruptura; intentando dilucidar los diversos estilos que se manifiestan dentro del género Murga, y los enlaces y quiebres por ellos generados, visualizando la resignificación de las concepciones de tradición, y el enfoque que al respecto, cada nueva poética propone desde su construcción artística.

La metodología empleada consiste en el análisis de los espectáculos con base en los videos bajados de la web, los guiones, y entrevistas a algunos de los murguistas involucrados. Específicamente se analiza la poética de cada composición en relación a la música, la letra, la expresión corporal y el vestuario, situando el estudio dentro de marcos territoriales comprendidos en un

macrosistema y en un microsistema, de donde a su vez se desprenden la macropoética y la micropoética, de modo vinculante con los conceptos de campo cultural, habitus, hibridación, e industrias culturales; así como el enlace de estos con las diversas concepciones de tradición, profesionalismo y ruptura.

Summary.

The following thesis consists of the study of Murga as a theatrical genre deeply rooted in the popular culture of Uruguay and, particularly Montevideo.

Carnival is the longest popular festival of Uruguay, where every year the participating groups renew their artistic proposals, generating in each instance a new score, aesthetic and discourse.

Said competition is held in the city of Montevideo, and the Teatro de verano Ramón Collazo is the official stage (tablado).

Starts in November (auditions) and continues until March of the following year.

After the official parade in January, the participating groups perform in various tablados located all across Montevideo Department and in some other departments as Canelones and Maldonado. The participants of this competition are: comparsas, parodists, murgas, revistas and humorists.

We are going to focus particularly in the comparative study of the poetics of four shows of Murga, performed within the official competition of carnival groups.

The shows chosen for the study are Agárrate Catalina and La gran siete year 2005; and Acontramano and La mojjigata year 2010.

The proposed theme refers to the study of the link between these shows and the concepts of tradition, professionalism and rupture; trying to explain the various styles that manifest within the Murga genre, and the bonds and breakdowns generated by them.

We visualize the redefinition of the conceptions of tradition and the approach that, in this regard, each new poetics proposes based on its artistic development.

The methodology employed consists of the analysis of the shows based on the videos downloaded from the web, the scripts and interviews to some of the murguistas involved. We specifically analyze the poetics of each composition in relation with the music, lyrics, body expression and wardrobe. The study is located within territorial frames included in a macrosystem and a microsystem, from which, in turn, the macropoetics and micropoetics are inferred, linked to the

concepts of cultural field, habitus, hybridization and cultural industries; as well as their link to the various conceptions of tradition, professionalism and rupture.

1. Introducción.

El estudio que he propuesto desarrollar como trabajo de tesis, comprende el fenómeno del teatro del Carnaval,¹ enmarcado dentro del desarrollo del Carnaval Montevideano, específicamente en el género Murga. Este fenómeno se ha afianzado como práctica cultural, tanto en los barrios de la ciudad para los vecinos, así como atractivo para el turismo, la cultura (la industria) mediática y la mercantilización.

El Carnaval como teatro callejero (y masivo actualmente), se ha ido transformando en el transcurso de las últimas décadas magnificando su alcance en varias áreas, tanto en el plano específico de la construcción del espectáculo y el costo de inversión que esto implica, como en la cantidad de público que a ello accede a través de los medios masivos de comunicación, del ingreso al teatro de verano y a los diferentes escenarios ubicados en todo el país (tablados fijos y móviles, teatros cerrados, anfiteatros al aire libre); además de la exportación del fenómeno Murga fundamentalmente a Argentina, pero también a otras zonas del mundo.

El Carnaval uruguayo se constituye actualmente como una fiesta popular masiva, en donde convergen diversos estilos y formas de habitus,² danzas, músicas y organizaciones escénicas. Es un campo pluricultural en donde se entrecruzan

¹ "Las representaciones de murga del carnaval actual, tal como las describen, por ejemplo Gustavo Diverso o Antonio Iglesias, y ya lejos de las fiestas carnavalescas del siglo XIX o de las murgas de seis o siete músicos payasos que aparecían en los entremeses de las zarzuela, tienen que ser visualizadas como una especie de teatro (...). Un teatro realizado por conjuntos de actores-cantantes-danzantes-músicos. Donde existe un escenario y localidades para el público, y donde la gente participa de un espectáculo con papeles muy bien definidos (...) y donde el carnaval como vivencia festiva ha sido sustituido por un carnaval representado o hablado. Un carnaval teatralizado, donde lo representado donde lo representado es diseñado y dirigido por una serie de encargados artísticos(...), y cuya realización es resultado de varios meses de aprendizaje, preparación, modificaciones, ajustes y ensayos, los cuales continúan hasta la última actuación del carnaval" (Remedi 1996, 14,15).

²"habitus como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, como estructuras estructuradas y estructurantes, constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes (...)" (Bourdieu 2007, 31).

intereses políticos, culturales, artísticos y económicos que convergen en una construcción cultural “multicondicionada,” con actores que trascienden lo artístico o simbólico. Se constituye dentro del concepto de hibridación planteado por Canclini, como fenómeno enraizado con otros como "contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización"(...), "en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos, y de los conflictos de poder que suscitan" (2001,18).

Al estar inserto en la cultura se caracteriza por su continua movilidad, una especie de transformación o mutación que lo va atravesando durante su quehacer, un habitus que también se va modificando y rehaciendo, como construcción social e individual limitante, habilitante y condicionante, de esta fiesta popular inscrita en la cultura uruguaya.

Es importante observar que año tras año, desde septiembre, hasta marzo, existen muchísimas personas que trabajan en pos del Carnaval. Específicamente en relación a la Murga, son alrededor de 20 conjuntos que concursan cada año, componiendo para ello un espectáculo en vivo de 45 minutos de duración, que según Raúl Castro es una "comedia musical política",³ que contiene música, discurso, movimiento escénico y vestuario. Estas composiciones son complejas y requieren la interrelación y el compromiso de muchas personas a su alrededor pues, más allá de los 17 murguistas, hay muchos otros individuos que trabajan directa o indirectamente en pos del espectáculo, utileros/as, letristas, puestistas, modistas/os, sombreristas/os, maquilladores/as, escenógrafos/as, cocineros/as, cantineros/as, transportistas, inversores, peluqueros/as, familiares, vecinos, organizaciones sociales, comisiones vecinales y instituciones públicas y o privadas.

Existen visiones muy distintas respecto a la relación rito-Carnaval; teatro-Carnaval; rito - teatro. Sin embargo, no resultan aplicables a nuestro objeto de

³vos.lavoz.com.ar/node/665238.

estudio ninguna de las teorías en forma absoluta, sino que en ellas nos apoyaremos con el objetivo de desentrañar, algunas de las variables que dieron cabida a la situación actual que atraviesa el fenómeno del Carnaval, y específicamente la Murga dentro de la cultura popular urbana montevideana.

No obstante, el origen del Carnaval enlazado al rito y o al teatro, es un interesante punto de reflexión donde se ponen en juego diversas teorías antropológicas, en relación a las formas ancestrales y su variación en los propios procesos dialécticos de las culturas.

Eli Rozik, en su libro *Las raíces del teatro*, sostiene un punto de vista que vincula las fiestas del Carnaval con los rituales y con el inicio del teatro, pero al estudiarlo lo coloca claramente al lado del rito. Me interesa analizar esta localización en relación al notorio cambio que vivió el Carnaval uruguayo en cuanto Carnaval “vivido”, versus Carnaval “representado”(Alfaro 1998,30). Dice Rozik:

La conducta carnavalesca es así una precondition para la austeridad religiosa. Como tal, definitivamente no es teatro, ni puede engendrar teatro: No conoce candilejas, en el sentido de que no reconoce ninguna distinción entre actores y espectadores. Las candilejas destruirían un carnaval, así como la ausencia de candilejas destruiría una performance teatral. El carnaval no es un espectáculo visto por la gente; es vivido por la gente, y todos participan debido a que la misma idea abarca a toda la gente. Mientras el carnaval dura, no hay otra vida fuera de él. Durante el carnaval la vida está sujeta solo a sus leyes, esto es, las leyes de su propia libertad (2014, 227).

El desarrollo cultural, histórico y sociológico del pueblo uruguayo, cuenta en la construcción identitaria de sus relatos con el Carnaval (costumbre y/o rito) inscripto en el pueblo desde los comienzos de la nación (fenómeno urbano acentuado claramente en Montevideo). Es en el desarrollo del proceso de construcción ciudadana y democrática, y en el ingreso

progresivo al capitalismo y mercantilización de la cultura, que la forma, los modos y los sentidos del Carnaval se van modificando.

Con sus irreverencias y sus característicos desbordes, el Carnaval fue destinatario sistemático de la prédica disciplinadora, y sus múltiples y ambivalentes alternativas reflejaron puntualmente las tensiones que pautaron una transición semejante. (Alfaro1998, 15).

En el estudio de las teorías que desarrollan el origen y modificaciones del Carnaval en la cultura occidental, se visualizan en común acuerdo diversos estadios, dentro de los cuales se va gestando una racionalización e institucionalización cada vez mayor de las fiestas populares, desencadenada en cada caso, por diversas variables de las cuales el Carnaval montevideano no está exento, si bien ha desarrollado su impronta particular al respecto.

Esta “civilización” y posterior “mercantilización” de la fiesta popular del Carnaval, se fue gestando y acentuando en el transcurso del siglo XX, y nos ofrece actualmente un Carnaval ya constituido como “campo” dentro de lo social (Bourdieu 2010, 13), espacio ya instituido dentro de la cultura uruguaya, que se desarrolla en base a relaciones de fuerza entre las instituciones y los agentes comprometidos en el juego. Dice Bourdieu:

Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que crean el valor de lo que allí está en juego. La creencia es (...) una sumisión dóxica al mundo y a las exhortaciones de ese mundo (Bourdieu 2010, 13).

El campo artístico del Carnaval resulta entonces afectado por los fenómenos de la recirculación y transculturación de los recientes productos culturales, como construcciones simbólicas y de consumo, que lo re direccionan hacia nuevas búsquedas y sentidos, ocasionando transformaciones en lo externo y en lo interno de su propio campo integrado dentro de los "sistemas simbólicos", compuestos por estructuras estructurantes (arte, religión y lengua), estructuras estructuradas, y producciones simbólicas como instrumentos de dominación (Bourdieu 2007, 65-69).

El Carnaval opera dentro de una compleja estructura de sistemas simbólicos con mayor o menor grado de conciencia, de aquellas condicionantes que lo van redireccionando en sus diversos cursos, pues el poder simbólico es muchas veces ignorado o negado, "el poder simbólico es, en efecto ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen"(Bourdieu 2007,66).

A nivel de su estructura externa, y en vínculo directo con el sistema de dependencias e interacciones de que es objeto y sujeto, el Carnaval ha vivido, entre otras, modificaciones respecto del concurso oficial, del arribo de los medios masivos (públicos y privados), del capital inversor que se presenta a modo de sponsor para sacar adelante los conjuntos, de la cantidad y zona de localización de los tablados,⁴ y del tipo de público que concurre a ver los espectáculos.

Su estructura edilicia y organizativa ha variado notoriamente, por lo cual es pertinente detallar la amplitud del término "tablado" que refiere al escenario donde se presentan los conjuntos; abarcando variables casi antagónicas, desde espacios al aire libre muy reducidos (Club Arbolito), hasta una chata de camión (Ronda Momo), pequeños anfiteatros al aire libre (Las Duranas), clubes de bochas (Nueva Palmira), un "supertablado" (Alfaro 2013/14, 31) como el Velódromo

⁴Los tablados de carnaval constituyen el escenario natural de las murgas, y de alguna manera imponen sus propias reglas de representación, que involucran consideraciones como disponibilidad de espacio, condiciones de emisión recepción acústicas y visuales, etc, en gran parte modeladoras del espectáculo murguero tal como lo conocemos actualmente"(Diverso1989, 87).

Municipal, y el llamado "templo de Momo", que es el Anfiteatro de verano del Parque Rodó "Ramón Collazo", escenario oficial del concurso.

Los tablados han sufrido varias modificaciones debidas más que nada al propio desarrollo socio económico del fenómeno carnavalero, en general desde aquellos pequeños escenarios artesanales que cada barrio podía construir en la esquina, a los grandes escenarios de hoy día con mayor capacidad y mejores condiciones de espacio para la actuación, amplificación, iluminación, etc. Las características de cada uno de estos escenarios son diferentes e imponen en mayor o menor medida ciertas reglas de representación (Diverso 1989, 88).

Actualmente, es importante destacar diferencias notorias entre los espacios e infraestructuras de los diversos tablados, ya que las mismas determinan y acotan la calidad y la disposición de los conjuntos a la hora de actuar en los diversos escenarios planteados; muchas veces excluyendo el uso de determinados vestuarios o sombreros, debido a las limitantes de espacio a las que se ven enfrentados, así como también el acotar puesta en escena y movimiento.

A nivel de su estructura interna, que opera circunscripta a un área pluricultural y compleja, el Carnaval se ha tornado progresivamente un fenómeno que implica la convergencia de múltiples disciplinas; diseñadores, directores de teatro, guionistas, puestistas escénicos, escenógrafos, iluminadores, productores, y otros actores del medio audiovisual, que han desarrollado una "teatralidad carnavalesca"(Remedi1996,114) con características propias claramente reconocibles, que lo hacen un fenómeno de particular identidad, presentando un campo heterogéneo de construcciones escénicas, donde dentro de las múltiples propuestas, se puede observar el fenómeno de la Murga con características propias de forma y contenido.

La Murga como teatro de los tablados posee su poética propia, que consta entre sus elementos constitutivos de, una estructura, determinadas formas discursivas y estéticas, y órdenes gestuales y expresivos particulares, que componen la representación como acontecimiento de poésis desarrollado en convivio,⁵ donde dialogan y se retroalimentan diversos campos de lo cultural.

Esta tesis propone realizar un estudio de casos de la Poética de la Murga,⁶ analizando su micropoética como espacio de heterogeneidad, tensión, debate y cruce; y su macropoética como visualización de los rasgos comunes y antagónicos entre las poéticas seleccionadas. Situando el análisis en su dimensión territorial y supraterritorial (Dubatti 2009, 6-7), haciendo hincapié en las transformaciones y reformulaciones, que debido a múltiples incidencias socio culturales y políticas, se han desarrollado en la construcción escénica de la Murga, modificando parte de sus lógicas internas, y reenfocando el trabajo y la interrelación de campos.

La causalidad de este fenómeno obedece sin duda a múltiples razones que desarrollaremos a continuación, y que nos permiten apoyarnos en la idea de Bourdieu según la cual:

Hablar de habitus, entonces es también recordar la historicidad del agente (sumando la dimensión histórica a la dimensión relacional), es plantear que lo individual, lo subjetivo, lo personal, es social, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas (2010, 16).

⁵"Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir como tal cuando no acontece"(Dubatti 2014, 34).

⁶"Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poésis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio"(Dubatti 2009, 6).

El tema se centrará en el estudio comparado de cuatro espectáculos de Murga, dos expuestos en 2005 y dos en 2010, haciendo hincapié en sus discursos y en sus formas e identificando los enlaces y rupturas que en ellos se presentan, tomando en cuenta lo heterogéneo de la muestra y la existencia de categorías de estilo y o forma que tienden a encuadrar las representaciones dentro de marcos de archipoéticas estructurales ya existentes, que tienen lazos vinculantes con conceptos de tradición y género (Guillén 2005,141), y que usan como marco regente cada año, el reglamento oficial de Carnaval, avalado por DAECPU (Dirección Asociada de Espectáculos Carnavalescos del Uruguay), que es el órgano institucional encargado de regir y estructurar el concurso oficial.

1.1. Objeto de estudio y objetivos.

Al ser nuestro objeto de estudio específico la Murga y respecto a ella el análisis de su Poética en relación a discurso, expresión, forma y contenido, resulta interesante visualizar la heterogeneidad de la muestra abordándola como construcción cultural multicondicionada, donde a su vez cada conjunto se desarrolla con un marco de referencia compuesto de sus orígenes e identidades específicos.

Es dentro de la particularidad de origen, gestación y desarrollo de cada Murga, que se va construyendo, y por qué no, deconstruyendo lo que se hace, lo que dice y cómo se dice. De ahí la versatilidad y la heterogeneidad del conjunto, y de ahí también, el vínculo en relación al concepto de estilo, de género y su relación con los estatutos reglamentarios del concurso oficial. Cada conjunto tiene formas particulares de trabajo y gestación creativa, formas que se fueron construyendo en el vínculo temporal Carnaval tras Carnaval, y que a su vez se reordenan año a año con la llegada o partida de distintos murguistas a cada conjunto. Pero además, es importante no desconocer que estas formas y fundamentalmente cada uno de los discursos está atravesado en mayor o menor grado por las influencias del medio, respecto a las cuales cada conjunto se sitúa respondiendo desde lo creativo con mayor o menor grado de autonomía.

Parte de los objetivos planteados en este trabajo refieren al análisis semiótico de las formas y de los discursos, significantes y significados, lo cual se hace visible en lo que podría llamarse un estilo del decir, que más ampliamente se ubica dentro de un género, en este caso la Murga.

El género Murga tiene determinadas características que le son propias y variadas en estilo, las mismas tienen un fuerte componente de historicidad particularmente resignificado en cada caso y que se modifica en el transcurso del tiempo. En el desarrollo del concurso esto entra en juego, a través de un organismo regulador (el jurado) que va admitiendo con mayor o menor amplitud, los movimientos inminentes que la cultura viva le va proponiendo.

El análisis comparado de cada Murga, abarca la construcción de su poética como forma teatral y acontecimiento en convivio; o sea un estudio de la composición interna y relacional de las poéticas, que permita dilucidar la relación entre los discursos y sus formas en lazo vinculante con las demás poéticas propuestas, y con el campo cultural al cual pertenecen y dentro del cual se hibridan, se contradicen y se repiten históricamente.

Sucede que la Murga constituida como género teatral actualmente, se vincula en relación a la composición de su poética,⁷ con mayor o menor tensión en cada caso, con los conceptos fundadores de tradición, o actuales de profesionalismo y ruptura.

Nuestro objetivo se enfoca buscando dilucidar cómo directa o indirectamente, las poéticas de las Murgas se circunscriben en su praxis, resignificando los conceptos de tradición, tanto desde el conservadurismo, el profesionalismo, la ruptura o la

⁷La poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad materia -formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos"(Dubatti 2009,7).

síntesis; condicionadas por variables tanto sociológicas, como político-ideológicas y artísticas.

1.2. Planteamiento del problema.

El problema de la tesis estará centrado en las condicionantes y modificaciones estructurales y discursivas que pueden observarse en los espectáculos de Murga de un tiempo no mayor a 15 años a esta parte. Estas modificaciones son en parte producto de la interrelación de los campos, y de la multicondicionalidad progresiva de las construcciones culturales; situación que torna complejo y diverso el análisis, ampliando las perspectivas de relación y de acción de los fenómenos estudiados, concibiendo la cultura como "los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo" (Barbero 1991,44).

Voy a encuadrar el estudio en la siguiente definición de Murga realizada por Gustavo Diverso, con el agregado de ciertos conceptos ya desarrollados como son la construcción de poéticas y teatralidad que devienen progresivamente en la estructura compositiva de las Murgas, ordenando, estructurando y componiendo la construcción dramática estos espectáculos.

La Murga es una expresión artístico-popular, de carácter masivo, emparentada con otros géneros como el teatro callejero, la zarzuela o la opereta, generalmente opuestas a formas del arte considerado "culto" y que ha desarrollado caracteres propios tradicionalmente reconocidos. La sátira de los acontecimientos sociales, y un modo específico de representación, constituyen sus rasgos más sobresalientes (Diverso,14).

Es importante recalcar que según el posicionamiento teórico elegido el teatro como desarrolla Dubatti sucede en "convivio", es decir acontecimiento único y solo igual a sí mismo que deja de existir cuando termina la función y que se rehace nuevamente en cada evento escénico en forma única e irrepetible. Bajo esta lógica podemos afirmar que el Carnaval al ser televisado está viviendo un

corrimiento en relación a su estructura y en relación a cómo y con qué fin son pensadas las construcciones de sus diversas poéticas. Creo pertinente mencionar que el sistema del Carnaval se ve atravesado y modificado muy profundamente por el tema de la televisación, suceso cuyas influencias recién se están comenzando a visualizar con mayor claridad y que tienen relación con la inserción de un producto artístico en el mercado masivo de consumo. Dicha inserción a su vez está ligada a los conceptos de profesionalización como mecanismo habilitante dentro del mercado del entretenimiento, con todos los matices que ello implica.

Cabe puntualizar que los conceptos de "popular" y de "masivo", se han modificado profundamente en las sociedades actuales, siendo objeto y sujeto de variadas tensiones. Y así como el arte culto resignifica su ubicación dentro de la cultura global, lo mismo sucede con el arte popular, en este caso particular con el "teatro popular".

Dice Martín Barbero al respecto: "Reducido a cultura el arte se hará "accesible al pueblo como los parques", ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado"(pág. 52). En un amplio estudio sobre el estado actual de la cultura, Barbero desarrolla apoyándose en Horkheimer, Adorno y Benjamin, diferentes posicionamientos sobre los conceptos de industria cultural, capitalismo, hegemonía y dominación, edificando enlaces y rupturas en relación a los procesos de masificación y consumo del arte dentro de un nuevo paradigma que fomenta y desarrolla la cultura como entretenimiento y consumo, donde "los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutivos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social"(48), y donde además se estudia "la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza"(52).

Ingresar en el mercado audiovisual masivo implica modificaciones en el macrosistema del Carnaval y en el microsistema de la Murgas, el llegar a un número mucho mayor de espectadores, y la inserción en un nuevo código de producción y consumo se vinculan directamente con los siguientes puntos:

_Escenificación de estereotipos reconocibles.

_Utilización y abordaje de temáticas del orden de lo público o que conciernen a la llamada "opinión pública", esto es el tratamiento casi exclusivo de temáticas del llamado "interés general" como los grandes temas a abordar y sobre los cuales "opinar".

_Utilización de figuras mediáticas en los espectáculos, que ofician como llamadores de atención, y que a su vez convocan un público "estable" que los sigue.

_Construcción y cuidado de los discursos en vínculo cercano con lo políticamente correcto, con lo admisible y en cierto modo esperable o aceptable.

_Estructuración y acotación de los espectáculos a las formas y demandas de los medios audiovisuales como re ubicación de las poética respecto al "ojo de la cámara", priorizando determinadas formas y discursos y relegando otros.

_Vínculo y negociación con grandes capitales, inversores, productores y demás agentes involucrados en el mundo de la publicidad, los medios de producción y los bienes de consumo.

Todas estas tensiones otorgan nuevos direccionamientos y variadas posibilidades de composición y acción tanto en lo micro como en lo macro del sistema, en este campo pluricultural y complejo es que se insertan actualmente las poéticas estudiadas.

Se problematizará el vínculo existente entre las concepciones de tradición, profesionalismo y ruptura, las cuales sin embargo no son concepciones cosificadas, sino objeto de variados enfoques y reformulaciones constantes. El

concepto tradicional de lo que es una Murga no siempre ha sido igual, sino que se re significa en vínculo directo con las propuestas artísticas que produce el género. Sin embargo, el carácter antropológico de lo cultural, hace que se establezcan patrones o normas constructivas (tanto explícita como implícitamente), que operan de común acuerdo sobre el concepto de tradición, o de la llamada Murga clásica.

Los cambios que observamos en la composición de los espectáculos, se gestan en relación a los conceptos de tradición, ya sea de modo conservador como innovador, siendo admitidos con mayor o menor resistencia por el jurado a cargo y por el público en general.

Al considerar el Carnaval como representación cultural de elementos vivos en continua búsqueda y modificación; las Murgas, los murguistas y el público son a su vez condicionados y condicionantes de fenómenos socio culturales, políticos y económicos, que varían continuamente sus intereses, y por tanto, los discursos y las formas, tanto de las Murgas como del público que las consume.

El término “profesionalización” forma parte de las nuevas terminologías aplicadas a los espectáculos de Carnaval, donde es habitual escuchar que este se ha "profesionalizado". Parte de este estudio busca discernir como se re significa ese concepto dentro del campo del Carnaval, específicamente aplicado a las Murgas, analizando los espectáculos, el público, la difusión, y el otorgamiento de los premios y menciones.

Actualmente, parte de estos cambios guardan relación con el arribo de los medios masivos de comunicación al Carnaval, más precisamente con la televisación de los espectáculos realizados en el teatro de verano durante el concurso oficial. Dicha televisación fue progresiva realizándose entre 2000 y 2004 la transmisión del Desfile Inaugural de Carnaval y del Desfile de Llamadas, además de algunos emprendimientos esporádicos en los 80(Alfaro y Di Candia 2013/2014, 38).

En 2004, Daecpu firma el convenio con Tendfield produciéndose el ingreso de grandes capitales a la interna misma del Carnaval; el traspaso de los integrantes, la

comercialización y cotización de sus nombres y sus correspondientes "pases", y el acentuado vínculo con los discursos y formas imperantes (oficialistas en general), con la transnacionalización de los mercados simbólicos, con la interrelación de campos en la interna del fenómeno, y con otros factores que intentaremos clarificar.

El ingreso de Tendield, resulta un suceso destacable debido a que dicha empresa comercializa y difunde el mundo del "entretenimiento", fenómeno en donde a partir de ese momento van a converger el fútbol, otros diversos deportes, y el Carnaval. Todos estos "entretenimientos", resultan atravesados por las lógicas del mercado, la inversión de capitales, y la exposición y mediatización de sus máximas figuras.

La especialización, la transculturación y "la contaminación" de otras lógicas por influencia del teatro, de los medios masivos, y de las industrias culturales, así como transversalmente de disciplinas como la danza, el canto, el diseño y el teatro clásico, han generado en conjunto una serie de modificaciones en las formas conceptuales y discursivas de los espectáculos de Murga, que devienen en la utilización del término "profesionalización" como adjetivo calificativo de elogio. Esto nos interroga y cuestiona en relación al cómo y por qué se atribuye este término a un espectáculo de Carnaval, de origen popular y de raíz callejera como la Murga.

Sin duda, el Carnaval y la Murga se han ido transformando, teatralizando e institucionalizando en su trayectoria histórica. Lo cierto es que la profesionalización está en general asociada a factores externos, a comportamientos o necesidades requeridas por un "medio", en donde hay que cumplir con determinadas formas e imágenes implicadas en ello, formas que responden a parámetros condicionados dentro de un campo cultural determinado, y que acarrearán indefectiblemente, una transformación estructural en la interna del espectáculo, generándose fenómenos de interrelación y dependencia entre los campos implicados.

La idea de producto artístico se viene gestando a partir de la injerencia cada vez más acentuada, de grandes capitales privados dentro de las lógicas internas del Carnaval, donde es posible observar cómo el dominio estructural y de contenidos sobre el mundo del espectáculo y del entretenimiento es tarea actual de grandes inversores.

Esta tesis se propone un análisis crítico, acerca de las múltiples modificaciones que pueden observarse en el uso de ciertos recursos escénicos y discursivos, habitualmente basados en la simplificación de los discursos, y en una construcción escénica acentuada en la imitación y el estereotipo, como recursos de alcance masivo y expansivo, apoyados en el efecto y el rendimiento como recetas para poblar un mercado.

De este modo, es que al amparo del término profesionalización se produce una construcción escénica de gran complejidad, dedicación y cuidado, en los detalles referentes a la visual, sea trajes, movimiento corporal individual y colectivo (puesta en escena) y sonoridad; produciéndose en contrapartida un vaciamiento del discurso que opera apoyado en los estereotipos, y que resulta atravesado por otros campos autónomos (medios audiovisuales por ejemplo) con sus modos particulares, que comienzan a gestar nuevas formas discursivas y constructivas, respondiendo en general a valores y órdenes jerárquicos dominantes. Generando muchas veces, una pérdida de autonomía en las construcciones poéticas, debido a la necesidad de obedecer a parámetros de supuesto interés e información colectivos, estrechamente ligados a la obtención del éxito equivalente al premio.

Específicamente vamos a analizar las variables comunes del dominio de lo público que delimitan la construcción de los espectáculos, y que muchas veces los marginan o los incluyen de acuerdo a sus intereses y dinámicas operativas. Parte de las dinámicas internas y externas de la fiesta, la han hecho profesionalizarse, distanciarse, convertir sus espectáculos en productos y rigidizar sus estructuras vinculares. Esos cambios guardan estrecha relación con la inserción del Carnaval

en un sistema de concurso oficial que comienza su institucionalización en 1874,⁸ y va modificándose y ajustándose progresivamente, hasta su inserción en sistemas comerciales exitosos y rentables como son la televisión, los derechos de imagen y reproducción, el altísimo costo de inversión de los sponsors, y la posibilidad de realizar giras, viajes, grabaciones y espectáculos en vivo, tanto a nivel nacional como internacional, con una gran asiduidad de público en general. Otro factor de incidencia, es el aumento en el alto costo de caché, que oscila entre U\$\$ 2500 para un murguista medio (un extra sueldo anual por temporada), y U\$\$ 25.000 que se le paga a las figuras más destacadas del medio.

En la delimitación y estudio analítico de los campos, nos interrogamos sobre las condicionantes internas y externas que tienen incidencia en la construcción y difusión de los espectáculos; la elección de las temáticas, cuáles son las formas del decir y por qué se plantean bajo tal o cual modo, las estructuras de los discursos, sus formas, sus estéticas, como se organizan y se relacionan entre sí, y las relaciones que se establecen entre significantes y significados.

Sin embargo, es necesario puntualizar, que este fenómeno no emerge abruptamente, sino que va acentuándose en el transcurso de los años, convirtiéndose el Carnaval en un fenómeno de masas y como tal en un objeto de consumo, proceso que extensamente desarrollan tanto Barrán como Alfaro, analizando desde diversos enfoques como se van civilizando la sociedad y el Carnaval, pasando de la barbarie y el desenfreno de la primera mitad del siglo XIX, al progresivo disciplinamiento y orden, gestados a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Barrán1990,16).

La transformación histórica de estos fenómenos se desarrolla dialécticamente y en continua retroalimentación, es decir, la progresiva institucionalización del Carnaval se va implementando con la organización cada vez más compleja y

⁸Presidido por un jurado de señoritas que distribuyó premios consistentes en medallas y coronas de flores, el primer desfile de agrupaciones carnavalescas que tuvo lugar en 1874 en la Plaza Matriz, inaugura una práctica que pronto devendría intransferiblemente uruguaya"(Alfaro y Di Candia 2013/2014, 7).

ordenada de los tablados, la existencia de dueños de los conjuntos, el registro y la comercialización de los títulos, la formación de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU) en 1952, la concesión del Teatro de Verano por parte la Intendencia Municipal (IM) a DAECPU en 1974 (Alfaro, Di Candia 2013/2014,21,25), el concurso oficial con premios específicos en sumas de dinero, y la existencia de tablados comerciales versus tablados populares, han sido parte, de los engranajes de esta compleja maquinaria socio-cultural.

Las variables estructurales de los espectáculos, y el enfoque de algunos de ellos hacia el logro de la profesionalización, nos induce a intentar clarificar las modificaciones vinculares y artísticas que implica el concepto del ser profesional, esta hipótesis a su vez nos servirá de respaldo a la hora de contrastar las poéticas de las Murgas y observar dentro de ellas, a cuales de estas conductas están sujetas en mayor o menor grado.

La existencia de una competencia, de un concurso, es un tema a tomar en cuenta pues el impulso del quehacer es distinto cuando hay competencia, premios, menciones y beneficios económicos. Cabe también destacar que si bien existe un Reglamento Oficial, el mismo es abierto de tal modo, que las variables en los estilos y concepciones son igualmente admitidas dentro del gusto o tendencias de cada época. La prueba está en ver cómo de hecho, el reglamento se ha ido modificando históricamente, sufriendo pequeños retoques casi que todos los años, pero constatándose como cambio más radical el arribo de la liguilla, en el año 1999.⁹

En la progresiva institucionalización del Carnaval montevideano, observamos esquemáticamente ciertas modificaciones estructurales determinantes que se fueron construyendo durante dos siglos de práctica ininterrumpida del mismo.

⁹En el año 1999 se crea y reglamenta el sistema de liguilla donde además de la primer y segunda rueda se coloca una tercera que consiste en 6 etapas más, y a la cual pasan un número reducido de conjuntos, quienes a su vez no darán prueba de admisión para el carnaval del siguiente año". <http://www.republica.com.uy/la-liguilla-ya-esta-marcha/>.

Las mismas progresivamente fueron: el ordenamiento y coordinación de los diferentes tablados; el establecimiento redacción y organización de un concurso oficial, con un organismo regente (DAECPU); el arribo de los medios masivos de comunicación; y el ingreso a la academia e instituciones educativas formales e informales.

Cabe observar que actualmente, parte del ser profesional está asociado a una práctica en escuela o institución que desarrolle y avale los saberes en juego, donde se construye un cierto respaldo institucional y académico solvente que habilita la práctica. A este respecto, Ángel Rama en *La Ciudad letrada*, realiza un análisis histórico de la institucionalización de los diversos saberes y su relación con las clases sociales en América Latina; en él marca diversos estadios en la relación entre lo "culto" y lo "popular" en vínculo con el poder político; donde en la primera mitad del siglo XIX se constituye un estado fuertemente democrático, que profesa una acentuación de lo popular, con la incorporación de doctrinas sociales, autodidactismo y profesionalismo(1998, 103-107).

Este progresivo proceso de institucionalización, se encuentra actualmente arribando también al Carnaval montevideano. Sin embargo, antagónicamente, al ser tanto el Carnaval como la Murga, fiesta y representación populares, muchos sostienen que la escuela que los forma es la escuela "de la calle", "del boliche", "de la vida", pues esa ha sido hasta ahora la escuela fundante. La interrogante surge entonces: cómo es posible que se habilite un profesionalismo sin estructura académica de sostén?

Es así que comienzan a arribar a la educación no formal y también formal los talleristas y los eventos educativo-formativos, donde se gesta la preparación de nuevas generaciones, habilitando además de tal formación, el reconocimiento de determinados saberes, y el ingreso al mercado laboral de parte de los murguistas en la docencia, impartiendo talleres, clínicas, seminarios, y cursos.

Se produce entonces un fenómeno de inclusión sistemático, donde se avalan saberes por parte de la sociedad no solo a nivel informal, sino también formal,

estimulándose la transmisión de los mismos. Dando como resultado, una relación laboral entre docentes y alumnos, tanto en instituciones públicas (talleres de murga en los liceos y UTU, cursos en la Universidad), como en privadas (ídem talleres en colegios y escuelas). Es también necesario destacar, la práctica educativa de la Murga como una práctica lúdico formativa (para quienes concurren), además de una posible inserción futura en el campo laboral de la docencia y la creación artística; donde comienza a constituirse como una posibilidad laboral, no solo zafral, sino también como ingreso económico posible de sostenerse en el transcurso del año.

En cierto modo esto ocurre, como resultado del proceso de un saber que recorre cierta lógica de tiempo y de praxis desarrollándose en forma sistemática dentro de la cultura. García Canclini desarrolla estos conceptos afirmando que lo popular tiene carácter de construido y se fue formando en América en relación a las etapas de instauración de ciertas hegemonías (67-71), a partir de ello podemos reconocer que la Murga está siendo construida hoy día, como estandarte de identidad y posesión de un cierto "ser" uruguayo, fenómeno que ha sido alentado y respaldado por los gobiernos de centro izquierda.

No es posible desconocer entonces los conceptos que subyacen de términos como "lo popular" y o "lo masivo", ni la implicancia que tienen sobre la construcción de la identidad y las tendencias del gusto estético y cultural de sociedades, donde lo público se transforma en lo masivo, y sucede "la progresiva transformación del activo -ruidoso y agitado- público popular de las ferias y los teatros en el pasivo público de una cultura convertida en espectáculo para una masa silenciosa y asombrada"(Barbero,38).

En el reconocimiento de estas modificaciones, y en la dificultad actual que implica una resignificación del concepto de cultura, atravesado por nuevos órdenes y problematizado en sus relaciones ideológicas y económicas, es que resulta oportuno citar a Barbero en la siguiente reflexión.

La necesidad de incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimentan; y la de pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado -y un pasado rural- sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano (1991,47).

Insertos en este proceso de institucionalización progresiva, es que entran en juego entonces los conceptos de tradición, profesionalización y ruptura. Resultando esto medular a la hora de problematizar y comparar las poéticas.

1.3. Criterios del universo seleccionado.

El situarnos frente a un problema que requiere ejemplificaciones diversas, nos permitió analizar las poéticas buscando en su contraste brindar un panorama de Murgas que operan en alguna de las tres variables de enfoque propuestas.

El estudio comparado está centrado en las poéticas de las Murgas; *Agárrate Catalina* y *La Gran siete* 2005, *La Mojigata* y *A contramano* 2010; sus poéticas se integran en un campo cultural (Bourdieu) constituido por órdenes jerárquicos y relaciones de poder determinantes que las limitan y conforman, y tienen entre en sí divergencias que atañen a la organización, a las formas y a los contenidos indistintamente, por ejemplo tanto *La Mojigata* como *Agárrate Catalina* son Murgas provenientes del circuito de Murga Joven.

En 2005 se produce por primera vez, el arribo de un partido de centro izquierda (Encuentro Progresista- Frente Amplio) al gobierno Nacional, y por cuarta vez consecutiva al gobierno departamental de la capital (Intendencia de Montevideo). Sumado a ello, el triunfo también por primera vez, de una murga proveniente del circuito amateur de la “Murga Joven”, en el Concurso oficial de Agrupaciones Carnavalescas.¹⁰

10 <http://carnavaldeluruguay.com/foros/tema/fallos-carnaval-2005/>.

Es necesario destacar que el concurso de "Murga Joven", es un proyecto cultural gestado desde 1990, cuando el Encuentro Progresista-Frente Amplio accede por primera vez al gobierno de la Intendencia de Montevideo a cargo de Tabaré Vázquez. Con el foco en la descentralización, y en la apertura de propuestas culturales, en 1995 se firma un convenio entre la IMM y el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular), para la realización de talleres de Murga que posibilitaran el acercamiento de los jóvenes (entre 12 y 30 años) al lenguaje de la Murga. Posteriormente en 1998 comienza el encuentro de "Murga Joven", con nueve Murgas en el teatro de Don Bosco. Este encuentro va creciendo vertiginosamente en el correr de los años bajo la continuidad de los gobiernos de centro izquierda que le dieron inicio, "llegando entre 2000 y 2010 a 66 murgas participando"(Scherzer y Ramos 2011, 109-111).

La elección de la muestra responde a la incidencia que todos estos fenómenos tienen sobre el objeto de estudio y los problemas planteados, escogiéndose parejas con marcadas diferencias dentro de un mismo año. Siempre el primer puesto en relación a otro en menor ubicación, para contrastar y argumentar desde allí, el estudio de las relaciones existentes entre estética y política, entre el discurso hegemónico y los criterios, normas y poéticas dominantes, en su relación con los resultados del concurso y en contraposición con composiciones poéticas divergentes.

En 2010 se renueva el gobierno de centro izquierda (Encuentro Progresista-Frente Amplio), y las Murgas escogidas tienen otro tipo de características y antagonismos, que resultan también pertinentes, en relación a los vínculos entre política, cultura y órdenes hegemónicos que estamos interesados en observar.

La "profesionalización" y su relación vinculante con la "tradicción" o la "ruptura", toma para cada conjunto connotaciones diversas, y el vínculo con el "secreto del éxito", se va dando en forma particular en cada caso. En ocasiones este fenómeno opera acentuando el nivel de exigencia, de control, de trabajo y ensayos, alejándose de lo espontáneo, o de la imagen bohemia del murguista trabajador

asalariado, que llega al ensayo luego de su jornada laboral y que va “cada tanto” a ensayar. Otras veces, ese vínculo con lo bohemio permanece intacto, existiendo un cierto desdén hacia el concurso oficial, priorizando el encuentro, el vínculo en sí y no tanto el producto, manteniendo como lema lo informal, la cantina y la distensión.

Estas son algunas de las variables que influyen en la construcción de las poéticas; desde simplificaciones conceptuales y discursivas en algunos de los conjuntos; hasta elaboraciones metafóricas y simbólicas de mayor complejidad en otros; donde, sin embargo, todos se sitúan insertos en el fenómeno de la profesionalización, dentro de un vertiginoso crecimiento de la industria del espectáculo (fútbol, rock, reality show), atravesado por fenómenos como la desterritorialización y la globalización (Canclini 2001, 23.).

Las modificaciones artísticas en las poéticas de las Murgas, se ajustan a procesos internos de movimiento y creación artística particulares, siempre vinculados con acontecimientos territoriales. Por lo cual elijo las fechas 2005 y 2010, como mojones marcados dentro de estos sucesos micro-culturales, que nos permiten observar el vínculo con lo político, la influencia de lo social, y los nuevos patrones de éxito, en relación a la profesionalización, la tradición y la ruptura.

Cito a Diverso en relación al concepto de tradición en la problemática del campo del Carnaval, específicamente de la Murga:

La dificultad de clasificar en forma fija cualquier expresión artística, no constituye un problema nuevo, se ha venido repitiendo sistemáticamente a través de toda la historia de las murgas. Creemos conveniente tener en cuenta que al igual que cualquier otro género artístico, la "identificación" de una murga depende en última instancia de sus propias funciones socio culturales... la murga se define fundamentalmente en términos de los que la tradición popular y algunas instituciones (Los medios de comunicación, el gremio de directores asociados de agrupaciones de Carnaval, conjunto de normas básicas Municipales del carnaval) llamen y decidan definir como Murga" (13-14).

Este planteo nos coloca frente a una variedad de puntos que componen el concepto de Murga, y específicamente el de Murga tradicional, para estudiarlo partimos de la base de un acuerdo socio cultural en donde se dan por entendidas, acordadas y sabidas determinadas concepciones acerca de lo que es lo tradicional que pasaremos a desarrollar, tomando en cuenta que muchas de ellas operan en contradicción permanente con parte de otros enunciados.

Voy a situar el enfoque apoyándome en los estudios de Eric Hobsbawm, en relación al concepto de Tradiciones inventadas:

“Tradición inventada” se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, estas prácticas intentan normalmente establecer una continuidad con un pasado histórico conveniente (2).

En el Carnaval y específicamente en la Murga donde opera el concepto de tradición popular están implicados procesos de construcción y forma que se establecieron como tradición, que sin duda son construcciones culturales y que además no son inmutables, están en continua re significación, y se tensionan y reelaboran en la relación continua y dialéctica que tienen con lo nuevo o disidente que surge hoy dentro de la tensión generada entre los modelos de tradición, profesionalismo y ruptura.

A este respecto Hobsbawm ordena las tradiciones inventadas en tres grupos que se interrelacionan y comunican, y que tienen relación con las instituciones involucradas en nuestro corpus.

Las tradiciones inventadas parecen pertenecer a tres tipos superpuestos: a) las que establecen o simbolizan la cohesión social o la membrecía de los grupos y comunidades, reales o artificiales, b) las que establecen o legitiman instituciones, status o relaciones de autoridad, y c) aquellas cuyo propósito principal es la

socialización y el inculcamiento de creencias, sistemas de valores y comportamientos convencionales.

(historia.ihnca.edu.ni/ccss/dmdocuments/.../adicional/eric_hobsbawm_Inventando.pdf, 9).

Esta tesis intenta desde el planteo de su corpus reflexionar acerca de la ruptura que se presenta entre los conceptos de tradición y los de profesionalismo, bohemia y ruptura. Y como a su vez, este concepto de tradición es en sí mismo una construcción de época y territorial que opera dentro del inconsciente colectivo a modo de matriz regente de determinados estereotipos identitarios.

Esta ruptura se manifiesta al observar que los nuevos conceptos y prácticas culturales, donde se destaca el uso de nuevas tecnologías, así como los cambios socio culturales y políticos, como los hábitos y costumbres masivos relacionados al consumo de Murga (ya sea en vivo o por medios audiovisuales), han derivado en nuevas y diferentes construcciones poéticas en los espectáculos, que generan nuevas formas en los discursos verbales y visuales, y nuevas estructuras compositivas que comprenden variables antes inexistentes.

Guillermo Lamolle en su libro *Cual retazo de los suelos*, nos brinda una clasificación interesante acerca de la diferencia entre lo que él denomina Murgas viejas y Murgas nuevas, voy a citar parte de estos enunciados para clarificar la situación presentada.

Murgas viejas: se caracterizan por una emisión muy particular de la voz....Las murgas de antes cantaban "con la boca pal costado", lo que produce una curiosa deformación del timbre. Los fraseos eran increíbles(a veces de un verso a otro la melodía quedaba cruzada con la batería, lo cual se enderezaba unos versos más adelante), y las armonizaciones se construían pensando más en las líneas melódicas de cada voz, que en los acordes resultantes. La batería ha cambiado mucho su sonoridad, no solo por las nuevas formas del "toque" sino por el uso de parches de polímeros sintéticos en el bombo y el redoblante. El sonido general era más gravoso y cansino. Los movimientos de los murguistas eran mayoritariamente

libres e individuales...Las retiradas eran breves y pegadizas. Los temas eran tratados siempre desde la óptica de la gente sencilla, de barrio (24-25).

Esta descripción sintética en relación a la poética de las murgas viejas, se vincula con el concepto de tradición, y es en lo que por lo general la opinión pública se apoya para decir "las murgas de antes, las murgas tradicionales". A partir de esto es necesario relativizar la importancia en el canto, la entonación, y la dicción que hoy a nivel de reglamento se le da al rubro voces y arreglos corales (lugar preponderante en la puntuación a la par que los textos e interpretación).

Así como también el valor que se le da al rubro puesta en escena donde se prioriza la coordinación, el movimiento colectivo y el ajuste a los tiempos y la expresividad relacionada al discurso. El cuestionamiento nos conduce a observar una vez más que el concepto de lo que es o no Murga, de lo que gusta o no, o de lo que está más o menos cercano a la tradición, no es el regente real de los mecanismos de selección y clasificatorios utilizados, pues si esa fuese la intención estarían sin duda incurriendo en variados errores, pues como ya ha sido mencionado en el documento de tesis la prolijidad en el canto y la complejidad de la construcción de la puesta en escena son fenómenos relativamente recientes que se establecen a partir de la década de los 80.

Por otro lado ubicamos el concepto de Murgas nuevas que Lamolle desarrolla de la siguiente manera:

En las Murgas nuevas se cuida mas la dicción, en detrimento del sonido característico, y las armonías suelen ser traslaciones al coro de los acordes que da la guitarra.....El resultado es algo mucho más "normal" que puede ser escuchado o entendido por un sueco o un japonés. O sea es más estándar. Los movimientos incluyen abundantes coreografías ensayadas. Las retiradas son largas suites que incluyen cinco, seis o más temas diferentes. La temática del repertorio puede llegar a ser bastante rebuscada: temas sociales, enfoques pseudo filosóficos, o asuntos de la psiquis humana como la soledad, el desencanto, la ambición (25).

De este modo se puede visualizar que las Murgas elegidas dentro del corpus pertenecen a las Murgas nuevas, ya que justamente de lo que tratamos es de repensar de que se habla al hablar de tradición, profesionalismo y ruptura, donde las Murgas son objeto de dinámicas en lo macro y sujeto de construcciones en lo micro, donde se reconstruyen conceptos y formas de validación del hacer actual que obedecen a múltiples factores de incidencia.

Entiendo por profesionalización y espectacularización a aquellos espectáculos que se construyen con estricto cuidado del tiempo y los movimientos escénicos, atendiendo a los rubros con extremo cuidado intentando alcanzar el mayor grado de perfección y por lo tanto de puntuación, haciendo también un uso óptimo de todos los elementos técnicos posibles. Además de ser compuestos con hincapié en el espectador, donde lo integran y conciben como consumidor y receptor de la pieza (nótese la gran diferencia con los carnavales de antaño donde el vínculo era difuso).

Aquellos que se integran con mayor eficiencia a las tendencias de moda del momento tanto discursivas como estéticas logrando con ello mayor grado de "popularidad" y difusión, siendo objeto de mayor consumo y aceptabilidad.

Cabe también precisar que la elección de este Corpus intenta desmarcarse de las limitaciones correspondientes a la dualidad establecida en el período post dictadura entre las consideradas "murga-murga" de la unión como ser *Los saltimbanquis* o *La nueva milonga*, y las murga-pueblo como ser *Los diablos verdes* o *Aracalacana* o *La reina de la teja*. Dualismo relacionado a compromisos políticos y formas discursivas y que considero hoy día ya no acciona como tal, y tampoco su imaginada rivalidad, pues el campo se ha abierto muchísimo y se ha diversificado, entre otras cosas con el surgimiento de Murga *Contrafarsa* en la década de los 90, que marcó sin duda una nueva forma en la composición poética del estilo murguero, siendo también una referencia clave para el desarrollo del proyecto de Murga joven. Junto con *Contrafarsa* se desarrollan también *Falta* y *Resto*, *Acontramano*, *La gran siete*, y otras.

Estas modificaciones son precisamente desarrolladas por Alfaro y Di Candía donde sintetizan la serie de cambios que se produjeron dentro del Carnaval y específicamente en las Murgas entre los años 80 y 90.

Esta suerte de "corrimiento de clase" también se hace visible en el marco de los procesos de reformulación estética y conceptual que se afianzan en algunos de los espectáculos carnavaleros de la posdictadura, fundamentalmente a nivel de murgas (31).

Dentro de este encuadre es que la elección del Corpus se delimita escogiendo dos primeros premios en dos períodos post electorales donde triunfa el gobierno de centro izquierda.

Una de ellas proviene del ámbito de la Murga joven (*Agárrate Catalina*), proyecto sociocultural desarrollado por la intendencia de Montevideo desde el triunfo del encuentro progresista frente amplio. En contraposición al primer premio se elige una Murga (*La gran siete*), que tiene un estilo muy particular y que a mi entender "desentona" de ciertas formas concebidas como tradicionales para colocarse en una categoría que encuadro dentro de Bohemia artesanal, dicho contraste me parece pertinente pues esta Murga contiene una forma poco habitual de composición poética, que en muchos puntos se acerca a ciertos conceptos de tradición como la espontaneidad y el manejo de los tiempos escénicos, aunque estas características no sean las que hoy son valoradas como sello de Tradición. Por ello me interesa particularmente su estudio en relación a lo construido del concepto tradición, en cuanto discurso que sirve para habilitar determinadas prácticas y en contrapartida desconocer otras.

Los espectáculos elegidos para 2010 refieren al primer premio (*Acontramano*), dentro de la categoría profesional, y a una Murga proveniente también del circuito de Murga joven (*La mojígata*) pero inscripta dentro de un orden rupturista que busca criticar y en cierto modo desafiar o tensionar los conceptos regentes acerca de la forma y el decir de la Murga dentro del concurso oficial.

Así es que el Corpus opera en tensión observando las contradicciones generadas a partir de los estudios poéticos y siempre en relación con el discurso oficial y el orden reglamentario.

1.4. Antecedentes, breve historización y marco teórico.

Si bien existen estudios europeos y americanos referentes al Carnaval y a sus diversas manifestaciones, cabe puntualizar la escasez de estudios referentes a las poéticas y teatralidades del Carnaval montevideano, más específicamente de la Murga. Desarrollaremos una construcción teórica basada en la observación y el análisis directo de la obra, o sea del hecho escénico en sí mismo, considerando que el estudio de las poéticas puede otorgarnos datos relevantes, acerca de las formas y hechos artísticos que pertenecen hoy día a la cultura masiva del Uruguay. De este modo la inserción de estudios sobre las poéticas, habilita el estudio del teatro del Carnaval, ya no como un fenómeno marginal, desde los conceptos de cultura culta y cultura popular, sino como una forma única y particular del decir y del expresar que refiere a un ciclo, a un lugar y a una época determinada (territorialidad).

Cabe destacar que el Carnaval como acontecimiento "vivo" de la cultura, ha sido objeto de múltiples estudios desde variadas áreas del conocimiento, algunos de los cuales serán utilizados como respaldo para este estudio, y otros solamente mencionados debido a la relevancia de su aporte.

En los estudios uruguayos específicos contamos, entre otros, desde de lo musical con las investigaciones de Coriún Aharonian (Montevideo 2014, Tacuabé), Lauro Ayestarán (Montevideo 1968, Arca), Jorge Lazaroff (Montevideo 2014, Tacuabé) y Julio Brum (Montevideo 2001, Comisión de la juventud/Tump). Desde una mirada histórica y antropológica con los estudios de Carvalho Nieto(Sevilla, 1967), José de Enriquez (Montevideo 2004, Cruz del Sur), Daniel Vidart(Montevideo 1001, Banda Oriental), Milita Alfaro(Montevideo 1991 y 1998, Trilce), y José Pedro Barrán(Montevideo 1990 Banda Oriental). Desde una mirada enfocada en los estudios culturales, contamos con Gustavo Remedi (Montevideo

1996, Trilce), Isabel Sans(Montevideo2008,Fin de siglo), y Gustavo Diverso(Montevideo, 1989).Desde un enfoque compositivo y sociológico, con los aportes de Guillermo Lamolle (Montevideo 2005,Trilce),Guillermo Lamolle y Eduardo Lombardo(Montevideo 1998,Tump), Alejandro Scherzer y Guzmán Ramos (Montevideo, 2011 Medio y Medio).

A nivel internacional contamos con los aportes de Bajtín (Barcelona 1971,Barral), Eco e Ivanov(Mexico 1984, FCE), Roberto da Matta(Rio de Janeiro 1990,Guanabara), Pereira de Queiroz, y Caro Baroja(Madrid 1967, Taurus), entre otros muchos, que aportan miradas acerca del fenómeno del Carnaval como suceso antropológico y cultural de carácter universal, más allá de sus particularidades regionales identitarias.

En este análisis comprenderemos el fenómeno sociológico del Carnaval conteniendo las variables económicas, sociales, políticas, discursivas y coyunturales que en él intervienen, intentando discernir de qué modo ello (la cultura como fenómeno histórico, de masas y en continua fluctuación, no estático), afecta a la construcción artística de los productos culturales.

Resulta pertinente, realizar un desglose histórico en relación a las transformaciones del Carnaval, con el fin de visualizar la continuidad del cambio en las poéticas que atañen a las fiestas populares y al teatro del Carnaval, pues si bien como fenómeno cultural, se ha manifestado de innumerables formas y representaciones, existen determinados ejes transversales que comunican los Carnavales del mundo(estudios sociológicos, psicológicos y culturales), y otros muy específicos que hacen a las identidades propias de cada lugar; por ello voy a describir a modo de resumen la progresión histórica de las fiestas del Carnaval en su vínculo con los orígenes del teatro occidental.

El surgimiento de la tragedia en la cultura griega se localiza en las fiestas del Dítirambo, celebraciones en las que se adoraba a los dioses invitándolos a descender a la tierra para presenciar el canto del coro y ser agasajados. El

Ditirambo celebra el nacimiento de Dionisos, dios de las fuerzas misteriosas tanto benéficas como malévolas.

Estas fiestas ocurrían tres veces al año durante aproximadamente 6 días, en determinado período se comenzaron a celebrar concursos dramáticos, donde se cantaba y se realizaban procesiones. Progresivamente aparecen diferentes referentes que van a componer la estructura de la tragedia y el drama satírico como el exarconte o corifeo y los ritornellos (Oliva/Torres, 26-28). Es así que los géneros dramáticos se conforman en tres estilos con diferencias de forma y contenido: Drama satírico, tragedia, comedia.

En relación a la Murga, se pueden visualizar en ella elementos claros de estos tres géneros, y particularmente en cada estilo se pueden observar marcadas tendencias hacia alguno de estos (ver géneros del teatro Griego, Torres/Oliva 32-35).

Cabe destacar en este período la importancia primera del coro y sus diferentes funciones dentro de la construcción dramática, así como el carácter catártico de la tragedia.

Posteriormente en el desarrollo del teatro en Roma van a ocurrir transformaciones relacionadas a las nuevas formas de esa sociedad como la práctica de la guerra y a la organización del ocio, así como cambios de estructura y de dinámicas vinculares en relación al arte dramático. En esta sociedad los días de juego y de ocio van a ir progresivamente en aumento, se localiza en ese período el auge del espectáculo como divertimento organizado "desfiles militares, celebraciones de victorias, cortejos fúnebres, procesiones y juegos"(Oliva/Torres,58). Se pueden localizar dentro de las artes dramáticas un desarrollo preponderante de la comedia, el mimo y pantomima, y la tragedia.

En el período posterior de la Edad Media, existe un teatro de contenido religioso (católico) desarrollado en las iglesias; y otro de contenido popular desarrollado en las plazas, calles y tabernas de los centros urbanos. Se realizaban representaciones en las iglesias, tanto dentro de ellas como en sus pórticos, en donde se recreaban

milagros y moralidades; se desarrollan aquí los llamados misterios (especie de fábulas con un alto contenido mágico), y auto sacramentales.

El teatro popular se realizaba en ocasiones en un carretón que se desplazaba por las plazas y calles de los centros urbanos, que el público acompañaba también desplazándose; además en tabernas y mercados donde las temáticas (comunes a los dos) trataban asuntos cotidianos que referían a las costumbres y hábitos del pueblo, así como temáticas de orden burlesco y satírico que exponían los conflictos de la corte y el clero.

Posteriormente en el Renacimiento hay una vuelta a lo clásico greco romano, se tiende imitar lo clásico desde un concepto monumental, se introduce el concepto de caja cúbica, de perspectiva; se introducen maquinarias complejas, sogas, poleas, contrapesos. Se delimita claramente el espacio del proscenio (de la representación) y el trasero (del decorado), y además se delimita un espacio libre entre la escena y la platea, que permite distanciar al público de la representación; estos son los pasos iniciales que llevan a la posterior instauración del teatro a la italiana.

El teatro a la italiana es el nuevo teatro de mediados del siglo XVII, constituido como un salón de fiestas mundanas, una pasarela social. El piso y la orquesta son ocupados por el príncipe y su corte; periféricamente en herradura se superponen las galerías de palcos, balcones, tertulia, y paraíso. Más tarde el soberano se muda al palco central, y la corte lo acompaña y sube, la platea entonces se relega a la burguesía.

Paralelamente a este teatro culto, se desarrolla en el ámbito de lo popular la Comedia dell'arte, teatro callejero que actuaba en general sobre un entarimado, en una calle con casas a los lados en donde se utilizaban sus puertas, ventanas, y balcones. La decoración no variaba durante la representación, y el espacio escénico era variable de acuerdo con el carácter improvisador de los actores, era una creación colectiva y espontánea que variaba su forma en cada presentación, si bien contenía estereotipos con caracterizaciones estables y reiteradas.

Dentro del teatro popular se ubican también los Corrales españoles, constituidos por los patios traseros de las casas, donde las ventanas de estos edificios contiguos, provistas de rejas y celosías, hacían las veces de palcos. Las del último se llamaban devaneos, y las inferiores inmediatas aposentos. Debajo de los aposentos había una serie de asientos en semicírculo que se llamaban gradas; delante de estas el patio, espacioso y descubierto, desde donde las gentes de las clases bajas veían de pie el espectáculo.

Haciendo un esquemático traslado de tiempo y de lugar y tomando en cuenta la marcada influencia socio cultural europea en el Rio de la plata, se observa en el Montevideo colonial del siglo XVIII, la práctica de un teatro del carnaval en una etapa que Barrán describe "la barbarie", allí las características de la fiesta y de los conjuntos que en ella participaban tenían notorias diferencias con las del posterior Carnaval "civilizado", mojón cuya fecha registro en 1874, donde se da inicio al primer desfile de Carnaval organizado, que se realiza en la plaza Matriz, y que deviene en la progresiva institucionalización de la fiesta, lo cual es el eje del estudio crítico propuesto.

El Carnaval que antecede a la fiesta institucionalizada que hoy se practica, es un carnaval donde los límites espectador-actor no están marcados y todo el pueblo participa de la fiesta.

Como síntesis de aquellas jornadas basta evocar los baldes y latones de agua cayendo a torrentes desde todas las azoteas de la ciudad, y las feroces guerrillas en las que nuestros antepasados echaron mano a una variada gama de proyectiles, cuando más contundentes mejor (Alfaro/Di Candía, 6).

Dentro de estas características de exceso y descontrol colectivo, se podían visualizar organizaciones artísticas de variadas formas y estilos, así es que se registran: estudiantinas, rondallas, masas corales, comparsas de negros y lubolos, o de señoras y señoritas, agrupaciones de baile, de broma, de crítica y de sátira. Bailes de máscaras, cabezudos y diversos tipos de grupos que o bien salían en forma espontánea a la calle a festejar, o bien organizaban con mayor dedicación

sus repertorios, por ejemplo "Las comparsas eran grandes conjuntos que llegaban a tener hasta 250 integrantes..., y con instrumentos de banda tradicional, cantaban versos que, en parte, imitaban las formas prestigiosas de la literatura "cultura" de la época"(Diverso, 34)

En relación a la Murga, su origen se sitúa con referencia en las compañías españolas de zarzuela que en el inicio de 1900 viajaban a Montevideo, donde encontraban una gran acogida popular, y también en relación indirecta a la ópera culta que era "el centro de las preferencias de los sectores más distinguidos de la sociedad"(Diverso,33).

Según Diverso "las murgas comienzan a tratar en forma irónica los gustos y preferencias de la clase más distinguida, ridiculizando lo que se consideraba verdadero arte en aquel entonces"(34); dentro de este contexto nacen las Murgas con referencias preponderantemente españolas y por simple imitación formal. Se conserva registro de una de las primeras "La Gaitana", una murga española que da origen a la montevideana "La gaitana que se va", en la cual se "cantaban versos referidos a acontecimientos nacionales, extranjeros, políticos, sociales, deportivos, y de tono "picaresco", que por distintos motivos eran de interés público"(Diverso, 23-24). A partir de aquí se va a desarrollar específicamente el género Murga con continuas modificaciones dentro del Carnaval montevideano actualmente estudiado, en vínculo siempre dialectico con los conceptos de tradición.

A partir de los estudios ya realizados y de los que actualmente se siguen desarrollando, realizamos a modo de encuadre un repaso de quiénes componen el Carnaval uruguayo, de la estructura del mismo y de los diversos estilos y tipos de agrupaciones que en él convergen. Considerando que el fenómeno del Carnaval se ha desarrollado históricamente, bajo continuos cambios conceptuales y estructurales, que hoy nos permiten visualizar una multiplicidad generosa de formas y contenidos, constituidos dentro de lo que Canclini denomina "campo pluricultural" (Canclini 2001). Dentro de este campo, podemos localizar diversos

tipos de propuestas artísticas de disímiles orígenes y conformación, tanto en relación a los contenidos, como a las formas.

La pluralidad compositiva del campo del Carnaval uruguayo, está integrada por cinco categorías diferentes: Revistas, Parodistas, Murgas, Humoristas, y comparsas de Negros y lúbolos. Cada una de estas, se compone de estructuras, estilos y estéticas propias; es decir cada una también se vincula a su manera, con diversas concepciones de tradición. Cabe destacar además, que el origen de cada categoría, es decir su identidad y sus referencias básicas, son en cada caso diferentes y se apoyan en variados modelos referenciales, construcciones identitarias y socio-históricas; además, cada una cuenta con una asiduidad de público sostenida y diversa que conoce y cultiva dicho género.

Año a año, estas cinco categorías, representadas por diversos conjuntos, se presentan en el Concurso oficial de Carnaval, y compiten entre sí organizadas distintamente por categoría. Este campo se modifica y reconfigura año a año, la profesionalización y las modificaciones macroestructurales y microestructurales, afectan a todo el conjunto del Carnaval uruguayo, debido a que este funciona como campo simbólico multicondicionado y plural.

El Carnaval montevideano como fenómeno socio cultural, está marcado por lo que fue un Carnaval inicial con características de juego, desorden, excesos, y "barbarie", que va transformándose hacia un marco civilizado e institucionalizado con un progresivo distanciamiento entre el "público" y los "actores"; sumado a la también progresiva construcción de marcos regulatorios de control y orden que se apoyaron en una idea de hombre, ciudadano y de nación, relacionada con los cánones europeos del siglo veinte que tuvieron una fuerte incidencia, en la gestación de nuestra identidad y organización socio política.¹¹

11“La ‘barbarie’, es decir la sensibilidad de los ‘excesos’ en el juego y el ocio (su consecuencia improductiva), en la sexualidad, en la violencia, en la exhibición "irrespetuosa" de la muerte, la "barbarie" que practicó también buena parte , a veces la mayoría de las clases dominantes en su vida cotidiana, fue opuesta, sobre todo por los dirigentes de la política y el saber -cabildantes, gobernadores, presidentes, ministros, legisladores, periodistas y fundamentalmente el clero-, a la ‘civilización’, en el sentido de represión de la violencia, el juego, la sexualidad y la "fiesta" de la

De forma progresiva se van trazando diversas estructuras regulatorias; en el año 1874, una comisión de vecinos organizada pero independiente, da origen al primer concurso de Carnaval otorgando medallas y premios a los concursantes, y en 1890 también organizado por el barrio se funda "El Saroldi", el primer tablado donde se otorgan premios a la música, al canto, a la letra, y a los trajes; siendo esto un adelanto de lo que será muchos años después la división del "rubro a rubro" dentro del concurso oficial, división que opera actualmente (Alfaro y Di Candia 2013/2014, 7-15).

Sucede así que de la mano de la "civilización" e institucionalización de la sociedad, van modificándose los usos y costumbres más íntimos, generándose corrimientos en todas las áreas de la cultura. En relación al Carnaval y luego de la instalación del Saroldi, cada vez con mayor impulso van creciendo los tablados y la fuerza organizativa de los vecinos, las comisiones de barrio y los integrantes de los conjuntos. El Carnaval se comienza a constituir como un torneo del teatro popular y callejero, que debido a los premios y concursos, va prolongándose cada vez más en el tiempo, produciendo un progresivo distanciamiento en relación al vínculo directo sociedad-Carnaval. "La sociedad va dejando de ser protagonista para convertirse en espectadora y el Carnaval comienza a ser una fiesta que se da al pueblo y a la cual se asiste, en lugar de una fiesta que el pueblo se da así mismo" (Alfaro 1991, 17).

En la década del 40 se destina el Teatro de Verano del Parque Rodó para la realización del concurso oficial, en el cual se van agrupando progresivamente Murgas, Parodistas, Revistas, Humoristas y comparsas de Negros y lúbolos. Luego en la década del 50 se forma DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay), organismo encargado del

muerte. Esos sectores pensantes ,e influyentes , encuadraron los cambios de la sensibilidad en el siglo XIX siempre dentro de este marco interpretativo, un marco nunca gratuito, más bien interesado en la promoción de determinado desarrollo 'europeizado' de la región platense"(Barrán 1990, 15).

cobro de los tablados y con quien se generan las primeras tensiones, entre las viejas estructuras operativas de los tablados de barrio, la comisión de fiestas, y los reclamos económicos de los conjuntos participantes (Alfaro y di Candia 2013/2014, 20-21).

A partir de la instalación del Carnaval en el Teatro de Verano y de la conformación de DAECPU como organismo regulador y negociador de los intereses de los conjuntos, es que se trazan las constantes operativas que hoy día nos rigen, siendo el broche de oro de la negociación, la concesión en 1974 (en dictadura) del Teatro de Verano a DAECPU. "Se inauguraba así en aquel año una modalidad que todavía hoy sigue siendo una pieza clave en el andamiaje que sirve de sustento económico a la fiesta"(Alfaro y di Candia 2013/2014, 25).

Si bien no es motivo de esta tesis el estudio de los orígenes de la Murga, y además dicho tema es aún muy amplio y controvertido. Cabe puntualizar de qué forma y hasta qué punto han influido las modificaciones sociales, económicas y políticas (o sea culturales), en el vínculo interno de los espectáculos de Murga, y en las conductas vinculares en y entre los diferentes conjuntos, es decir la conformación específica de las archipoéticas, macropoéticas y micropoéticas de este campo (Dubatti 2009,6,7).

La politización de la Murga como canto de protesta, como lugar de resistencia y reflexión acerca de la realidad nacional, data del período pre dictadura (década del 60), constituyéndose previamente como un fenómeno popular que desarrollaba sus rituales sin expectativas de transformación, dice Remedi (acerca de Rial):

Lo que hacían era acentuar la realidad, de ningún modo subvertirla. Hay un fuerte hiperrealismo mediante el que, de lo que se trata es de evitar una perspectiva imaginaria, y cuyo resultado es apoyar una serie de mitos y la memoria que los sustenta (1996, 99).

El corrimiento acerca del decir, del sentido y del objetivo del discurso de la Murga, es un fenómeno que guarda relación con los movimientos socio-político-culturales de cada época, donde se puede observar como en sus inicios, los integrantes de las Murgas provenían de la clase obrera de bajos ingresos, y posteriormente este protagonismo se traslada hacia las clases medias, modificándose la relación entre el contenido de los discursos, la clase que los enuncia, sus intereses discursivos, y el tipo de público que los recepciona y consume. Dice Remedi al respecto:

El nuevo teatro intentaba además ser popular siguiendo el ejemplo y utilizando recursos tomados de las tradiciones dramáticas nacionales populares más arraigadas y del teatro comercial (indisolublemente ligado a lo popular), sin por ello desatender la búsqueda y la experimentación formal, ya sea bajo la influencia de las vanguardias europeas o en respuesta a ellas, siendo este aspecto el más predominante (2005, 57).

Este fenómeno en continua trasmutación requiere ser observado en su desarrollo, y en la composición de sus poéticas, como campo funcional que se retroalimenta de los usos, quiebres y rupturas, de los fenómenos socio culturales que se presentan cíclicamente a lo largo de la historia, y se van redefiniendo bajo una relación referencial y dialéctica.

Cabe observar que el Carnaval ha engendrado históricamente un vínculo y relación de clases particular, donde ha sido atravesado por diversas relaciones de poder y de clase, circunscriptas dentro de una fiesta que indefectiblemente precisaba recursos materiales para poder efectuarse, recursos cuya inversión fue en aumento sobre todo a partir de la espectacularización de la fiesta.¹²

¹²Veamos la etimología y la definición de RAE: carnaval. Del it. *carnevale*, haplogía del ant. *carnelevare*, de *carne* 'carne'¹ y *levare* 'quitar', calco del .gr. ἀπόκρεως *apókreōs* Escr. t. con may. inicial en acep. I.I. m. Los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma.

A este respecto el aporte que realiza Bajtín, acerca de la cultura popular y el Carnaval de la Edad Media y el Renacimiento, nos otorga elementos de análisis sobre la actualidad del Carnaval y sus sistemas relacionales. En la forma organizativa de su estudio, Bajtín divide las manifestaciones de la cultura carnavalesca en tres grandes categorías (2003, 7):

- 1: Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.)
- 2: Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar.
- 3: Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).

Aquí Bajtín nos plantea la existencia del Carnaval como un fenómeno cultural no oficial, que no reconoce el escenario, que se desarrolla en la vida en general y que está en todas partes; es la segunda vida del pueblo basada en la risa, es su vida festiva. El Carnaval de la edad media desarrolla otro concepto de hombre y de mundo (8), existiendo una contraposición muy clara entre lo bueno y lo malo, una visión antagónica de la vida humana en donde se contraponen la risa, el juego y el orden ritual a los órdenes estructurales de la sociedad. En esta etapa el Carnaval no tiene fronteras, el arte y el juego forman parte de la vida cotidiana (9), Carnaval y festividades como formas rituales primordiales determinantes de la

2. m. Fiesta popular que se celebra en carnaval, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos. U. t. en pl. con el mismo significado que en sing.

3. m. despect. Conjunto de informalidades y actuaciones engañosas que se reprochan en una reunión o en el trato de un negocio

ser un carnaval una reunión de personas.1. loc. verb. coloq. Ser muy alegre y ruidosa,"
Real Academia Española

civilización humana, que tienen una relación profunda con el tiempo y manifiestan un quiebre con los estatutos sociales y vinculares predeterminados, con la libertad de los individuos, y un corrimiento de lo establecido a través del juego y de la risa. Una risa general, de todos, ambivalente, alegre y alborotada, burlona y sarcástica, que niega y afirma, amortaja y resucita. Dice Bajtín: "El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época" (7)

Sin embargo, durante el pasaje de la Edad Media al Renacimiento se producen modificaciones y transformaciones de orden estructural y conceptual que incluyen a las prácticas del Carnaval, y que refieren a cambios en el uso del lenguaje y de los contenidos como el del surgimiento del grotesco. El progresivo predominio de la forma literaria va dejando a un lado otros usos del lenguaje correspondientes a las formas del Carnaval. Según Bajtín el humor carnavalesco tiene un modo general, universal y ambivalente, y esta forma festiva se opone al humor satírico, cínico. Uno de los cambios predominantes, es la modificación del humor en cuanto mecanismo distante producto de una construcción reflexiva, en contraposición con un humor espontáneo, vivido y protagonizado por el pueblo.

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana (Bajtín, 9).

La observación de este estudio, nos permite acceder a la comprensión de cómo al ser el Carnaval una fiesta inscrita en las culturas populares, si bien la forma interna de cada una de ellas es única, guarda estrecha relación con el desarrollo

del lenguaje y los modos vinculares y operativos de las sociedades que lo hacen nacer cada año a modo ritual. Es posible observar cruces entre los fenómenos acontecidos en el Carnaval europeo de la Edad Media y Renacimiento; y los acontecidos entre el S XVIII y XIX en Montevideo Uruguay. Ocurre entonces un corrimiento en el núcleo del Carnaval que pasa de ser una fiesta profana, desmedida, vivida y encarnada por y desde el pueblo, a ser una fiesta contemplada regularizada y ordenada por un orden burgués (actualmente) que impone su modelo de hombre, civilización, juego y barbarie.

La tendencia a emprolijar el género, a "perfeccionarlo" y adecuarlo a parámetros más ortodoxos en términos de legitimación artística, es bien representativa de innovaciones que, por otra parte, apelaron más a las claves del mundo del teatro y a las exigencias del canto coral clásico, que a los códigos tradicionales del viejo ritual (Alfaro y di Candia, 31).

A partir de este aporte y a modo de análisis situacional, podemos bocetar una serie de transformaciones a nivel estructural, que se visualizan en el desarrollo escénico discursivo de las Murgas en Montevideo. Por ejemplo han mejorado su dicción, pasando de ser un coro apenas audible y con bajo grado de captación del discurso por parte del público, a colocar en un lugar preponderante la voz y la dicción, o sea el grado de comprensión del discurso. "En las murgas "nuevas" se cuida más la dicción, en detrimento del sonido característico, y las armonías suelen ser traslaciones al coro de los acordes de la guitarra"(Lamolle 2005,25). Esto es necesario porque la Murga necesita ser comprendida y analizada, lo cual se observa a partir de la década del 60 cuando la Murga se politiza y se hace portadora en su mayoría, de discursos sociales y políticos de protesta o denuncia. Además, a ella arriban artistas provenientes de otros extractos socioculturales, y con "recursos estéticos y lenguajes nuevos"(Alfaro y di Candia 2013/2014, 21-29).

También se introduce la guitarra dentro de la estructura del espectáculo, como instrumento regente para armonizar y afinar, "otra diferencia del "antes" con "ahora" es que desde la introducción de la guitarra como herramienta fundamental del arreglador (sobre todo a partir de los 80) los coros de murga se distinguen mucho menos de los de cualquier otro género de música occidental"(Lamolle 2005,74).

Se puede observar también, un cuidado desarrollo de la puesta en escena y movimiento escénico en donde se comienzan a acentuar los discursos o contrastarlos, o sea, se utiliza como campo de significación pautado y estructurado, "la llamada "puesta en escena" que va desde la segunda mitad de la década del 80, hasta casi toda la del 90. Este hecho coincide con el fin de la dictadura, la idealización del Carnaval por parte de la intelectualidad de izquierda, y la incorporación, aunque fuera por poco tiempo, de muchos actores de teatro"(...) (Lamolle 2005,80).

Ingresa la mujer a la Murga, aunque en menor proporción comienza su participación en condiciones de igualdad con el varón.

El desarrollo de las nuevas tecnologías del espectáculo genera cambios estructurales en los tabladros (escenarios), modificando también parte de la estructura interna de los espectáculos, en pos del uso de nuevas tecnologías (luces, sonido, maquinarias teatrales).

En relación a la espectacularización de la fiesta, cabe destacar que en la década de los 80 hubo un primer ciclo en canal 10, que se llamó "*Carnaval en concierto*", donde los grupos iban al canal y grababan las actuaciones completas que se emitían luego en diferido, hay registros de esto en you tube por ejemplo *Aracalacana* del 87 y *Escuelita del crimen* del 86.¹³ En el año 1988, canal 4 transmitió en diferido varios grupos del concurso. En los 90, los derechos los adquirió una productora, Shigotto Producciones, que era quien grababa las

13 Ver características de estas Murgas. <https://www.youtube.com/watch?v=Ej4qE6kUWzw>
<https://www.youtube.com/watch?v=VKtude1HOAs>

actuaciones en el teatro de verano y luego vendía los cassettes. En el año 1998, llega TV Ciudad, con un programa en vivo desde el teatro de verano, donde transmitía parte de las actuaciones. Y finalmente, en el año 2004 llega Tendfield, que adquiere los derechos del Carnaval y marca una brecha relevante en el camino de su profesionalización y mercantilización.

En este panorama estructural y vincular se sitúan actualmente, no sin conflictos, las Murgas, e interactuando en contraposición o complacencia con los cánones establecidos componen sus poéticas; encuadradas en una competencia que implica premios, menciones y beneficios económicos. Este concurso se organiza con una calificación rubro a rubro de cada conjunto y evalúa su desempeño en relación a ello, estos cinco rubros diferenciados, constan a su vez de diferente valor de puntuación (de estos cinco rubros la Murga solo aplica en cuatro).

Los mismos son: arreglos corales, voces y musicalidad; textos e interpretación; puesta en escena y movimiento escénico; coreografía (Murga no aplica); vestuario, maquillaje y escenografía.

2. Descripción, métodos analíticos.

El siguiente capítulo se compone de autores de referencia, investigaciones y estudios, que desarrollan y problematizan los conceptos de tradición, profesionalización, racionalización, hibridación, especialización, industria cultural, cultura de masas, cultura popular, folklore, transculturación, teatro popular y teatralidad, espontaneidad, creatividad, bohemia, conceptos de estilo, forma y género. El conjunto de estos conceptos y los paradigmas en los que se ubican se entrelazan a modo de análisis previo y marco referencial de apoyo al análisis propuesto, donde realizaré una descripción del funcionamiento general del sistema.

2.1. El carnaval en la actualidad. Microsistema y macrosistema.

Resulta oportuno trabajar la construcción metodológica del estudio desde teóricos activos del teatro rioplatense como Dubatti, que gestan sus teorías y estudios desde una praxis cotidiana y con una íntima relación con su entorno. Estos enfoques aportan a la construcción identitaria y cultural del Río de la Plata y tienen enlaces cercanos con el actual teatro del Carnaval montevideano.

El concepto de *Poiesis* refiere a una construcción con reglas específicas que se produce corporalmente en el teatro, instalando una composición que funciona paralelamente a la vida cotidiana. No responde al principio de verdad-falsedad, es constructora del acontecimiento. Se concibe en *convivio*, esto quiere decir que queda inscripta en el acontecimiento. Se constituye en hacer, trabajo, construcción y percepción del límite. Siempre es idéntica a sí misma, desarma cualquier tipo o intención de totalización, se desarrolla en lo que verdaderamente acontece, es presente, se vive, se percibe en presente y se piensa en pasado. Cultura viviente cultura perdida (Apuntes del seminario FHCE, Dubatti 2014).

El contraste de las poéticas estudiadas, se abordará desde la conexión de estas en sus relaciones interterritoriales, territoriales y supraterritoriales, como campos creativos constituidos por micropoéticas, macropoéticas y archipoéticas.

En este abordaje analítico se cruzan a su vez marcos referenciales que componen la macropoética del Carnaval y la micropoética de la Murga, aportando nuevos encuadres al fenómeno; estos son:

El microsistema generaciones 2005 y 2010, la estructura actual de la murga, las formas de trabajo, la integración, los órdenes jerárquicos y los sistemas vinculares.

Y el macrosistema compuesto por las estructuras condicionantes, su marco organizativo y de influencia como son Daecpu, IMM, Tv, público, sponsors. En este último encuadre arriban conceptualizaciones de orden más abarcativo económico, socio político y cultural, que constituyen la macropoética del Carnaval .y que forman parte de este complejo entramado pluricultural e interrelacional.

| |
|---|
| <p>microsistema generaciones elegidas 2005 y 2010, estructura de la Murga, formas de trabajo, integración, órdenes jerárquicos y sistemas vinculares internos.</p> |
|---|

| |
|--|
| <p>macrosistema compuesto por las estructuras condicionantes institucionales y económicas y su marco organizativo : Daecpu, IMM, Tv, público, sponsors, jurado.</p> |
|--|

Al situarnos en el sistema del actual Carnaval uruguayo(más específicamente montevideano),es necesario realizar un estudio de campo que nos permita

visualizar su composición vincular y jerárquica, con el objetivo de ahondar en sus conflictos interdisciplinarios y estructurales, comprendiendo al Carnaval dentro de un campo cultural (Bourdieu 2010), como sistema de diferentes jerarquías y poderes, como una esfera de la vida social, un espacio pluridimensional, constituido por una pluralidad de campos autónomos definidos por modos particulares de dominación.

A su vez, toda poética opera sobre dos campos conceptuales que la contienen, uno es el campo territorial, o sea, está inscrita en determinado lugar histórico, político, geográfico, y se constituye con un anclaje territorial, con condiciones, construcciones, y tiempos específicos. Otro, es el campo supraterritorial, que refiere a una poética abstracta, científica, a las grandes construcciones abstractas que no están ligadas a las políticas territoriales y que constituyen ejes paradigmáticos de la teoría, en ellos nos basamos en la interrelación de autores o de campos teóricos que nos habilitan el desarrollo de un corpus teórico como respaldo del análisis (Dubatti 2009, 7-8).

El estudio de las poéticas dentro del Carnaval, requiere la visualización de este como fenómeno cultural artístico integrado en los "sistemas simbólicos" (arte, religión y lengua), definidos por Bourdieu como estructuras estructurantes. Como productor de discursos y de sentidos el Carnaval se enmarca dentro de la producción cultural de una época y de una cultura que han generado relaciones simbólicas, paradigmáticas y sintagmáticas particulares, que se ejercen dentro de un poder simbólico inaprensible y muchas veces invisible. No obstante:

Los símbolos son los instrumentos por excelencia de la "integración social": en cuanto instrumentos de conocimiento y de comunicación, hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración "lógica" es la condición de la integración "moral". (Bourdieu 1999, 67-68).

De este modo, la complejidad del campo al que arribamos nos permite observar que este sistema simbólico es sujeto y a la vez objeto de modificaciones continuas y es afectado por variables que influyen en sus composiciones avalando en determinado tiempo y lugar cierto tipo de discursos y practicas constitutivas de ese campo, y rechazándolas en otras instancias, haciendo de la estructura de cada campo un dominio variable en donde se legitiman o rechazan determinados discursos (Bourdieu 1999, 148/149).

El estudio de las poéticas de Murga, comprende las influencias y vaivenes de los campos de significado y de sentido que se re elaboran en el desarrollo de la cultura, pues estas composiciones se ven afectadas intrínsecamente por los sistemas simbólicos que a su vez integra y transforma como estructura que se retroalimenta.

-El concurso.

La Murga actualmente:

Ésta tiene como característica esencial criticar, satirizar y divertir, con un lenguaje popular y con un coro que, además o por encima de sus atributos técnicos sea afinado y claramente entendible para el espectador (...) La Murga tendrá un mínimo de catorce componentes y un máximo de 17 y sus actuaciones tendrán un mínimo de duración de cuarenta minutos y un máximo de cuarenta y cinco minutos (Reglamento oficial 2016, 19).

Los espectáculos de Murga dentro del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas participan del mismo durante los meses de enero, febrero y marzo en la ciudad de Montevideo. Dicho concurso se desarrolla en el Teatro de Verano del Parque Rodó, Ramón Collazo, en donde además de la categoría Murgas, participan conjuntos de Negros y lúbolos, Parodistas, Humoristas y Revistas. La reglamentación varía en detalle para cada una de

las categorías, pero el jurado es el mismo para todos, y está a cargo de DAECPU y de la IM (Intendencia Municipal).

El concurso oficial de Carnaval se inicia en el mes de noviembre, con la prueba de admisión que deben rendir todos los conjuntos que, o van a entrar por primera vez al concurso, o hace más de un período (un año) que no salen, o no ingresaron a la liguilla en el último Carnaval.

Todos los que están en las situaciones antes descritas deben dar prueba de admisión, para la cual hay que registrarse, pagar un monto de dinero obligatorio, y presentar las letras del espectáculo. En el caso de la Murga la prueba exige entre 15(mínimo) y 20(máximo) minutos de espectáculo, con parte de las puntas (presentación y retirada), y parte del medio(cuplé), sin vestuario ni atuendos de ningún tipo, solo los murguistas cantando y cumpliendo con el tiempo estipulado. Podría decirse que en esta prueba, se evalúan los dos rubros más importantes de la categoría que son arreglos corales, voces y musicalidad, y textos e interpretación.

Luego de los fallos de la prueba, los conjuntos siguen ensayando y el Carnaval se inicia oficialmente con el desfile inaugural, desarrollado en la avenida Dieciocho de Julio, partiendo de la plaza Independencia, y finalizando en la plaza de los Bomberos (Dieciocho de Julio y Minas). Este evento habitualmente se desarrolla entre el 15 y el 25 de enero; y cuenta también con un jurado (distinto al del Teatro de Verano), que otorga los puntajes y con ello las premiaciones correspondientes que son en dinero.

A continuación del desfile se da inicio al concurso oficial, donde todos los conjuntos participan de la primera y segunda rueda del Teatro de Verano. Finalizada la segunda rueda y con un reglamento ajustado cada año, una cantidad de entre 10 y 13 Murgas pasa según su puntaje a la tercera rueda o liguilla, luego de la cual en general en la primera semana de marzo, se emiten los fallos definitivos con sus respectivos ganadores, y orden de puntaje detallado rubro a rubro.

ARTICULO 12.- Los conjuntos que clasifiquen para la Tercera Rueda o Liguilla, se conocerán de un listado emitido por el sistema informático, autorizado por el/la Presidente del Jurado en instancia pública, de la que participará el/la delegado/a de DAECPU. Este listado será emitido en orden alfabético por el nombre de los conjuntos y, en ningún caso, se conocerán los puntajes con los que accedieron a dicha Rueda, ni los puntajes de aquellos que no clasificaron para esta instancia (reglamento oficial 2016, 10).

Los conjuntos que no pasan a la liguilla deben obligatoriamente dar prueba de admisión si quieren participar del siguiente Carnaval, dichas pruebas son por lo general en noviembre del año previo al concurso.

-El jurado.

ARTÍCULO 5 - El jurado que dictaminará en el Concurso Oficial de Agrupaciones, como así también en la Prueba de Admisión para dicho concurso, será definido de común acuerdo entre la Gerencia de Eventos y DAECPU.

Dicho jurado estará conformado por un/a (1) Presidente titular, un/a (1) Presidente alterno/a, siete (7) jurados titulares, cuatro (4) jurados alternos, los y las cuales actuarán en las tres (3) ruedas del concurso; un/a (1) funcionario/a administrativo/a oficiando de secretario/a del cuerpo y un/a (1) representante de DAECPU (Reglamento oficial 2016,1).

Procedimientos de creación del espectáculo.

-El ensayo.

Las Murgas que pasaron a la liguilla el año anterior ensayan habitualmente de octubre a enero, las que deben dar prueba de admisión, comienzan sus ensayos en general en agosto y si son seleccionadas continúan con los mismos hasta enero. El ensayo se realiza en un club o en la sede de un sindicato o asociación particular.

Esos espacios son abiertos al público y en general cuentan con una cantina con servicio de comidas y bebidas; donde los vecinos de la zona, familiares y amigos de la Murga, suelen concurrir asiduamente a mirar el desarrollo progresivo de la construcción del espectáculo. Dicha concurrencia se intensifica con la llegada del verano y con las fiestas de fin de año, licencias y demás eventos sociales comunes que ocurren en los meses de diciembre y enero.

Es en el desarrollo mismo de los ensayos que se van re formulando los textos, se van afinando las voces, los ritmos y los movimientos del coro, y también en esos ensayos abiertos la Murga va probando, u observando la respuesta del público a las propuestas de humor y musicalidad que genera. Guillermo Lamolle director y letrista de *La gran siete* dice al respecto:

En los ensayos se prueban las primeras "mechas", que son frases fuera de libreto-chistes cortitos- a veces improvisadas y a veces preparadas de antemano. El primer día el director lleva una letra que se escribe en un nylon tubular blanco (...) Antes de empezar los ensayos el director(que es habitualmente el arreglador coral) coordina con el letrista cuales van a ser las músicas utilizadas (...)Habitualmente se comienza ensayando el saludo o la retirada(...)Cuando los ensayos de canto promedian empiezan los de movimiento(...)Sobre finales de enero se empieza a utilizar la ropa y la utilería, o lo que esté pronto de ellas (Lamolle y Lombardo 1998,89-90).

El encuadre estructural de este capítulo se apoya en los conceptos de Poética (micropoética, macropoética y archipoética), desarrollados por Jorge Dubatti, donde se visualizan las interrelaciones de las poéticas y la tensión generada entre sus estructuras.

En relación al concepto de Poiesis que Dubatti utiliza aplicado estrictamente al fenómeno del teatro, cabe destacar que lo utilizaremos como referencia conceptual en relación al "acontecimiento en *convivio*" que resulta de ir a ver una Murga a

cualquier tablado. La complejidad del fenómeno se acentúa con el arribo de la televisación al evento teatral, generando un distanciamiento mediático, y una doble posibilidad de lectura y vínculo con el hecho teatral; una en *convivio* en cualquier tablado del Carnaval, y otra mediática practicada en diversos ámbitos familiares y o sociales.

Analizar la poética de los espectáculos de Murga, implica a su vez el estudio de la disciplina que piensa la construcción de la *Poiesis* en el acontecimiento, observando que las poéticas siempre son aproximaciones a sí mismas, son miradas que cuentan con un principio de enunciación, quién, dónde y cuándo se realiza un trabajo, y que establecen un marco habilitante de determinadas lecturas, donde se utilizan diversos tropos, negándose el ser cotidiano a través de una construcción diferente de la vida, y compuesta por otras reglas, las de la ficción. El estudio de una poética implica por tanto una producción de sentido, una semiosis ilimitada (Dubatti 2009, 8-11), una continua despragmatización, y repragmatización en relación a nuevos y antiguos saberes.

Macrosistema.

Estructura macro que da sostén al mecanismo operativo del Carnaval. Está compuesta por variados actores del campo cultural y también empresarial, estos son:

- Teatro de verano del Parque Rodó Ramón Collazo, tablado (escenario anfiteatro) donde se desarrolla el concurso oficial, donde evalúa el jurado y donde se filma y trasmite en vivo desde la televisación privada y la radiodifusión pública y privada (pertenece a la Intendencia Municipal que se lo arrienda a Daecpu).
- Organismos regulatorios y operativos directos como Daecpu (determinante de parte del jurado del concurso y ordenador del reglamento y las dinámicas mercantiles de los conjuntos)

- Intendencia de Montevideo (administradora y reguladora de los tablados municipales y determinante de parte del jurado del concurso, organizadora de los desfiles, corsos y llamadas de todo el Carnaval).
- Tablados municipales (Intendencia Municipal).
- Otros sistemas regulatorios indirectos como Tendfiel.
- Sponsors privados (empresas), que invierten tanto en Daecpu, como en cada conjunto específico.
- El sistema de prensa y radios públicas y privadas.
- Tablados comerciales.
- Los dueños de los tablados comerciales.
- Público de todos los tablados inclusive teatro de verano (ver diferenciación abonados)
- Público que consume a través de la televisión o la radio.
- La crítica, compuesta por periodistas, abonados y otros actores culturales.

El sub sistema de los tablados se divide en tablados municipales (públicos) y tablados comerciales (privados), el marco regulatorio de estos es antagónico ya que en el caso de lo público, depende de políticas sociales de espectáculos públicos de la Intendencia Municipal, y de las comisiones vecinales que se involucran con el tablado, realizando venta de comida y bebida para reunir fondos que se vuelcan en beneficios para el barrio. En el caso de los privados, dependen de intereses económicos relacionados al marketing y a acuerdos empresariales con cifras e inversiones notoriamente elevadas.

En relación al público es muy variado, podemos decir que la Murga llega particularmente a un amplio espectro cultural de uruguayos, y hoy en día también de argentinos. Llega a través de la televisación por cable a cargo de la empresa Tendfield, y también a través de los diversos tablados colocados en distintas zonas de la ciudad.

Es pertinente puntualizar sobre las características de los tablados comerciales y los populares, y el público que habitualmente concurre a ellos; también puntualizar que existen tablados populares con diferencias abismales entre sí, en relación a infraestructura, oferta y concurrencia de público, por lo cual resulta también compleja la observación, si bien se exponen las diferencias más notorias:

Los tablados municipales (públicos) tienen la obligación de llevar a todos los conjuntos al menos una vez y no realizan estudios (al menos visibles) de su programación y oferta, combinando la programación de manera poco atractiva o al menos sin un estudio de tipo o estrategia de venta. A su vez los precios son económicos y se hallan en general en barrios alejados del centro urbano, hoy en día hay de 14 a 17 tablados municipales.¹⁴

A nivel estructural encontramos las más variadas ofertas, desde espacios accesibles en infraestructura y localización, hasta otros en condiciones muy rudimentarias, localizados en variadísimos barrios de Montevideo a veces muy alejados del centro urbano, donde constituyen un lugar de posible encuentro entre los vecinos de la zona. Sus dimensiones y su infraestructura son por lo general más pequeñas que la mayoría de los comerciales (excepción Las Duranas, Museo del carnaval, Monte de la Francesa).

La oferta de los tablados populares es en general más escueta y sus programaciones muy variadas en relación a los tipos de conjuntos que concurren, además muchos de ellos solo abren los fines de semana (o de jueves a domingo).

14 carnavaldeluruguay.com/b/tablados-populares-2017/

Los tablados comerciales obedecen la lógica del mercado y sus dueños tienen libertad de contratar las veces que quieran y a los conjuntos que quieran, además estudian sus programaciones y los horarios en que va cada conjunto y hacen por ejemplo festival de parodistas, festival de murgas, o colocan 3 murgas de corrido y dos humoristas, atendiendo a un mercado en el cual saben que en general el público que consume determinado tipo de espectáculos no es proclive a gustar de otros.

Los tablados comerciales son 5, se ubican en zonas de clase media y clase alta a excepción del Geant que reúne gran flujo de público de la zona costera. Velódromo municipal, parque Batlle, Rural del Prado, Prado, gigante del Buceo, Buceo, Geant, ciudad de la costa, Club Malvín, Malvín. A nivel estructural son establecimientos de gran flujo de público, amplios, con buen sonido e iluminación, y con plaza de comidas y objetos de consumo variados y abundantes.

Además de tener un costo mayor en el valor de su entrada o múltiples convenios con variados descuentos como el caso del Velódromo (tarjeta joven, tarjeta docente, televisión por cable, socio espectacular), cuentan con una amplia plaza de comidas, bebidas y objetos variados de consumo (discos, remeras, artesanías, objetos para los niños).

Los tablados comerciales se encuentran en barrios de clase media y además en zonas con facilidad de transporte para su arribo, lo que les permite nuclear diversidad de asistencia perteneciente a muchos barrios de Montevideo. Sus dimensiones estructurales y de infraestructura son en general muy amplias y cuentan con mayor inversión en maquinaria de iluminación y sonido.

Todas estas características, promueven una concurrencia de público en relación a la programación que ofrecen, a la confluencia de lo social que generan (ver fenómeno Velódromo), y al producto de entretenimiento ofrecido en su totalidad (espectáculo, calidad, comida, bebida, mercaderías). Sumado a esto en general están abiertos toda la semana.

Debido a la amplitud de propuestas y a la diversidad cultural del público que consume Carnaval, podemos observar que no todas las Murgas llegan con igual recepción a diferentes sectores, existiendo marcadas diferencias entre ellas, y el gusto de determinados sectores por tal o cual Murga específica. Además de esto se puede diferenciar entre las más exitosas, las poco conocidas y/o las que ya tienen un estilo propio característico ya identificado por el público. Algunas de estas son contratadas en forma reiterada por los tablados comerciales en relación a su estilo, su espectáculo, el éxito del mismo, las figuras públicas que contienen y/o la receptividad del público a la propuesta ofrecida. Cabe observar que esas variables de estilo tienen particular relación con la forma de su poética, la estructura y forma del discurso en ellas gestado, y la influencia mediática que opera sobre la opinión pública muchas veces a priori.

Actualmente, la Murga sufre una desterritorialización de la que es objeto, siendo a su vez sujeto, pues es a partir de los cambios que ocurren en la interna de su poética que queda expuesto este fenómeno. Estos cambios se producen como parte del mecanismo actual de las culturas, que tiende a la globalización de las mismas por tratarse de un sistema de interdependencias, como la estructura económica y cultural de la posmodernidad, que acota el margen de libertad de los creadores, si se quiere formar parte de las dinámicas del mercado de consumo y de la industria del espectáculo, dinámicas dentro de las cuales hoy en día, el Carnaval montevideano está claramente inserto.

En relación al público es muy variado, y podemos decir que la Murga llega a un amplio espectro cultural de uruguayos (hoy en día también de argentinos); con notorias diferencias de receptividad en determinados sectores; dichas variables tienen particular relación con la forma de su poética; la forma y contenido del discurso en ellas gestado; y la popularidad de los componentes que estén en la Murga en cada ocasión.

Sin caer en facilismos hablando de clases o de niveles culturales y sociales, o encapsulando la muestra para una fácil lectura, partimos de la idea de cultura desde una concepción antropológica, que admite la interrelación de los campos y las construcciones culturales como fenómenos multicondicionados, no esencialistas ni puros, sino atravesados (Canclini 2001, 280-281). De este modo es que estando atravesados se genera claramente y quizá con mayor fuerza hoy en día, el fenómeno de la desterritorialización de las culturas, en relación a la permeabilidad de las culturas y a la relación de sujeto-cultura-sociedad-estado (Canclini, 205). Esta permeabilidad de la que son objeto las sociedades, se ve acentuada por el manejo y expansión masiva de los medios audiovisuales de comunicación, que no suprime a las culturas populares, sino que las transforma, hibridándolas (Canclini203-205). Este fenómeno socio político cultural, tiene incidencias sobre la Murga tanto en su plano macropoético como micropoético.

Microsistema

A su vez hayamos un microsistema organizativo diferenciado en cada conjunto con respecto a su ordenamiento jerárquico interno (vamos a hablar solo en relación a las Murgas), en la cual hallamos:

- Murgas con un dueño y director responsable que es en general el inversor y quién decide acerca de los caché de los murguistas y del equipo de trabajo;
- Otras Murgas cooperativas con diferenciación de roles pero igual grado de responsabilidad, y otras también cooperativas en su estructura pero con un grupo reducido de mayor responsabilidad ejecutora en relación a la toma de decisiones y la división del dinero recaudado.

-Todas las Murgas deben tener un director responsable ante DAECPU que es quien firma los papeles y a su vez acude a las reuniones de la directiva teniendo voz y voto en las mismas.

- En cada Murga hay en general uno/a o varios /as(un equipo) de letristas, un/a puestista, un/a vestuarista, un/a o varios/as maquilladores/as, un/a escenógrafo/a, un/a iluminador/a, dos/tres y hasta 5 utileros.

-Los integrantes de la Murga son : el coro, donde los murguistas se dividen en cuerdas según su registro vocal y cada Murga canta en diversos tipos de variables, aquí se cuenta en general con uno o dos cupleteros que son personajes destacados dentro del coro encargados de llevar a cabo la representación de el o los cuplé. Según la Murga y la importancia de la "figura", reciben un caché diferenciado.

La batería de tres integrantes, bombo, platillo y redoblante que también según la Murga y las "figuras", cobran o no diferente caché.

El director musical, que ordena y dirige musicalmente la Murga.

- El lugar de ensayo que es en general un club, un sindicato, una asociación. En ese espacio se construye el espectáculo de cada murga de octubre a enero. Y luego de comenzado el Carnaval es de donde sale cada Murga en su transporte hacia los diversos tablados.

Macrosistema Microsistema

Macropoética Micropoética

Presentamos textual la definición de Dubatti:

La macropoética o poética de conjuntos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos: son generalmente el camino insoslayable para la elaboración de las archipoéticas (S/D 342/343).¹⁵

Macropoética

Está dada por la interrelación de las Murgas dentro del Macrosistema compuesto para eso.

Se desarrolla en el encuadre del concurso oficial de Carnaval y su marco regulatorio es el reglamento oficial del mismo. Se va reformulando, y complejizando luego de cada actuación diaria de los conjuntos en el Teatro de verano, y se relaciona directamente con el alcance mediático de cada show.

Por tanto está compuesta básicamente por las repercusiones que cada actuación tiene sobre los murguistas, sobre los medios de comunicación, los periodistas, los críticos, los comentaristas, y sobre el público que concurre al tablado o al teatro y/o que consume Carnaval por radio o televisión.

15 Ver artículo. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/index>

Cada actuación repercute sobre la autopercepción de la Murga, sobre la mirada y opinión de las otras Murgas, sobre el número de contrataciones en los tablados comerciales, y también sobre la opinión pública generada.

Tanto Alfaro (1998,8), como Barrán (1990,123), disciernen entre el Carnaval primitivo, referente a las primeras etapas en Montevideo, en donde la fiesta era "para los carnavaleros", y el actual, que se caracteriza por un Carnaval consumido, teatralizado, transmitido, en donde hay actores y espectadores de la fiesta claramente diferenciados. Es también necesario observar que los murguistas se "cotizan" como figuras dentro del mercado y "su precio" guarda relación con su éxito, talento y fama dentro del medio. Cabe observar que esta transformación en los esquemas operativos y vinculares del Carnaval, acarrea no solo modificaciones externas, sino variaciones en las conductas y hábitos de los murguistas así como en la "especialización" y dedicación que la tarea les requiere.

Por ejemplo cuando el origen popular del Carnaval, es estudiado históricamente se habla de personas (casi únicamente hombres en el caso de las Murgas), de origen obrero "popular", trabajadores de los diarios, de la industria, de la construcción, sobre todo personas que tenían un "oficio" y que realizaban la Murga como divertimento, eso se ha modificado notoriamente hoy en día, no solo en relación a los motivos individuales por los cuales se integra una Murga, sino también a los beneficios económicos y sociales que ello implica.

Otro fenómeno que se observa actualmente, es que muchos de quienes protagonizan el Carnaval, también son profesionales en su quehacer artístico diario, con esto quiero decir que además de realizar su rol dentro del Carnaval, luego en su vida cotidiana son artistas, que lo continúan ejerciendo como profesión, ya sea solo realizando su labor artística como dedicándose a la docencia

relacionada a ello. Por ejemplo Edú Pitufu Lombardo, y Tabaré Cardozo directores de Murga, son directores y músicos profesionales que viven de eso el año entero; Diego Bello es cupletero en Carnaval y vive de su labor como letrista, actor y humorista; Pinocho Routín es cupletero y músico y vive de ello también; igual el caso de Ronal Arismendi como redoblante de Murga y músico.

Si bien estos no son la mayoría de los casos, es interesante observar este corrimiento y puntualizar que en estas personas por lo general radica la construcción de los espectáculos de Murga en cada caso en particular, es decir en las personas con mayor conocimiento específico respecto a la Murga o a alguno de sus rubros particularmente.

Otro punto muy vinculado al anterior, consiste en que cada vez más las principales "figuras" del Carnaval (de todas las categorías), son "figuras mediáticas" reconocidas por su labor en los medios locales. Esto genera un vínculo de familiaridad extra Carnaval, que hace que el público identifique a priori a los protagonistas de los conjuntos y ficcionalmente los conozca más.

También es posible observar de un modo realmente diverso el arribo de médicos, ingenieros, docentes, y personas con formación profesional universitaria y terciaria de la mano de carpinteros, electricistas, sanitarios, albañiles, produciéndose así una mezcla, un intercambio y una dialéctica vincular que atraviesa los prejuicios de clase y territorio cultural, ocurriendo en la interna de las Murgas una transculturación, concebida como la acumulación de diferencias culturales y sociales (Rama 1998)

Se suma a lo antes descrito la presencia de las mujeres cada vez con mayor número dentro de los conjuntos.

Actualmente el término profesionalización comprende las variantes antes descritas, además de la gran diferencia en inversión económica que hay entre los conjuntos, donde se suma un cuerpo empresarial influyente en la interna de algunas Murgas. Podemos sintetizar que la profesionalización es la suma de

múltiples variables, y como analiza Lamolle tiene una connotación económica y otra artística y están enredadas (1998).

Micropoética.

Respecto a la micropoética, cito nuevamente textual la conceptualización de Dubatti:

Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos (S/D, 342).¹⁶

Micropoética

Está compuesta por el trazado del espectáculo en sí. En ella confluyen todos los actores directamente involucrados en la construcción de la poética de la Murga, y las relaciones internas vinculares y jerárquicas que a raíz de ello se establecen. Se construye a partir de un texto y una partitura musical estrictamente adaptada al coro y la batería. Forman parte de este entretejido los contenidos, las formas y las dinámicas grupales. El ensayo como tal es parte estructurante de la micropoética, en donde además de los directamente involucrados, se hace presente la dinámica del lugar de ensayo y el público cotidiano compuesto en

16 Ver artículo. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/index>

general por familiares, amigos y vecinos de la zona, que concurren asiduamente a ver la Murga y sus correspondientes evoluciones, como hemos detallado anteriormente.

Características:

A continuación revisaremos características actuales de la Murga, que nos otorgan mayor claridad sobre este género y su orden compositivo.

El coro.

El coro de la Murga se estructura en tres cuerdas (segundos, sobre primos, primos), y cada una se subdivide a veces, pero no siempre (dos bajos dentro de los segundos, dos o tres primos lisos y tres o dos primos altos en los primos, e incluso los sobre primos, que son tres, a veces se separan, por motivos musicales o más prácticos, como que se suman para poder respirar en determinados momentos. "El siguiente paso es decidir que canta el coro, que partes un solista, o un dúo, o un trío. Y después qué hace el coro mientras cantan los tríos-dúos-solistas. Se puede quedar callado, o hacer un contra canto armonizado o no, o hacer colchones de laraleos o vocales"(Lamolle 2005, 69 - 73).

Los cupleteros.

En general existen en cada Murga uno o dos cupleteros, que son las figuras encargadas de desarrollar el cuplé o los cuplés con mayor o menor grado de protagonismo y en relación con el coro. "Hay murgas más habladas, más conversadas en donde el cupletero desarrolla monólogos más extensos y otras de preponderancia en el canto, en donde los cupleteros existen igual pero con un tipo más dinámico o interactivo de actuación en relación al coro y al canto"(Lamolle entrevista anexo). Por lo general los cupleteros son figuras destacadas por su gracia y humor, que establecen conexión con el público y gozan de popularidad y

aceptación colectiva en su mayoría. Los cupleteros hacen cada año un personaje distinto pero siempre atravesado por la persona, o sea hay un plano de composición del personaje y otro que atañe a esa persona y su tipo particular de humor, lo cual es una característica particular de la Murga.

La batería.

Otra característica identitaria son el ritmo y la estructura instrumental construida por la batería de Murga, "tiene una rítmica que le es propia, implícita en su modo de cantar y explícita-con particular virtuosismo-en la batería de redoblante, bombo y platillos (...) es una rítmica morosa, en principio guaranga, que tiende a resbalar"(Aharonián 2014,170). Que cabe destacar "tiene como sus ritmos iniciales con estos instrumentos, la marcha camión y el candombeado"(Lamolle 2005,77). También es por cuenta de la batería que se pueden introducir otro tipo de instrumentos tradicionales o confeccionados para ese espectáculo, siempre que se respete el tiempo y el uso reglamentario de los mismos.

Código gestual.

Hay también movimientos particularmente característicos que tienen relación con los ritmos utilizados y la gestualidad corporal dice Aharonian "una gística corporal particular, muy particular, y criterios de movimiento-coreográficos-característicos (2014,170).Existen movimientos característicos del baile del murguista."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). Los ritmos marcha camión y candombeado son los más utilizados , pero además existen,

Ciertas figuras clásicas (trenzas, ruedas, ochos, etc)que se utilizan sobre todo cuando en el salpicón o en los cuplés hay tramos cantados por los solistas. Y por último está la puesta en escena que implica todo lo que la murga hace más allá del

baile espontáneo(...) 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, 52).

Por lo general el puestita es, o bien alguien del coro especializado en eso, o alguien externo contratado para tal función

Director.

Es quien realiza los arreglos corales, se encarga de organizar el canto del coro en lo que respecta a entonación, arreglos y expresividad sonora. También guía a la batería en relación a los ritmos a utilizar, los tiempos y el tipo de toque para determinados momentos. Actúa de frente al coro y por tanto mayoritariamente de espaldas al público, desdoblándose entre el público y el coro continuamente y de acuerdo a cada momento del espectáculo. "Se desplaza permanentemente por todo el escenario, delante de la Murga, en una danza que tiene elementos de mímica y puede resultar algo payasesca"(Lamolle y Lombardo51).

Letrista.

Se trata de el encargado de escribir la letra del espectáculo, aquí las formas de trabajo son muy variadas. Existen Murgas donde se escribe en equipo de dos tres o cuatro personas (*La Mojigata*), otras donde uno escribe el medio y otro/s las puntas (*Acontramano*), otras que hay una persona encargada de toda la letra que recibe aportes de otros miembros de la Murga con mayor o menor incidencia(*La gran siete*), en otras Murgas escribe uno o dos en forma estable cada año(*Ágarrate Catalina*), otras veces se contrata a un letrista externo que es el encargado de todo el contenido del espectáculo.

En cualquiera de los casos antes descriptos, existe para el letrista un orden compositivo que se basa en las puntas (presentación, retirada y o canción final) y en el medio (salpicón y cuplé/s) que es la parte de mayor humor.

Vestuarista.

El o la vestuarista son profesionales a veces estables dentro del equipo de trabajo de la Murga, y otras contratados en cada Carnaval específicamente por tal o cual Murga.

El vestuario se renueva año a año, y se diseña en base a la propuesta del espectáculo y en relación al estilo y gusto personal de cada Murga. Las opciones son muy amplias pudiendo usar un mismo traje todo el espectáculo, o uno para las puntas y otro en general más despojado para el medio, o se llegan a ver cinco cambios de vestuario durante un espectáculo. Estas variables dependen del gusto del vestuarista y de la Murga, o los dueños, y del capital inversor con que se cuenta. Hoy en día las variables son muy amplias y se observan desde trajes con mucho volumen y brillo, hasta otros despojados y más al cuerpo.

En cuanto al diseño, pueden estar todos vestidos iguales (...) o tener cada uno un diseño distinto, dentro de ciertos criterios. Se suele diferenciar de algún modo los trajes de la batería. el director se vestía tradicionalmente de frac negro, con galera , y llevaba una batuta. Hoy en día la cosa es más libre pero casi siempre se realizan "fantasías" sobre el mismo tema. Los cupleteros llevan un traje-y a veces un maquillaje-acorde con el personaje que representan (Lamolle y Lombardo, 54).

Iluminador/a y escenógrafo/a.

El tema de la iluminación así como el de la escenografía, son delicados pues no están dentro de los rubros en forma explícita, pero son importantes a la hora de la visión global del espectáculo. Estos no puntan directamente, pero por ejemplo el papel del iluminador/a es muy importante en el teatro de verano; como también el del escenógrafo cuando el espectáculo así lo propone. Por lo general son personas contratadas externamente por la Murga año a año. Para realizar por ejemplo la

iluminación, se precisan altos conocimientos técnicos, pues los equipos del teatro son muy complejos de utilizar y solo un técnico profesional puede acceder a ellos.

Por lo general la Murga no invierte mucho capital en la escenografía, si bien cada vez se observan propuestas más creativas y diversas al respecto, casi siempre la escenografía cumple una función meramente decorativa, no escénica estructural, ni operativa en relación al espectáculo.

Contrafactum.

Otra particularidad es la utilización de melodías pre existentes ya conocidas por el público, en lo que se llama "contrafactum",¹⁷ que aportan elementos identitarios y referenciales al público, así como a los creadores la posibilidad de ampliar el espectro de significación en relación análoga o antagónica al tema propuesto.

Organización estructural de la Murga.

En relación a la estructura de la poética de la Murga podemos visualizar cuatro grandes esquemas: presentación o saludo, salpicón o popurrí, cuplé y retirada o despedida, todas estas con amplitud de posibilidades y subdivisiones diversas. En la jerga carnavalera se llama "puntas" a la presentación y retirada, y medio al salpicón y el o los cuplés (Lamolle 2005,86).

Para describir la organización estructural de la Murga utilizaremos el esquema de Diverso y variados aportes de Lamolle.

La presentación o saludo que cumple la función de presentar el espectáculo es en general cantada por todo el coro, iniciándose con una clarinada que es "Tema breve cantado *a capella* o con apoyo no rítmico de la batería (redobles, platillos sueltos), que suele ubicarse al principio del saludo o retirada"(Lamolle 2005,119).

¹⁷"Procedimiento de reapropiación de músicas preexistentes por parte de la murga. Se trata de un recurso típico de nuestro carnaval pero tradicionalmente asociado a las culturas populares de todos los tiempos." (Alfaro y di Candia 2013/2014,26).

El popurrí o salpicón "es una canción cantada alternativamente por los solistas y el coro con acompañamiento percusivo. A través de melodías y ritmos de variada procedencia, la Murga realiza una "reseña" de los acontecimientos y hechos más relevantes supuestamente conocidos por el público" (Diverso 1989, 70).

El cuplé es la parte más teatral del espectáculo en donde hay una o varias figuras preponderantes que son los cupleteros, encargados de llevar el hilo conductor de la trama en general de carácter humorístico, he interactuando con el coro de variadas maneras.

Los murguistas que interpretan los cuplés ya son conocidos por el público del carnaval como "personajes" es decir el "cupletero" en sí ya es una interpretación del actor: Cuando este asume el papel de cada cuplé en particular, se trata en realidad de una ficción de segundo grado (Diverso 1989, 80).

La retirada o despedida es la parte final del espectáculo en la que la Murga se despide, en las últimas décadas es en general precedida por una canción final con guitarra.

Canción que cierra la actuación. Tradicionalmente seria y algo melancólica, no tiene un final claro, sino que en un momento se empieza a repetir una parte y la murga baja del escenario cantándola (Lamolle 2005, 124). La retirada cierra con lo que se denomina la "bajada", que es un tema breve y reiterativo que la Murga utiliza para bajar y saludar (Lamolle 2005,118).

2.2. La semiosis del espectáculo.

Como marco introductorio al estudio de las poéticas nos referirnos a la semiótica teatral.

La Semiología, como método de análisis de las obras de arte, establece sus propios presupuestos: el arte es un hecho semiológico, es decir, un producto humano signifiante; la obra artística crea sus referencias, de modo que su verdad no es una relación con la realidad empírica y más que de verdad hay que hablar de verosimilitud y coherencia; el signo artístico es por naturaleza polivalente, no está vinculado a un significado estable y, por tanto, no es codificable, etc (Bobes Naves 2004, 503).

Analizado el Carnaval en su teatralidad y como composición polifónica es que estudiamos el signo en el teatro como elemento fundador de la lógica ficcional de la representación.

El texto teatral, o sea el libreto de un espectáculo de Murga, se arma año a año para ser representado por 17 murguistas en el tablado-escenario del Teatro de Verano Ramón Collazo, como espacio escénico referencial para el cual se construye la pieza teatral.

De este modo podemos decir que hay una estructura base de la representación que se sostiene año a año constituida por el texto, el coro, el director, la batería, el vestuario y el maquillaje, el espacio-escenario, el tiempo de la representación, y una estructura escénica madre compuesta por saludo o presentación; popurri o salpicón, cuplé/s, canción final y retirada o despedida. Cabe destacar que este último punto puede ser obviado o re elaborado de las más diversas formas, siempre que se respeten las pautas reglamentarias.

Partiendo de esta estructura y tomando en cuenta sus múltiples variables es que se construye el texto para la representación, cabe destacar que es construido

estrictamente para ser cantado y representado. En el caso del estudio de la poética de las Murgas, es notorio el grado de interrelación en el uso de diversos signos, por tanto también debe tomarse en cuenta la existencia de un sistema ya estructurado que plantea las bases estructurales de los espectáculos como partitura sobre la cual con mayor o menor exactitud se construye el espectáculo.

El espesor de signos desarrollado en la teatralidad, opera por superposición, por similitud y/o por antagonismo, y la continua presencia del signo durante la representación nos sitúa ante un complejo entramado de significantes y significados. "La semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales)(...) el teatro utiliza en su expresión signos de varios sistemas semióticos" (Boves Naves, 498).

Resulta interesante observar que la Murga a nivel compositivo en su orden sintáctico, semántico y pragmático, plantea una estructura emotiva, gestual y discursiva que va desde una concepción dramática o trágica en el inicio y en el final (presentación y despedida), a una cómica y satírica en el medio (cuplé). Desarrollando al respecto variadas interacciones sémicas que dan lugar a cambios discursivos, emotivos y gestuales generados por los murguistas en escena y recibidos por el público, con mayor o menor conocimiento del patrón escénico pre establecido.

Se observará en el estudio planteado, como el conocimiento del patrón, su evasión, satirización y o crítica, son algunos de los recursos discursivos y escénicos también planteados por las Murgas en la construcción del espectáculo.

Sistema de puntuación.

El carnaval montevideano cuenta con un sistema de puntuación "rubro a rubro", en el cual se evalúan los siguientes elementos:

Rubro 1: Arreglos corales, voces y musicalidad.

Rubro 2: Textos e interpretación.

Rubro 3: Puesta en escena y movimiento escénico.

Rubro 4: Coreografía (MURGA NO APLICA)

Rubro 5: Vestuario, maquillaje y escenografía.

***visión global (común a todos).**

Estos rubros distinguen la construcción escénica en relación a variables de forma y de contenido, ambas atravesadas por un rubro llamado visión global que opera como mecanismo regulador del gusto personal o la opinión, resultando una mirada que intenta evaluar el espectáculo en su conjunto. Es pertinente al respecto la amplitud en relación al signo que Boves Naves plantea: "El signo dramático no se vincula a ningún significado estable y se integra con dinamismo y con gran ductilidad en el sentido general que en cada momento adquieren o tienen los otros signos escénicos, verbales y no verbales" (499).

La integración sémica entre los distintos componentes del espectáculo, nos permite vincularlos en su relación estructural con los tres niveles de funcionamiento de los signos que desarrolla Morris: sintáctico, semántico y pragmático.¹⁸

El nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos.

El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos.

El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios.

18 *Fundamentos de la teoría de los signos*, Unam, México, 1958; 1ª ed. inglesa, 1938.

Esta delimitación de funcionamiento nos permite organizar el estudio de las poéticas, tomado en cuenta la interacción de los signos y su significación, en relación a los tres niveles antes expuestos, enmarcados en las relaciones de sus micropoéticas y macropoéticas vinculantes. La semiótica, como disciplina que estudia los signos en el seno de la sociedad, sus sistemas y relaciones, aporta a la comprensión de la concepción espectacular y su dinámica, y concibe la representación teatral como sistema interrelacionado de signos (Kowzan 25 -26).

Kowzan, al observar los signos que componen el hecho escénico, visualiza que "en la representación teatral todo es signo"(30). Para ello se sitúa dentro de la concepción de signo de Saussure, la cual abarca significado y significante como dos componentes del signo, significado correspondiendo al contenido y significante a la expresión (Kowzan, 33-34).

En relación a la clasificación, admite la de signos naturales y artificiales, siendo "signos naturales aquellos cuya relación con la cosa significada solo es resultado de las leyes de la naturaleza" (Kowzan, 33), y artificiales "aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una relación voluntaria, y más frecuentemente colectiva" (Kowzan, 33). Esto nos permite observar, que en las artes escénicas todos los signos pertenecen a la categoría de artificiales, siendo creados en forma voluntaria por los constructores del espectáculo con una utilidad funcional. Sin embargo la complejidad de la convivencia de signos naturales y artificiales en el teatro, conduce a que los signos naturales se "artificialicen".

En la dicción y en la mímica del actor los hábitos estrictamente personales se dan juntamente con los matices creados voluntariamente, los gestos conscientes están entremezclados con movimientos reflejos. En tales casos los signos naturales se confunden con los artificiales (Kowzan, 35).

Las 13 variables analizadas por Kowzan se agrupan bajo una concepción de teatro en la cual "el espectáculo emplea tanto la palabra, como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales"(Kowzan, 31).De este modo es que son agrupados a su vez en relación a:

- Signos en el actor y signos externos al actor;
- Signos visuales y signos auditivos;
- Signos en el tiempo y signos en el espacio.

Y, en relación a su enunciación se agrupan en:

- La palabra y el tono en relación al texto pronunciado.
- La mímica del rostro, el gesto, y el movimiento escénico, en relación a la expresión corporal.
- El maquillaje, el peinado y el traje, en relación a las apariencias externas del actor.
- El accesorio el decorado y la iluminación, en relación al espacio escénico.
- La música y el sonido, en relación a efectos sonoros no articulados (Kowzan,50).

1. La palabra. Plantea que la palabra no solo se analiza desde el plano semántico sino también fonológico, sintáctico, prosódico, adquiriendo en muchos casos niveles de signos compuestos de segundo o tercer grado (Kowzan, 37).

En el estudio de los espectáculos de Murga, es visible la complejización del carácter de los signos y sus variables de condensación en relación a la palabra, puesto que contamos con dos variables claras dentro del modelo estructural. Las puntas (presentación y retirada), con un lenguaje más bien poético, evocativo, reflexivo. Y el medio (cuplé y salpicón) con un lenguaje basado en la comedia, en el humor inmediato, con referencias de orden puntual y habitualmente muy

referidas a situaciones sociopolíticas del momento. Podemos decir que las puntas son más abstractas, más atemporales, y el medio es más puntual y referido a un espacio-tiempo acotado.

2. El tono. Se comprenden dentro del tono las variables de entonación, ritmo, velocidad, intensidad, estas variables pueden tener un valor estético y o constituir signos (Kowzan 38-39).

Al ser el de la Murga un espectáculo mayoritariamente cantado, las variables de tono, expresividad vocal, intensidad, ritmo y tiempo son amplias y muy apreciables, además de que en este caso se pueden discernir las intencionalidades expresivas, en relación al trabajo de el o los cupleteros, y de parte del coro o de todo el coro en su conjunto, según cada momento específico.

3. La mímica del rostro. Estos son signos kinésicos, y se plantea aquí la dificultad de precisar el límite entre naturales y artificiales. Siendo artificiales por ejemplo los signos mímicos pronunciados en función del plano semántico, o sea del texto (Kowzan 39).

En el caso de la Murga la situación gestual del rostro está a priori delimitada por el habitual uso de la máscara blanca (mimo), y el maquillaje abundante que por lo general tiene un fuerte componente de fantasía. A partir de ello y al estar preponderantemente en situación de canto, la mímica del rostro podemos decir que no es particularmente artificial, sino natural. En el caso en donde sí se puede artificializar más es en la expresividad de los cupleteros.

4. El gesto. Es también un signo kinésico y opera diferenciado de los demás signos kinésicos. Son los movimientos o actitudes de brazos, rostro, manos, piernas, y operan o bien sustituyendo o acentuando la palabra, los elementos de vestuario y o utilería o accesorios, expresando sentimientos, o ingresando en

signos superconvencionales ya codificados y transmitidos en generaciones como en el caso de las culturas orientales (Kowzan 40).

Estos movimientos son primordiales a nivel expresivo en la Murga, es muy frecuente la acentuación del discurso a través del gesto de los miembros superiores, sea acompañando el orden semántico discursivo propuesto, contradiciéndolo o realizando una acción desvinculante (absurdo). Gran parte del espectáculo, la Murga lo realiza de frente a los micrófonos y cantando, reforzando todo esto a nivel expresivo con los gestos de manos y brazos.

5. El movimiento escénico del actor. También son kinésicos, y se observan movimientos de desplazamiento, posiciones, ritmos y expresiones de dichos desplazamientos. Se dividen en individuales y colectivos, pudiendo los colectivos generar signos específicos (Kowzan, 41). Respecto a la Murga podemos observar este rasgo, en lo que corresponde a la puesta en escena y a los movimientos propuestos, ya sea en forma libre o en forma pautada y/o coordinada.

6. El maquillaje. Opera en relación directa a la mímica del rostro (incluye aquí la máscara). Un rasgo característico del maquillaje de Murga es la base blanca, esta se utiliza desde hace mucho tiempo, se pinta la máscara blanca cual mimo o arlequín y a partir de allí un maquillaje fantasía, con mayor o menor color, delineados, brillantina y/o acentuación de tal o cual parte del rostro. Actualmente también se utilizan apliques de látex en nariz, mentón, orejas o frente, además de pestañas postizas y variadísimos elementos de la industria de la cosmética que continuamente se está renovando. Muchas veces el maquillaje caracteriza a los murguistas en relación al tema principal o al nombre del espectáculo; otras veces guarda estrecha relación también con los sombreros, usando calvas, peinados, grandes volúmenes y más. En general los cupleteros tienen otro maquillaje que se acota más al personaje que van a desarrollar.

7. El peinado. Es considerado por Kowzan (42) como sistema aislado del vestuario y el maquillaje porque desde lo semiológico puede operar autónomamente.

En el caso de la Murga por lo general no se usan peinados sobre cabellera natural, de usarse se lo pinta y agrega brillantina y gel fijador. Lo que más se estila, es trabajar con sombreros de gran volumen para las puntas y bajar hacia algo más pequeño en el medio, o generar un único sombrero con volumen para todo el repertorio. Es parte fundamental de la estética propuesta y cobra gran preponderancia en el total del espectáculo.

8. El traje. Incluye variedad de signos semiológicos, desde cultura, status, edad, época histórica. En general va ligado a otros signos dentro del espectáculo, y a su vez puede funcionar como respaldo semántico de uno o varios personajes, o como quiebre antagónico. (Kowzan 44).

El vestuario en la Murga comprende todo lo que los murguistas visten desde el inicio hasta el final del espectáculo. Las propuestas son realmente variadísimas, y dependen mucho del estilo de la Murga, del gusto de los que la dirigen, del tipo de espectáculo, del estilo del diseñador y del dinero que se quiera invertir. Así encontramos Murgas que utilizan muchos colores, brillo, volumen; otras con poco volumen y color, otras con vestuario temático, otras abstracto, unas todas iguales, otras todas distintas, unas con materiales reciclados, otras con tafetas terciopelo y lamé. Y también innumerables variantes de diseño y materiales.

9. El accesorio. Concebidos como sistema autónomo de signos pueden cobrar valor semiológico y muchas veces valor de connotación en relación a otros signos (Kowzan 45).

La Murga no suele usar accesorios de tipo bijouterie, lo que estila es el uso de elementos de utilería, esos son bastante habituales y los usan los murguistas como complemento del vestuario para marcar algún cambio notorio en la temática, o caracterizar alguna situación planteada a nivel escénico, en general en los cuplé.

10. El decorado. Tiene también función semiológica, esta no solo se remite a la acción espacio tiempo, sino que puede contener variados signos en relación.

La escenografía cumple en la Murga mayormente una función de decorado, si bien algunas veces, se utiliza para acentuar un lugar espacial evocado en la letra donde se genera la acción del espectáculo.

11 La iluminación. Puede operar autónomamente en su valor semiológico. Su función refiere a acentuar o disminuir el nivel de luz, potenciando determinados ejes expresivos u opacando otros. El valor color también otorga valor semiológico.

La iluminación de todas las Murgas es realizada con la misma planta de luces en el teatro de verano, lo único permitido por reglamento es el movimiento de algunos de los "tachos" de iluminación, en el breve tiempo de 30 minutos que hay entre conjunto y conjunto. Por lo cual, el nivel creativo de este recurso corre muy de la mano de quien opera en consola, ya que la infraestructura del concurso no permite una utilización pautada en lo escénico como recurso expresivo, en el término más amplio de sus posibilidades. Podemos decir que es un recurso que debe limitar su uso en relación a las necesidades y reglas del macrosistema.

12 La música. Los valores ritmo, melodía y armonía, basados en variables de intensidad, duración, altura y timbre. Cito textualmente a Kowzan en relación al vínculo o paralelismo a nivel de estructura que podemos hallar entre la Ópera y la

Murga. "En un espectáculo de ópera la tarea del semiólogo es mucho más complicada, puesto que los signos de la música se manifiestan simultáneamente en dos niveles: en el nivel instrumental y en el nivel vocal." (Kowzan, 49).

Elemento fundamental de la Murga, la musicalidad, los arreglos y las voces son uno de los rubros principales del género, la combinación de todos ellos en relación a los textos hace a la impronta más tradicional de lo murguero, las combinaciones son muy variadas, si bien, como ya se describió, existe una partitura madre primordial de tipos de voces e instrumentos utilizados.

13. El sonido. Se trata de aquellos sonidos que no corresponden a las voces de los actores ni a la música. Cobra valor semiológico en relación a los elementos de trama y de composición.

El sonido puede entenderse en la Murga, como aquellos instrumentos extra que a veces (no siempre) se introducen, y como la escasa utilización de pistas o sonidos externos, colocados en general en relación con la temática escénica planteada.

La clasificación de Kowzan, opera como marco referencial para el análisis comparado de las poéticas a trabajar, por lo cual, este será abordado desde sus niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos en relación al hojaldre semiológico que surge de la interrelación de signos. Estos signos también están comprendidos en los rubros del Carnaval antes descriptos, aunque son organizados de otro modo.

Las poéticas de las Murgas que estamos estudiando, se vinculan con mayor o menor empatía con estos términos y guardan con ellos relaciones de distancia o cercanía que nos comprende analizar, observándose estilos marcados dentro de los espectáculos, que podemos catalogar en relación a los conceptos de tradición, ruptura y profesionalización.

2.3. El estudio comparado.

Dilucidar los contrastes planteados para el análisis de nuestro objeto de estudio que son específicamente cuatro Murgas, implica clarificar de que hablamos al hablar de tradición, ruptura, y o profesionalización. Y como desarrolla Guillén, poder visualizar la pluralidad de la muestra y los diversos estilos. "La extraordinaria continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces"(Guillen 2005,141).

La multiplicidad de estilos que permite un género, y los corrimientos y alteraciones que son o no son admisibles dentro del mismo, son parte de la lectura que a partir del estudio de las poéticas vamos a desarrollar, en vinculo con los diversos espectáculos dentro del concurso oficial y sus enfoques sociológicos e ideológicos en relación a forma y contenido.

Estos temas son cotidianos para quienes conocemos el Carnaval, siendo a su vez muy recurrente la división de las Murgas en relación a los conceptos de tradición, ruptura y profesionalización. Resulta un comentario habitual tanto en la prensa como en el público en general el escuchar decir que "la Murga se ha profesionalizado", "el carnaval mismo se he profesionalizado", "aquella Murga es tradicional o Murga vieja", "tal Murga es vanguardista, rupturista".

El campo se complejiza, pues tenemos dentro de la muestra fenómenos divergentes, como el de ser profesional que requiere un título o una experiencia comprobada que así lo avale, así como un cúmulo de comportamientos acordes a estas lógicas. Sin embargo, si hacemos una revisión histórica, son variables impensables en los orígenes de la Murga cuyo acervo se construyó desde lo popular y bohemio, Ángel Rama desarrolla claramente la relación entre lo letrado y lo iletrado y, deteniendo la mirada sobre los procesos hegemónicos de dominación en América Latina señala:

El habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mejicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o a los caboclos del sertao (Rama, 45).

Actualmente, es posible observar una serie de corrimientos relacionados a la nueva integración de clase socio cultural que vive la Murga (corrimiento que se inicia hacia al fin de la década del 60), con predominancia de la clase media que tiene hábitos y costumbres discursivos y compositivos, diferentes a los relacionados con el inicio de un género de origen popular.

Debemos tomar en cuenta que cada época y cultura como lo desarrolla Jakobson, se ocupan de dos problemas en relación con la poética; problemas sincrónicos y problemas diacrónicos. Comprendiendo lo sincrónico como "la elección que hace una nueva corriente del conjunto de los clásicos, la reinterpretación que elabora" (Jakobson, 12). Tomando en cuenta además que cada poética se elabora y construye desde el cambio, pero también desde lo estático, lo continuo que la encuadra. Desde una perspectiva sincrónica, observamos que entre los distintos niveles de la representación se da una interrelación sígnica, que tiene un significado semántico global y una estructura sintáctica global unificada. Desde el punto de vista diacrónico, en cambio, el discurso dramático se caracteriza por la discontinuidad producida por un desarrollo temporal, donde el discurso teatral es muy heterogéneo tanto temporal como espacialmente.

Al discernir las múltiples razones que dieron origen a estas tendencias, es interesante abordar los conceptos desarrollados por Ángel Rama (1998,74), en relación a la institucionalización de las formas lingüísticas y la prevalescencia progresiva de la estructura por sobre la oralidad, tendencia que va en aumento y que guarda relación con las modificaciones vinculares de las democracias y las

instituciones, en relación a los nuevos núcleos de poder desarrollados en la primera mitad del siglo veinte.

Estos aportes nos otorgan mayor claridad al poder observar que las modificaciones en la estructura socio política y cultural, también comprenden modificaciones en relación al lenguaje, y a las formas y estructuras imperantes. Aquí se entretajan por ejemplo la construcción de Murgas de vanguardia o ruptura, con un mayor desarrollo del uso de tropos variados en su construcción discursiva, y por tanto con otros órdenes estéticos y discursivos. Por otro lado, en las Murgas más tradicionales prevalecen estructuras compositivas más sencillas y con un uso del lenguaje más directo o decodificado.

Para encuadrar el estudio comparado de las poéticas, propongo analizar el conflicto que se genera en el territorio, entre la interrelación de tres marcados estilos o tendencias escénico discursivas que dialogan entre sí mezclándose, hibridándose y complementándose. Nunca constituidas en estado puro , pero sí factibles de reconocerse diferenciadamente unas de otras y, en todos los casos, vinculándose a mayor o menor distancia con el concepto e imaginario de tradición; concepto dialéctico que desde una mirada antropológica ha ido variando y redefiniéndose por las miradas y praxis de cada época.

Pensemos que la tradición cultural no es algo predeterminado, cuyos términos son accesibles por el estudio, que se puede conocer en precisión y aplicar, indiscriminadamente (...).Una tradición no es una idea, ni un sistema, sino un complejo de sugerencias espirituales que bien representan al hombre y su destino en una situación geográfica, cultural, social (Rama 2006,64).

En el intento de incluir las variables comprendidas en la hipótesis propuesta, he optado por estas Murgas y estas categorizaciones (rebatibles), por considerarlas claras expositoras del estudio comparado que propongo desarrollar.

Las tres categorías (ya mencionadas) sobre las que propongo trabajar son:

| |
|--|
| -Murgas profesionales espectaculares |
| -Murgas bohémias artesanales. |
| -Murgas vanguardistas rupturistas. |

-Murgas profesionales espectaculares; llamamos a las que se asemejan al concepto de profesionalización antes desarrollado; en general son aquellas que arriban al primer premio, cumpliendo en detalle con los requerimientos de puntaje y reglamento. Se trata de espectáculos medidos, organizados, prolijos en su estructura y forma, políticamente correctos, con desarrollo del humor y con temáticas de dominio público claramente reconocibles. En general constan de cierta linealidad discursiva y argumentativa. Tienen relación a lo considerado tradicional (ver a qué concepto nos referimos), cercano en relación al trabajo sobre el canto, la comicidad y la forma organizativa del espectáculo. Actualmente las Murgas profesionales se componen de figuras afamadas y reconocidas públicamente como artistas destacados; esto implica paralelamente que dichos conjuntos cuentan por lo general con grandes capitales inversores (dueños adinerados, sponsors abundantes).

-Murgas bohémias artesanales; refieren a aquellas más distendidas, menos medidas, con cierta espontaneidad escénica y discursiva. Las temáticas guardan relación con hechos cotidianos y también con aquellas temáticas de dominio público pero sin una estructura discursiva tan ceñida a un tema o hilo conductor. Se trata de espectáculos donde el énfasis no parece estar puesto en el concurso y sí en la propuesta en sí misma, de ahí que los permisos que se habilitan en relación a

la composición del espectáculo, muchas veces trascienden los cánones comunes y eligen otros caminos. En relación a lo tradicional conservan lo espontáneo, lo disparatado, la falta de exactitud o de estructura en la propuesta escénica, y a su vez la integración de una partitura simple más vinculada a la forma tradicional; así como la sonoridad del canto, más en bruto, no tan estilizado como las Murgas profesionales. Estas no son Murgas taquilleras o de gran convocatoria y por eso en general cuentan con una inversión económica bastante austera en relación a otras.

-Murgas vanguardistas rupturistas; hacen particular hincapié en el tema del discurso, sobre todo en el orden de lo conceptual. Se trata de espectáculos con una vertiginosa propuesta a nivel de contenido, en donde el uso de la estructura de Murga les permite el desarrollo de un discurso que les es útil, en general no tienen coros destacados, ni una presencia escénica cercana a los cánones de lo tradicional, resultan visualmente más movedizas y colocan el acento en los conceptos vertidos a nivel de texto y de movimiento escénico, son irregulares y juglarescas, relación que directamente se vincula con el perjuicio que sufre el coro al respecto. Al estar insertas en el concurso oficial, cuentan con los requerimientos básicos como el número de integrantes y la necesidad de plasmar el discurso a través del canto, también parte de su repertorio utiliza la estructura tradicional como ser presentación, salpicón, cuplé, y despedida, aunque siempre con corrimientos de orden conceptual, requeridos por las necesidades propuestas por el espectáculo en sí, y tal vez, por la necesidad de establecer ciertas rupturas. En general se observa un trabajo enfocado sobre su propuesta sin centrarse en el concurso cuyos requerimientos "saben" de antemano no lograrán satisfacer. En relación a lo económico, son en general cooperativas y cuentan con recursos más acotados, si bien tienen un público constante, seguidor y "nuevo" en el Carnaval que gusta de estas propuestas (por ejemplo el público argentino y gran parte del público de Murga joven).

Tablado o planta escénica común.

La construcción general del espectáculo tiene como marco referencial de composición, el anfiteatro al aire libre Teatro de verano Ramón Collazo, planta escénica fundamental a la hora de desarrollar el canto, el vestuario, maquillaje y puesta en escena. Incide en la construcción del espectáculo, el punto de partida sobre el cual la Murga(y todos los participantes del concurso de Carnaval) se sitúa para componer su poética; esto es la planta de escenario, compuesta por el espacio escenario en sí, con su fondo, laterales y frente, con la línea de micrófonos situada “a boca de escenario” (trece micrófonos consecutivos, uno para cada murguista), con una estructura acústica de cúpula, al aire libre, con una capacidad de público de aproximadamente 5000 personas ubicadas en forma ascendente sobre platea y tribunas, y además, con una infraestructura acorde de maquinaria, montaje, luces y sonido. Bajo estas coordenadas es que se organiza la propuesta sonora, visual y escénica del concurso oficial, elemento que me interesa destacar pues resulta una condicionante de espacio-tiempo fundamental.

La polivalencia semántica, muy intensa en el texto dramático, se explica por la movilidad del signo teatral, por su falta de referencia, por su dinamismo para integrarse en conjuntos diversos. El análisis semiótico tiene como presupuesto más general que el sentido de la obra dramática se logra con la concurrencia de signos de diferentes sistemas que intervienen en el proceso de comunicación, desde su fijación por el autor en el texto escrito a su interpretación en la lectura y en la representación; a lo que hay que añadir su facilidad para adaptarse a sentidos diversos (Boves Naves,502).

Calificación por rubros y reglamento.

A continuación detendremos la mirada en la dinámica interna del concurso oficial, es decir en qué consisten los requerimientos reglamentarios y como inciden sobre

ellos otras variables relacionadas a políticas culturales y discursos globalizantes. El planteo rubro a rubro especifica y en cierto modo mide, desde una concepción cuantitativa el producto escénico. Resulta necesario, exponer fragmentos del reglamento particulares de cada rubro y específicos de la categoría Murga, pues son considerados elementos fundamentales al momento de calificar la coherencia entre la temática que se desarrolla, y los rubros que se consideran.

El estudio de las poéticas, sus observaciones y contrastaciones, están organizadas en base a cuatro ejes medulares que encuadran la teatralidad de los espectáculos de Murga (en relación al concurso), y sobre los cuales me apoyo en su descomposición analítica, para estudiar lo específico de este campo creativo. Siendo estos “rubros” los que se catalogan y puntúan dentro del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, cuyos estatutos ya expusimos previamente, y refieren a:

- Los **textos** en los cuales se evalúa el contenido, la comicidad, el uso, forma y estructura del discurso, así como su interpretación.

-A la **puesta en escena** en donde se evalúa el movimiento corporal y la expresividad en relación a la propuesta escénica.

-A la **música**, en donde se evalúa la musicalidad y las dinámicas del canto, voces y arreglos corales.

-Al **vestuario y maquillaje**, en donde se evalúa el trabajo en confección, diseño, color y brillo. Uso de materiales en relación a la propuesta, así como el vínculo y desarrollo del maquillaje.

En relación a **arreglos corales, voces e interpretación.**

Este Rubro entenderá en todo lo que hace a la expresión musical de cada conjunto. Se tendrán en cuenta como elementos esenciales los caracteres que conforman este rubro, analizándolos no solamente dentro de los valores que encierran en sí mismos, sino también dentro de los parámetros que contiene y caracteriza cada propuesta. Para otorgar el puntaje en este rubro se deberá tener en cuenta:

*En lo que respecta a voces: rendimiento, claridad y afinación del coro ejecutante, así como de las voces solistas, prevaleciendo conceptualmente el trabajo colectivo, por sobre las interpretaciones individuales.

*En lo que refiere a arreglos corales: deberá primar la creatividad de los mismos, como así también la variedad de arreglos realizados por el coro.

*En lo relativo a la musicalidad: se tendrá en cuenta todo el entorno musical que rodea el espectáculo conformado por la variedad de sus músicas, junto a los matices, ritmos y climas acordes con el espectáculo planteado. Se valorará especialmente el uso creativo de las músicas utilizadas (Reglamento oficial DAECPU 2016,3).

En relación a la música y el canto se destacan quienes cantan con potencia y afinados, que la Murga “empaste”, o sea tenga un sonido particularmente orgánico, que haya arreglos variados de tres a 4 voces, que las música escogidas tengan entre sí un diálogo interno interesante y contagioso.

En relación a los Textos e interpretación.

En este rubro se considerarán la calidad de todos los textos utilizados por los conjuntos, ajustándose a las definiciones y características de cada categoría, priorizando la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez, así como el espíritu carnavalero que es esencia del mismo (...) y en las Murgas la cuota de crítica y sátira sobre diversos tópicos de la actualidad y del acontecer de la sociedad, así como el ingenio de sus planteos, apostando a la creatividad por encima del mensaje directo.

En todos los casos, los textos se valorarán interpretados sobre el escenario y, en la medida en que, sin perder calidad, reflejen con claridad su sentido, siendo así de mejor y más rápido recibo por parte del público. El recurso de apelar a tintes dramáticos o emotivos puede enriquecer el desarrollo del espectáculo, pero utilizado en exceso puede escapar a la esencia del Carnaval. En lo que respecta a la interpretación, se considerará el rendimiento logrado por el conjunto a la hora de desarrollar sobre el escenario la propuesta presentada. Se considerará la capacidad del trabajo grupal, que deberá ser valorado por encima de los rendimientos individuales. Estos deberán estar volcados al servicio del espectáculo y no convertirse en el centro de los mismos (Reglamento oficial DAECPU 2016, 4).

Cumplir con estos requerimientos a la hora de construir el espectáculo implicaría hablar de temas comunes a todos, temas del dominio de lo público, de la manera más graciosa y ocurrente posible, llegar a ser popularmente accesible con los textos, hablar de temáticas comunes a la opinión pública y con una forma o modo también accesible y gracioso. Las Murgas tienen como marco temático referencial las noticias, anécdotas y sucesos que durante el año hayan tenido cierta relevancia a nivel popular y masivo, de ello extraen gran parte de los disparadores de sus composiciones

temáticas, que van desde la política nacional e internacional, al fútbol, y a los acontecimientos político-sociales y culturales de mayor notoriedad. Esto va ocurriendo en paralelo al tiempo de construcción de los guiones y en general se tratan temáticas “actuales” en cada ocasión. De ese modo es que en general la figura del cupletero (cuando la hay), tiene relación con personajes o estereotipos reconocibles y encuadrables dentro de estas lógicas; aunque también a veces se dan corrimientos de sentido o usos metafóricos en relación a otros acontecimientos o mitos.

En relación a la puesta en escena y movimiento escénico.

Puesta en Escena se refiere a la coordinación de todos los elementos que intervienen en el espectáculo: luces, ambientación, movimiento escénico, contra escena, entre otros. El Movimiento Escénico, componente fundamental de la Puesta en Escena, comprende la dinámica y la utilización del espacio, así como las figuras que componen en la escena todos los intérpretes. Este jurado tendrá en cuenta el ingenio, la creatividad, la originalidad y la coherencia en la combinación de todos los elementos, el uso del espacio y los matices rítmicos de las escenas en la totalidad del espectáculo; así como el modo en que se traducen escénicamente las situaciones propuestas en el texto, manteniendo en sus juicios evaluatorios un criterio acorde con lo que son las características esenciales de un espectáculo de Carnaval. Esto no implica desconocer la calidad artística que el aporte de técnicas de otros géneros puedan aportar al espectáculo, pero siempre y cuando no afecten la informalidad alegre y contagiosa que genera el clima adecuado para mantener la esencia de Carnaval. En la categoría murgas se considerará muy especialmente el característico movimiento que distingue al género y el trabajo de puesta en escena deberá apuntar a jerarquizarlo en la mayor parte del espectáculo (Reglamento oficial. DAECPU 2016, 5).

En un posible esquema de visualización de la puesta en escena, podemos dividirla en relación a la línea de micrófonos en movimientos pautados y libres, pautados, libres y organizados, o pautados, marcados y organizados.

*Pautados y libres son aquellos que operan por ejemplo en relación a los desplazamientos, por ejemplo: la Murga toda hacia la izquierda, o hacia la derecha, o hacia el fondo. O bien la Murga toda al frente cantando y moviéndose al ritmo de la batería (se da esto habitualmente en parte de la presentación y despedida).

*Pautados, libres y organizados. Con esto refiero a las cuartetos o dúos que generan un movimiento organizado en relación a todo el coro y el rearme en cada momento, también por ejemplo :la mitad del coro hacia un lado, la otra hacia otro, las cadenas, las trenzas y demás movimientos en general de desplazamiento.

*Pautados, marcados y organizados, son aquellos movimientos claramente indicados en su gestualidad y o en su desplazamiento. Los mismos se realizan entre todo el coro o entre algunos específicamente y por lo general tienen esquemas de reiteración y guardan relación con la rítmica de ese momento y con la palabra.).

En relación a la puesta en escena y ritmo escénico se destaca el ritmo vertiginoso y activo que logre captar al espectador en constante expectativa, no improvisar dejando baches o espacios libres factibles de error, medir y coordinar los movimientos escénicos dando importancia a lo gestual, a la coordinación general y al orden grupal de la Murga es decir atenerse a una forma medida y pautada.

En relación al vestuario, maquillaje y escenografía.

En todos los casos se priorizará la creatividad y el ingenio, teniéndose en cuenta asimismo el carácter carnavalero que deben mostrar tanto los vestuarios, como el maquillaje y la escenografía. Los elementos de utilería que enriquezcan el planteo escénico serán considerados a la hora de otorgar el puntaje, así como la prolijidad y calidad de confección tanto en ropa como en escenografía(...) En lo que refiere al maquillaje, en la categoría murgas se prestará especial atención al colorido, combinación con el vestuario y creación de personajes (Reglamento oficial. DAECPU 2016,6).

En relación al vestuario se destaca en general el tener trajes costosos y o muy creativos que denoten trabajo, técnicas constructivas y criterios estéticos relacionados con el espectáculo, según la tendencia del jurado se premia o no la abundancia en los cambios de vestuario, pero eso es una tendencia variable.

Todos los jurados además del puntaje específico de su rubro, deberán puntuar en visión global teniendo en cuenta una mirada general sobre el espectáculo juzgado, según el reglamento: "Reflejarán en el puntaje su opinión sobre cada uno de los espectáculos, considerando la globalidad de los mismos, reflejada en una síntesis de todos los rubros volcada hacia el mejor logro final y teniendo en consideración el humor volcado en sus letras y/o actuación escénica"(Reglamento oficial DAECPU 2016, 7).

La presentación de estos fragmentos del reglamento, nos permite visualizar cuan amplias pueden ser las interpretaciones relacionadas al mismo, es decir como al hablar de esencia, espíritu, creatividad y originalidad se transita por territorios abiertos y relativos al ámbito de la subjetividad, tornándose cuantificado aquello que es evaluado con caracteres cualitativos y de orden subjetivo. Si analizamos el reglamento desde las concepciones que sostiene, podemos ver que parte de una idea de tradición, de una esencialidad que es en cierto modo inmedible, pero que está presente dentro del mismo como parámetro evaluatorio, y saber latente.

Como material de estudio y análisis, se utilizan los videos de la actuación completa de cada conjunto en el teatro de verano durante el desarrollo del concurso. Los libretos de cada espectáculo también completos. Imágenes fotográficas y audiovisuales colgadas en la web; entrevistas con algunos de los protagonistas de las Murgas, directores, puestitas, letristas y vestuaristas. Se suma a esto el registro de mi memoria personal, respecto a haber visto es vivo en el teatro de verano a los 4 conjuntos estudiados, dentro del respectivo concurso oficial.

En el siguiente capítulo propongo el análisis de las poéticas de los espectáculos de Murga *Agárrate Catalina* versus *La Gran Siete* 2005, y *A contramano* versus *La Mojigata* 2010. La elección de estos años y Murgas obedece a varios motivos; en primera instancia escogí dos primeros premios, *Catalina* (2005) y *A contramano* (2010), luego *La gran siete* que obtuvo el puesto número 7 (2005) y *La mojigata* que obtuvo el número 5 (2010). El período escogido, se debe a que el fenómeno de la profesionalización como es aquí entendido, data de unos 30 años, iniciándose en la década del 90 aproximadamente. Cabe destacar además, que dos de los conjuntos elegidos, *La catalina* y *La mojigata*, provienen del concurso de Murga joven, movimiento que se gesta y desarrolla justamente a partir de los 90. Por último es interesante observar, la incidencia del vínculo con el gobierno imperante, que en estos dos períodos correspondió al gobierno de centro-izquierda, Encuentro Progresista-

Frente Amplio, cuya nueva posición de oficialismo, influyó en los esquemas vinculares y estructuras discursivas de los conjuntos.

3. Poéticas comparadas. *Agárrate Catalina* versus *La gran siete*.

3.1. Contexto histórico local del año 2005.

Describiremos en rasgos generales, los acontecimientos públicos más relevantes correspondientes a los años de los espectáculos que vamos a analizar. Las personalidades y sucesos citados a continuación, guardan relación con los contenidos discursivos de las poéticas a analizar, pues si bien los acontecimientos políticos, sociales y económicos, tanto nacionales como internacionales más preponderantes resultan sumamente amplios, nos limitaremos a citar aquellos que son remarcados en las letras y construcción escénica de las Murgas; en este caso *Agárrate Catalina* y *La Gran Siete*. Cabe a su vez puntualizar que los apodos recalcados en los nombres de los políticos, son colocados en esta contextualización como forma de comprender la utilización que de ellos hace cada Murga en su repertorio, dichos apodos son conocidos por gran parte del público, podría decirse que son de uso común, coloquial. En el año 2004 gana la elecciones nacionales por primera vez en Uruguay la coalición de centro izquierda Encuentro Progresista Frente Amplio,¹⁹ con el candidato a

¹⁹El componente coalicional de frente político que reúne a diversos grupos, entre ellos algunos que se denominan “partidos”, se ha mantenido hasta la actualidad, pero mostrando un gran dinamismo en su composición. El año 1989 fue particularmente importante en ese sentido: se produjo el alejamiento del Partido Demócrata Cristiano (PDC) y del Movimiento por el Gobierno del Pueblo (MGP), la incorporación del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) y la constitución dentro del propio FA, por efecto de escisiones o alianzas entre fracciones preexistentes, de la Vertiente Artiguista (VA) y el Movimiento de Participación Popular (MPP). En 1994 se conformó Asamblea Uruguay (AU), una fracción que jugaría un papel relevante hasta la actualidad. En 2005 retornaron el PDC y una parte importante del MGP bajo la denominación Nuevo Espacio (NE). De esta forma, al final del período considerado casi toda la izquierda uruguaya volvió a estar unificada en el FA. Entre un extremo y otro del período lo que se observa es que la permanencia de un componente coalicional convive con una alta variación de su integración. Los únicos miembros estables del FA entre 1971 y 2005 son el Partido Comunista (PCU) y el Partido Socialista (PS). (...) las alianzas concretadas en 1994 y 2002.10 En cuanto al EP su estructura incluyó la

presidente doctor Tabaré Vázquez. Esta fuerza política es un conglomerado de varios grupos de izquierda y centro izquierda, entre los cuales se halla el sector del MLN(Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros), dentro de la fórmula MPP (Movimiento de Participación Popular), en este grupo de izquierda se hallan muchos de los militantes activos que integraron la guerrilla armada(MLN), y la resistencia previa al golpe de estado de 1973. Entre ellos una figura preponderante fue José "Pepe" Mujica, ex preso político, y personalidad que desde 2005 pasará a ocupar un cargo directivo dentro del gobierno nacional como Ministro de Ganadería Agricultura y Pesca; para luego en 2010 ocupar el cargo de Presidente de la República.

Históricamente el Uruguay hasta entonces había sido gobernado por los partidos tradicionales, constituidos por blancos y colorados. Luego del golpe de estado de 1973, con el retorno a la democracia en 1985, los gobiernos que sucedieron hasta la fecha 2005, también estuvieron a cargo de los partidos tradicionales. De 1985 a 1990 Julio María Sanguinetti, alias "el cejas", del partido colorado, de 1990 a 1995 Luis Alberto Lacalle, alias "el cuqui" del partido blanco o nacional, de 1995 a 2000 nuevamente Julio María Sanguinetti, y del 2000 al 2005 Jorge Batlle del partido colorado.

Dirección Nacional, la Bancada Parlamentaria, la Agrupación de Gobierno y las Direcciones Departamentales. La primera reunía a los representantes de los cinco grupos que lo integraban y una Presidencia que siempre fue ocupada por Tabaré Vázquez, que desde 1996 lo era a su vez del FA. Por su parte, la Nueva Mayoría fue un acuerdo entre el EP y el NE suscrito en el año 2002. Sin una estructura propia, se redujo al encuentro de sus respectivos líderes, y a la participación de los legisladores del NE en la bancada del EP, y de su líder en las reuniones a las que Tabaré Vázquez convocaba puntualmente a los principales referentes de las fracciones del FA y del EP. Estas alianzas agregaron nuevas instancias de decisión y por tanto de negociación(...)".

<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/129/56>.

Otras personalidades políticas nombradas son Larrañaga, alias "el guapo", del partido nacional, y Julia Poe, alias "Julita", del partido nacional y esposa del ex presidente Luis Alberto Lacalle, conocidos latifundistas y aristócratas del Uruguay.

El arribo de la coalición Encuentro Progresista al gobierno, implicó el triunfo de una lucha de muchos años y la esperanza de llevar a cabo el cambio político tan anhelado por parte de sus militantes.

Es dentro de estos acontecimientos socio-políticos que se desarrolla el carnaval 2005, cobrando gran relevancia la política nacional por las razones antes delineadas. En el panorama internacional se destaca el triunfo electoral del partido republicano a cargo de George Bush en Estados Unidos, la continuación de la guerra anti islámica (invasión a Irak por parte de EEUU en 2003).

Además de estos temas, se suelen citar hechos en relación a los deportes con preponderancia del fútbol, en donde en 2004 Danubio sale campeón del campeonato uruguayo, y noticias variadas de orden socio político, económico y cultural.

3.2. Características de Murga *La Gran Siete*. Basadas en entrevistas a Lamolle y Pezaroglo.

La Murga surge a partir del pasaje de varios de sus integrantes por Murgas universitarias. La experiencia en una de ellas, la de química, que se llamaba *La Entubada*, desemboca en que algunos de sus componentes quieran salir a concursar en el Carnaval mayor. Lo intentan algún tiempo, pero fracasan sistemáticamente, básicamente porque no tienen quien les arregle el coro, entonces conocen a alguien que toca la guitarra (Lamolle, actual director escénico, director responsable y letrista.), quien había dirigido la Murga de Humanidades y Ciencias, *Murganidades* (aunque ellos no lo sabían). Se incorpora como arreglador y así se va armando con amigos de amigos y conocidos de conocidos a comienzos del año 1989.

La Gran Siete se caracteriza por haber recorrido gran variedad de clubes y locales.

Los comienzos fueron en el fondo de la casa de uno, luego el TUMP, Taller Uruguayo de Música Popular (en la calle J.E.Rodo), 1990 Club El Tanque-Sisley (su primer Carnaval); 1991 Club Tabaré; 1992-93 Club Once Estrellas; 1994-99 merendero Belgrano; 2000 Club Goes; 2001 no salen; 2002-5 Club La Isla; 2006 Club 25 de agosto; 2007 no salen; 2008 Club Nueva Palmira; 2009 Club Ápex; 2010 -11 Club Rozebur; 2012 - 14 Club Atlántico; 2015 Sindicato de Molineros FOEYMA. Permanecen desde su inicio hasta hoy día Lamolle, Pablo Álvarez, Teo (que fue utilero el primer año), y Horacio Pezaroglo.

En relación a la parte de creación artística el trabajo está en general a cargo de Guillermo Lamolle, Adrián Salinas y Pablo Neerman, aunque siempre se reciben aportes de los diferentes integrantes; en música el que dirige la batuta es Lamolle y luego en las demás áreas, en letras, puesta, vestuario, ha participado mucha gente.

Sobre las características de esta Murga hay visiones diversas, recojo las palabras de Horacio (integrante sobre primo): “Creó un estilo único. Textos muy inteligentes, y una forma particular en el canto desde los arreglos y la musicalidad” (Pezaroglo H, entrevista anexo). Esto refleja bastante lo que trasmite la Murga, con un clarísimo estilo propio que desarrollaremos en el análisis de su poética. Según Lamolle la característica es:

(...) *la* informalidad, el placer por quedarnos hasta tarde conversando y tomando cerveza. La falta de padrinos de cualquier índole”. Sobre las incidencias de otras murgas en su estilo, en su forma, no se reconocen en ninguna claramente, según Horacio “es una mezcla de las murgas viejas de la Unión (Nueva milonga o Saltimbanquis) con la BCG (Lamolle G, entrevista anexo).

En relación a la forma organizativa la Murga es cooperativa, pero solo en lo económico, Lamolle cobra 2 puntos, el resto 1, y los utileros dependiendo de la antigüedad, pueden cobrar 1/2 o 3/4. En relación a lo creativo los roles están más delineados, si bien siempre se suma alguien nuevo cada año, respecto a los rubros técnicos estos han ido variando pero con cierta continuidad, en puesta en escena estuvo varios años Ramiro Perdomo, en vestuario Mariella Gotuzo, e Iván Arroqui, y en maquillaje Pola Sper.

Acerca del Carnaval 2005 nos cuenta Horacio que “es uno de los mejores de la historia, y tiene la particularidad que por primera vez, Lamolle delega las letras del "medio" en otros compañeros, porque estaba "corto de tiempo". Y ahí aparecen Adrián, el Rafa y Edgardo como equipo creativo en letras, y termina siendo un gran medio"(Pezaroglo, entrevista anexo).

Ese año la Murga se ubicó en el lugar 7 en el concurso oficial, su espectáculo no tiene un nombre definido, un título como parte del estilo o forma de la Murga, por lo cual yo lo llamaré *La gran siete 2005*.

3.3. *La gran siete 2005*. Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado.

La gran siete se sitúa dentro de lo que denominaremos Murgas bohemias artesanales, si bien ninguna categoría o estilo se manifiesta de modo puro, considero que es preponderantemente bohemia, y la visualización de estas características las vamos a observar sobre el análisis de la poética.

Cabe destacar que esta Murga se caracteriza por desarrollar un estilo particular que refiere a la marca personal de Guillermo Lamolle, su director escénico y musical, además de letrista de gran parte del repertorio. Lamolle es artista, escritor y músico solista, desarrollándose como tal actualmente en el ámbito cultural rioplatense.

En el año 2005 *La gran siete* no cuenta con figuras mediáticas afamadas, si bien gran parte de sus integrantes son conocidos dentro del medio.

A nivel escénico la propuesta es desestructurada con movimientos pautados dentro de un esquema predominantemente libre, que denota cierta organización a nivel grupal basada en un esquema de acción sencillo y poco estructurado. Por otro lado el coro se presenta organizado en su sonoridad y afinación, desde la técnica hasta el posicionamiento de los murguistas frente a los micrófonos, donde en ciertos momentos la base rítmica y melódica de la Murga exige una actitud corporal muy precisa.

Esta Murga construye tropos caracterizados por lo irónico y satírico, reincidiendo en planteos de crítica o de ridiculización respecto a las propias estructuras del género Murga, refiriendo a esto en reiteradas ocasiones, así como a cambiar el orden de esa "supuesta" estructura, haciendo alusión al nombre, contenido de sus partes y funciones, como esquemas de base que el público ya conoce, y sobre lo cual van a jugar o a ironizar, por ejemplo el estribillo del salpicón dice:

Hay que lindo el salpicón
que no podía faltar
nos permite criticar
y estirar más la función.

Este recurso se repite en otras ocasiones en relación a la presentación, al cuplé, y a la retirada de distinta manera en cada caso, pero poniendo el acento en la existencia de una forma pre determinada sobre la cual se crea.

Respecto al lenguaje la Murga hace un uso lunfardo y chabacano del mismo, sin embargo sus textos contienen densidad y despliegue de ambigüedades y dobles

sentidos, instalándose así un juego desde ciertos saberes de lo considerado cultura "popular", que se caracteriza por estos trucos y cambios de sentido.

Sumado a esto parecería que no hay posicionamiento escénico ficcional, al menos en apariencia. La composición de los personajes se da de hecho con tal naturalidad que parece que los murguistas son ellos mismos, las personas, que no aparentan la construcción del personaje desde el desdoblamiento o la idea de distancia, sino que escenifican tratando de exacerbar o aprovechar las características histriónicas de cada uno.

Aquí tenemos una interesante característica relacionada a la composición de los personajes, respecto al tipo de personas que tradicionalmente integraban las Murgas, personas sin formación actoral académica, más que nada cómicos de vocación o cantores callejeros que podríamos llamar amateurs. Creo que en ese plano la Murga aprovecha cierta distensión o naturalidad asociadas al teatro popular, en el cual el personaje actúa "de hecho", situado en un lugar del discurso desestructurado y espontáneo, un poco para sí y para sus conocidos o amigos, sin cobrar la trascendencia o distancia que ha cobrado con la profesionalización en los casos que se observarán posteriormente.

Conteniendo la estructura de una Murga tradicional, esta plantea los temas y la forma de los mismos de tal modo, que se produce un corrimiento en el orden de lo esperable y en la interrupción de ciertas lógicas, utilizando por ejemplo, la reiteración melódica de un estribillo que se repite durante varios momentos de la actuación, tanto a modo de enlace conector como de quiebre, como es el inicio de la presentación:

aquí llegamos,
aquí vinimos,
aquí (...)

La letra será variada de acuerdo al momento del espectáculo, provocando la risa y complicidad del público en relación al planteo de una situación casi absurda como estar ahí y estar siempre llegando. Las temáticas por las que discurre la Murga refieren a eventos cotidianos, en relación a temas de dominio general de la opinión pública. Sin embargo es claro el corrimiento respecto a la idea de tema central, o de nombrar al espectáculo con un título tal o cual, la opción de construcción poética de *La gran siete* depende de una organización más aleatoria.

Respecto a la estética visual, en cuanto al uso del vestuario, podemos observar que recae en esquemas más tradicionales en relación al "porte" de los murguistas, al uso del color y de la forma en el evento escénico en sí mismo, sin una articulación notoria en relación al discurso. En cierto modo no se acentúa desde el plano visual, el orden discursivo y temático, podría decirse que el vestuario no contiene una significancia mayor a la función específica de disfrazarse de murguista, como observaremos en otras propuestas.

La Murga inicia el espectáculo sin sombreros y con unas túnicas largas en variedad de colores de cálidos a fríos (desde el amarillo, naranja, rojo y verde hasta el azul), portando cada murguista un color específico preponderante. Luego se sacan las túnicas y debajo tienen una chaqueta en el mismo color que las túnicas, y un pantalón a rayas en tonos claros. Posteriormente se sueltan unas telas con brillos que tienen colocadas sobre los hombros, y las mangas se cubren de un plateado generalizado. Para la despedida lucen una capa sin mangas colocada sobre lo antes descrito, acá cambia la colorimetría usada hasta el momento, y la Murga queda solo en tres colores, azul, magenta y plata, con unos sombreros de gran volumen compuestos con brillo y abundancia de tul.

Puede suponerse en este planteo, o bien un abandono en manos del vestuarista, o bien un acotarse a los esquemas tradicionales de volumen, color y brillo. Lo que no se visualiza, es un planteo de vestuario que construya un vínculo conceptual entre

discurso y estética, tanto en relación a los temas, como a las acciones planteadas entre el discurso verbal y el vestuario.

Si se puede observar el trabajo a nivel de texturas, colores y formas, atendiendo a variables estéticas que entran a jugar como rubro en sí mismo dentro del esquema tradicional de una Murga, en este caso con preponderancia de la fantasía.

El director es el único que está diferenciado de la Murga con su vestuario, y la batería queda empastada con la cuerda tanto en el color como en la forma del vestuario.

Para el estudio en detalle de la poética voy a organizar en bloques el espectáculo, de acuerdo a los quiebres de ritmo, temática y escena que se plantean.

A su vez visualizamos la semiótica de la poética propuesta desde los tres ejes antes descriptos, semántico, sintáctico y pragmático, cada uno de los cuales está compuesto por variables de forma y contenido.

El espectáculo en su estructura pragmática se compone de: una presentación; un rap de crítica; un pequeño cuplé "recetas para todos"; otro pequeño cuplé "el embole"; un salpicón de actualidad; un pequeño cuplé "informes para lelos"; el cuplé "chofer de bañadera"; un pequeño cuplé "adiós a Batlle"; el breve cuplé de "Alsha Shira"; la canción final "a la luna"; la retirada.

Aquí se destaca la multiplicidad temática de la propuesta, con cuplés de una persona y de dos, un cuplé más tradicional bajo la forma interactiva cupletero/coro, un cuplé desarrollado en colectivo todo por el coro; además de un salpicón, presentación, canción final y retirada. Observamos que todos los tropos planteados operan dentro de un campo claramente reconocible como "murguero", e identificable dentro del género.

Estos bloques reconocibles estructuralmente, presentan a su vez un estilo bohemio artesanal, que muchas veces por su forma o contenido rupturista, se alejan o acercan indistintamente de los cánones tradicionales.

La presentación se produce con la apertura del telón, donde la Murga entra a escena como desordenadamente, al ritmo de marcha camión marcado a priori por la batería. Casi como por casualidad, los murguistas van caminando en el escenario y a la vez van charlando, empiezan a entrar por el lado izquierdo del escenario, parece que van a ir a los micrófonos pero siguen de largo hacia el lado derecho, todos saludan a alguien ficticio que se encuentra fuera de escena, luego van hacia los micrófonos y comienzan su presentación en primera persona del plural.

Aquí llegamos
aquí venimos,
aquí cantamos al compás de la batea.
Aquí venimos
aquí llegamos,
no nos aplaudan que la fama nos marea.
Aquí llegamos,
aquí venimos,
aquí tenemos una sed que nos morimos.
Los pechos arden, como una fragua, chapa,
solo queremos que nos den
un vaso e vino, grapa, de agua (...)

Esta forma de ingresar a escena se desmarca de los esquemas tradicionales o las formas más frecuentes de inicio, donde en general con la apertura del telón, la Murga situada al frente de los micrófonos comienza a cantar (como podremos observar posteriormente en la presentación del mismo año de *Agárrate Catalina*).

La excepción se da aquí en relación al eje sintagmático, alternando la relación tradicional entre los signos de puesta en escena, coro, e interpretación; ya que en el inicio de la presentación, observamos un quiebre respecto al uso tradicional de las

presentaciones, donde si bien la Murga comienza con un coro potente acorde al modelo tradicional en relación a la música y al canto, y utilizando músicas populares muy conocidas como "Cielito lindo", no comienza con una estructura de clarinada,²⁰ o sea rompe con la forma tradicional, pero si bien la omite a nivel de estructura musical, la hace presente a nivel semántico en el texto, justamente remarcando su ausencia:

Ay ay ay ay
es La Gran Siete
Que está cantando y que deja
murguita amada

La letra de la presentación está compuesta en primera persona del plural, y establece de una manera muy "natural" un discurso que expresa la situación de ellos, "los murguistas", en relación a sus necesidades y deseos, los cuales son de índole carnal como la sed, o los "pechos que arden", siendo un estado de enunciación cotidiano, sin trascendencia ni solemnidad en el decir. Es de notar que en la presentación, la Murga va de la primera persona del plural a la primera del singular, donde cada murguista hablando de él, en realidad habla de *La Gran siete*, de donde nació y como fue su desarrollo, aquí sucede un corrimiento donde todo el coro dice: "*Yo nací en Montevideo en el 89, me pusieron la Gran 7 por no ponerme otro nombre que se le parece*"(...).La utilización de este recurso otorga un valor semántico ambiguo que

20 "Clarinada. Tema breve cantado a capela o con apoyo no rítmico de la batería(redobles, platillazos sueltos), que suele ubicarse al principio del saludo o la retirada". Lamolle Guillermo "Cual retazo de los suelos". Ed. Trilce. Montevideo. 2005.

unifica la voz de todos los murguistas en la voz de la Murga, y la sitúa como la base o entidad dentro de la cual se producirá el juego a representar.

Entre medio de la presentación se producen interrupciones breves del canto por parte de dos cupleteros, haciendo un quiebre escénico y discursivo que mezcla la pérdida de un clarinete, con la de una clarinada estableciendo una discusión que se interrumpe con el coro exclamando:

Ay ,ay ay ay
sueña purrete
tal vez soñando tu encuentres
bajo la almohada,
tu claaaarinete/ ada.

Al final de esta estrofa se produce una superposición de contenidos realizada por integrantes del coro, en la cual uno habla de una clarinada y el otro de un clarinete, aquí se da inicio a un juego de valores semánticos que se sostiene a lo largo del espectáculo con ejemplos diversos.

Luego de esto se vuelve a interrumpir con diálogos el coro, y se retoma nuevamente el canto ya con otra dirección temática. Tanto en esta ocasión como en variados momentos del espectáculo la Murga hablará de sí y cuestionará las propias estructuras que la componen, y que está desarrollando de hecho, pero sin atenerse estrictamente al modelo. Por ejemplo en la presentación, luego de un diálogo, irrumpe nuevamente en la mitad el coro con igual ritmo y melodía que al inicio y canta "*Aquí llegamos aquí vinimos hicimos la presentación como pudimos*"(...), pero variando la letra irónicamente respecto a la estructura.

La presentación tiene además cambios rítmicos, utilizando variados estilos melódicos de músicas populares adaptados al ritmo de marcha camión y batería de Murga; luego con un breve enlace relatado por parte de Lamolle (director), sin detener su canto, el coro pasa a un rap dialogado, entre solos realizados por variados murguistas y el coro que contesta.

En este Rap, la puesta en escena acompaña el ritmo musical propuesto y se plantea organizada y coordinada, además varios integrantes del coro introducen elementos de percusión caseros como ser baldes de lata, platos y panderetas. La introducción de estos elementos está permitida dentro del reglamento, si bien lo más común, es ver que los instrumentos no convencionales los introducen y ejecutan los miembros de la batería de la Murga, en este caso son algunos murguistas del coro, los que van a ejecutar el ritmo (nótese además que los elementos de percusión propuestos, son realmente objetos con otra función utilitaria y no instrumentos musicales alternativos).

Corporalmente se coordinan en general en movimientos pautados y libres en relación con el ritmo musical propuesto y con el armado general del espacio de escenario, también se producen movimientos coordinados mas finamente entre algunos integrantes, como juegos de manos y o de pasos entre tres o cuatro murguistas indistintamente.

El rap de crítica versa sobre la situación política del Uruguay y cuestiones de denuncia social en donde se habla de algunos personajes relevantes de la escena pública y cuestiones relacionadas al quehacer político y económico. Lo que plantea el texto es una resolución irónica, con doble sentido, de los problemas que se han presentado en el año, gran parte del rap opera con estas lógicas:

si sube el precio del barril,
compremos petróleo en sallets,
Si cae la bolsa,
avisémosle al viejo(...)

En el orden semántico, se utilizan la metáfora y el absurdo como recursos retóricos preponderantes. De este modo se suceden los temas de “actualidad”, haciendo un paneo a gran escala de acontecimientos considerados relevantes, y de otros colocados en forma antagónica como forma de relativizar la relevancia de los antes citados.

En esta ocasión la Murga se sitúa como denunciante crítica ante todo, pero por otro lado también se declara "contenta", haciendo alusión al triunfo del "*Encuentro Progresista-Frente Amplio nueva mayoría*"(...), y en el final remata el rap sobre tema original de Joan Manuel Serrat,²¹ que es utilizado con una intención muy similar a la que trasmite su letra original, el rap culmina con:

Vamos
subiendo la encuesta
arriba nosotros
que estamos de fiesta (...)

La letra de Serrat culmina con:

Vamos
subiendo la cuesta
que arriba mi calle

²¹"Juan Manuel Serrat Teresa (Barcelona, 1943), es un cantautor, compositor, actor, escritor, trovador, poeta y músico español". https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Manuel_Serrat

se vistió
de fiesta.

Aquí se observa el "Contrafactum"(Alfaro y Di Candia, 26), un recurso muy utilizado por la globalidad de las Murgas (que observaremos en las 4 poéticas estudiadas), que consiste en la utilización de temas preexistentes, ya sea arraigados en la memoria colectiva, o de moda en ese momento particular; donde algunas veces apenas se cambian escasas estrofas conservando la base melódica y rítmica, otras se utiliza el tema original con una inversión de los sentidos de la letra, utilizando esto como recurso emotivo, escénico y discursivo; u otras se conserva gran parte de la letra original y el ritmo, pero se cambia la direccionalidad conceptual o de referencia del mismo.

Se puede observar que la construcción escénica en relación al orden discursivo, se va a ir realizando de modo arbitrario, sin obedecer a una estructura de hilo conductor o lógica argumental homogénea. Por el contrario, observaremos como se ingresa o sale de los temas, mini cuplés o simples “números” de forma dialogada en general, pero sin consecutividad de trama o fábula. Esto no implica absurdo o no comprensión de la propuesta, es una opción creativa admisible y muy utilizada dentro del género, sobre todo tradicionalmente.

El rap de crítica finaliza con el arribo de *Ondomblé Menéndez*, un cupletero que en forma muy breve va a cocinar un menú en el espacio "*recetas para todos*", este personaje es inspirado en una cocinera de los canales uruguayos 12, 10 y luego 5, conocida como Cordón Bleu, que estuvo en escena durante más de dos décadas con el programa de cocina “Cordón Bleu invita a cocinar”²². El menú que prepara el

²² "Conocida como Cordón Bleu, Elena Hughes de Moor_Davies recibió en el año 1996 una pensión graciable por parte del poder ejecutivo, en compensación por los años de trabajo en televisión y su

cupletero se llama "*olla podrida*", él tiene dos ayudantes que visten delantales, y que le otorgan los condimentos preparándola con: "*todo lo que sobró de la semana, y algún gusanito de la mosca* " y luego queda: "*listo pa entregarlo al merendero de la zona*".

Este breve cuplé será todo dialogado y sin canto, la propuesta resulta un planteo satírico en relación tanto al programa al que evoca como a la temática que trata (la comida que se le otorga a los merenderos públicos). Sin profundizar en el tema, se sugiere igualmente cierto posicionamiento crítico respecto a los medios y a las políticas públicas. Este cuplé se constituye como conector monologado, en donde el resto del coro se sitúa "atrás" de espaldas al cupletero, al salir con la olla lista ingresa el coro cantando la canción de la presentación "*Aquí llegamos*"(...) con la letra cambiada, a partir de eso un murguista interrumpe a la Murga anunciando la llegada de *El embole*.

El cuplé del embole se inicia luego de un breve diálogo entre los murguistas, donde el coro canta todo junto frente a los micrófonos, "*ha llegado el embole a la actuación, cuando la gente se va a comprar chorizos*"(...), ironizando sobre la situación de la Murga en el momento en que todos se aburren, los murguistas y el público conjuntamente.

Es un cuplé que acentúa el contenido del texto desde lo corporal, lo musical, la letra y la expresividad. En esta parte se produce un paralelismo de orden sintagmático en relación a los signos utilizados, generando una unidireccionalidad sígnica; que refiere a la utilización de todos los signos en paralelo, con el fin de acentuar el significado y

contribución a la cultura". Ver. <http://hijosdelossuenos.blogspot.com.uy/2012/08/cordon-bleu-invita-cocinar.html>

con ello el humor de la propuesta. Todo el coro se posiciona siempre quieto en el mismo lugar y con los hombros hacia abajo cayendo, y los brazos colgando desganadamente, los pocos movimientos que realiza expresan "embole", cansancio, decadencia. En cierta manera, este cuplé pone de manifiesto por un lado el temor habitual de los murguistas de no saber si la gente se va a "reír", o si se "embola" con la propuesta, y por otro lado, ilustra una situación muy común en los espectáculos de Carnaval que deviene en que cuando alguien se aburre, se levanta, y va a comprar algo a los puestos de comida y bebida.

El cuplé dice que "*no se puede caer más abajo, no se puede decaer*", y comienza ahí (nótese la ironía) un ritmo de candombe, utilizándose lo ambiguo de estar aburrido y decadente con un ritmo candombeado (rítmica típicamente montevideana), acompañando el discurso; en esta parte (que es hacia el final del cuplé) lo que ocurre es un corrimiento, donde unos de los signos, en este caso la música, se desmarca proponiendo ironía y ambigüedad.

Luego del candombe se da pie a "la parte de actualidad" con un breve diálogo apoyado en ese ritmo, y comienza el salpicón.²³

Esta estructura se utiliza con un clásico ritmo rapidito, en el cual se reitera la misma base melódica en las diferentes cuartetas cambiando la letra y con un estribillo repetido alternadamente por el coro.

En el año 2004 pasaron cosas pasaron cosas,
nacieron dos mil ballenas y mil millones de mariposas(...)

Se van planteando diversos temas de actualidad indistintos y desvinculados como

23 "Salpicón: Parecido el popurrí, pero aquí se trata de una estructura más fija (dos estrofas, un estribillo) y se dedican dos estrofas a cada tema". Lamolle Guillermo "Cual retazo de los suelos". Ed. Trilce. Montevideo. 2005.

huracanes en el Caribe, temas ecológicos como una ballena encallada, el fútbol, y las elecciones en Estados Unidos entre otros, estos temas a su vez entre mezclados con lo que le pasa a "mi tía", que termina resolviendo las cuartetos de una manera absurda. Se reitera el uso de la sátira en relación a los temas de actualidad, que a su vez son resueltos en combinación con planteos triviales del orden de lo cotidiano y familiar, intercalando un tema "reconocible", o "serio", en general rematado con un absurdo, mientras que el estribillo siempre se repite:

Hay que lindo el salpicón,
que no podía faltar,
nos permite criticar y opinar
y estirar mas la actuación.

Nótese que el estribillo nuevamente discurre en el recurso utilizado desde el inicio, de recalcar la estructura de la Murga, se habla de un salpicón que no podía faltar como una forma de hacer presente ante todo, la presencia de esta parte, lo que ella habilita y por tanto lo que el público también espera de ella.

En el salpicón observamos movimientos organizados y pautados, y organizados y libres, que se coordinan en relación al ritmo y al canto, así como a la expresión gestual de los conceptos vertidos. Este concluye con la interrupción del canto del coro por parte de uno de los murguistas, dando pie a un pequeño cuplé mas dialogado que *La Gran 7 llama*, informes "*Para lelos*".

Se produce un breve diálogo entre dos cupleteros (periodistas) llamados Escagar y Álvarez. Ambos se presentan como periodistas, y solo utilizan como identificación los platos del platillero(uno de los cupleteros), como elemento de caracterización tipo tabla de información, este uso implica un extremo de despojo a nivel representativo, donde no hay caracterización mayor a la del murguista, ni búsqueda mimética o

representativa por parte de los cupleteros, aunque es muy claro que la sátira es construida en base a un programa televisivo que se emitía en canal 12 de Montevideo, llamado *Zona Urbana*. Conocido por su estilo polémico y controvertido, cuya dirección estaba a cargo de Gustavo Escalnar e Ignacio Álvarez.²⁴

En esta ocasión el cuplé va a conservar uno de los nombres reales de los periodistas Álvarez, y va a ridiculizar el otro Escalnar, llamándolo *Escagar*. Este recurso genera la complicidad del público y el clarísimo reconocimiento de las figuras interpretadas. El discurso de este cuplé es irónico y mordaz, y recorre con liviandad las temáticas más duras, como muertes, incendios y guerras; deteniéndose en la pérdida de una perrita en el barrio "Pocitos nuevo", que es "hallada devorando un hurgador"; así se desarrolla la desopilante noticia con betas de ambigüedad e ironía.

Los cupleteros situándose desde un absurdo exacerbado a nivel de discurso y forma, reflejan una mirada crítica hacia lo que es el periodismo en nuestro medio y como se sitúa ante las noticias, realizando una sátira a la prensa amarillista y sensacionalista. El diálogo termina con el coro ingresando a escena nuevamente, cantando de forma casi "llorada", tipo lamento, sobre la base melódica de "*Cielito lindo*"²⁵ lo siguiente:

Pobre paisito lindo a lo que ha llegado no entiendo cómo,
todo es frivolidad
solo nos queda agachar el lomo
ay ay ay ay canta y no llores,
porque si hacés las dos cosas al mismo tiempo no se entiende
un pomo.

24 "Ver referencias del programa":Zona Urbana. <https://youtu.be/C4KE1mq-q3Y>.

25 "Canción huapango tradicional escrita y compuesta por el cantautor mexicano Quirino Fidelino Mendoza y Cortés (1862-1957)". https://es.wikipedia.org/wiki/Cielito_lindo.

Este fragmento nos permite nuevamente observar el uso de una canción popular muy conocida, de la cual se extrae su rítmica, melodía y parte de su letra, y que sirve para resolver desde el humor la situación decadente antes descrita. Enseguida de este lamento al minuto 19,28” de la actuación, se anuncia la llegada del cuplé, esta llegada es parte del cuplé y tiende una vez más a ironizar, o exponer las construcciones acerca de la Murga, sus partes y sus funciones. En este momento la Murga va 19 minutos de actuación, en donde hubo variados cuplés organizados de forma no convencional, igualmente va a satirizar con la llegada de un verdadero cuplé con "personaje" y así lo expone, agrupándose en el centro del escenario y cantando:

Y ahora se viene el cuplé,
cuanto hace que no teníamos uno,
el último que ensayamos
no tuvo mucho éxito
y terminamos sacándolo del repertorio.

La primera parte de este cuplé trata de su ausencia, su llegada y la alegría que esto ocasiona a los murguistas que venían (según describen) de un gran desorden e inmadurez; en este inicio es destacable la postura de los murguistas agrupada hacia el centro del escenario, y el canto del coro que se realiza a modo de clarinada; la cual como ya fue observado no se realizó en la presentación (lugar habitual para su uso, conjunto con la despedida o retirada). Este detalle no es menor, pues nos sitúa frente a una propuesta que conociendo el género y respetando gran parte de sus dinámicas, lo altera y lo re ubica conservando así la forma, pero no la estructura de un modo lineal, este tipo de poéticas hacen que la Murga se constituya como propuesta creativa, salvaguardando una tradición que le es propia y a su vez innovando desde su estructura de base.

Esto nos permite recalcar la ubicación de esta Murga dentro de una categoría bohemia artesanal, reordenando premeditadamente los esquemas clásicos y dándole su propio sello y estilo particular.

Prosigue el desarrollo del cuplé, introduciendo un tema cantado por varios solistas y rematado por el coro, en base al bolero *Sabor a mí*,²⁶ en esta parte el resto del coro realiza movimientos pautados pero libres (baile), en base al ritmo del bolero mencionado, que es utilizado para componer sobre su rítmica un estado melancólico y casi ridículo, que evoca la ausencia de un cuplé.

Luego de una breve intervención de Lamolle a modo de ambientación o introducción al cuplé, y algunos chistes de los murguistas, comienza su desarrollo y empieza el coro a cantar sobre la base del verso popular "*Chófer chófer apure ese motor que en esta bañadera nos morimos de calor*", pero cambiando la letra y hablando de la Murga cuando va a los tablados, el tema del cobro, el clima y la puntualidad, dando lugar a la presentación del cupletero "*conductor de bañadera*".

Este cuplé²⁷ se organiza entre el canto del coro y la interacción del cupletero, bajo un esquema clásico coro-cupletero-coro-cupletero. El coro repite siempre la misma estructura melódica y rítmica, cambiando la letra (una especie de estribillo irregular); el cupletero va desarrollando la historia, y la Murga le contesta a veces en forma de dúos, otras en tríos o cuartetos y otras todo el coro. En este caso la temática se basa en

26 "Sabor a mí, es un bolero de 1959 del compositor y cantante mexicano Álvaro Carrillo (1921 - 1969). Fue popularizado internacionalmente por Los Panchos (...) Es considerado el mayor éxito nacional e internacional de Álvaro Carrillo, cuyo repertorio de composiciones es de alrededor de 300 canciones". [https://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_\(canción\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_(canción)).

27 "Cuplé: (Del francés couplet, estrofa). Cuadro generalmente humorístico, básicamente cantado, con un tema central y personajes que lo llevan adelante (junto al coro que a veces actúa como un personaje más que presenta a "la murga"). Lamolle Guillermo "Cual retazo de los suelos". Ed. Trilce. Montevideo.2005.

el trabajo del chófer en la campaña electoral, que es el tema más recurrente de la Murga y de la política en el inicio del 2005.

_ Dúo: Se dice que laburó
las elecciones pasadas,
haciendo de transportista en
la campaña colorada.

_Cupletero: Yo iba a los cantegriles
para plantearles un pacto,
les llevaba milanesas
pa que fueran a los actos.

_Coro: Ay señor díganos que eso no es cierto.

_Cupletero: Shhh del cejas no quiero hablar
por el respeto a los muertos.

_ Coro: Ay señor la gente que contestaba?

_Cupletero: Les comía las milanesas
y después no los votaba.

La puesta se compone de modo organizado y pautado y organizado y libre, plateando diversos esquemas colectivos de acción, por ejemplo coro de espaldas, coro al frente, coro agrupado en un costado del escenario, coro transitando en forma circular por el escenario, esto va variando de acuerdo a la temática y al posicionamiento del cupletero, así como al canto del coro completo, y a las cuartetos y o dúos. Claramente la relación se establece en el vínculo entre el cupletero y el coro más allá de las diversas formas de construir los diálogos.

Al culminar el cuplé ingresa Lamolle anunciando la despedida y la Murga le advierte que aún es temprano para realizarla, pues falta cumplir con el tiempo reglamentario, entonces nuevamente, sucede la inversión de lugares y estructuras de forma lúdica

como parte del juego que desde el inicio fue planteado. Se inicia una despedida que el director plantea como una despedida "*más personal*", pero que al comenzar a ser cantada, el público descubre que es un breve cuplé (cantado colectivamente) de despedida al presidente Batlle (del partido colorado) que gobernó Uruguay de 2000 a 2005, y cuyo partido fue derrotado por el Encuentro Progresista Frente Amplio en las elecciones de 2004.

Este cuplé se inicia sobre la base del tango "*Adiós mi barrio*" de Collazo y Soliño,²⁸ conservando gran parte de la letra original, y evocando emotiva y sarcásticamente, el espíritu de dicha pieza en relación con su temática de fondo, la caída, pérdida o desaparición de algo, en el original un barrio, en el cuplé un político que se va.

Viejo Batlle que te vas
te doy mi último adiós
ya no te veré más(...)

Utilizan parte de la letra original y le agregan otros significados:

la piqueta fatal del progresismo
arrancó, tres recuerdos queridos,
el del cejas, el cuqui y el tuyo,
linda terna pa alguna alguna mención..

28 Tema *Adiós mi barrio*, conocido tango uruguayo con Letra de Víctor Soliño, y música de Ramón Collazo Dedicado por sus autores al "Barrio Sur" de la ciudad de Montevideo, R.O. del Uruguay. Grabado por la orquesta de Hugo Di Carlo con la voz de Carlos Roldán. (1951) Grabado por la orquesta de Donato Racciatti con la voz de Víctor Ruiz y coro. (1958) Grabado por el conjunto Los Olimareños. www.hermanotango.com.ar/Letras%20191004/ADIOS%20MI%20BARRIO.htm.

La canción original dice:

la piqueta fatal del progreso
arrancó mil recuerdos queridos,
y en tus calles ruinosas desiertas,
sopla un viento de desolación.

En este caso se altera el sentido de la estrofa y solo se conserva parte del sujeto de la acción, "la piqueta fatal" se conserva, pero en vez de ser del progreso es "del progresismo"; también se conserva en todo momento la melodía del original.

En relación a la puesta, se compeljiza la relación sintagmática entre los signos, al plantearse un juego corporal que se desarrolla por momentos con una rítmica militar o juglaresca como de circo (hay en estas rítmicas lugares comunes), ejecutada por el bombo, platillo y redoblante, y donde la corporalidad de los murguistas se torna rígida y estructurada cual marcha militar, donde eso es quebrado de modo clownesco, revirtiéndose la solemnidad antes planteada en movimientos desordenados y libres. Este recurso es acentuado con el uso de unos bastones rojos y blancos, con los cuales van marcando y acentuando gestualmente lo que el discurso relata, desarrollando movimientos pautados y organizados colectivamente. Podría interpretarse que el uso de los bastones en rojo y blanco, refiere a los colores de los dos partidos conservadores colorado y blanco; y lo ambiguo del juego corporal, al choque entre tendencias políticas rígidas y mayormente conservadoras, y el triunfo de la izquierda con propuestas más abiertas, distendidas.

El coro se retira luego de despedir a Batlle, e ingresa Lamolle a hablar en "serio", realizando una "denuncia", coloca un celular frente al micrófono y se emite un audio

de la cadena árabe Aisha Shira, con un comunicado de Al Qaeda,²⁹ en donde en tono de amenaza se plantea a los jurados que *"traten bien a esa murga"*, porque si no van a *"volar todos en pedacitos"*, luego de esta amenaza el audio termina diciendo: *"muchas gracias y que tengan todos un feliz carnaval"*.

Al finalizar el audio Lamolle plantea su discrepancia con estos métodos eh irónicamente, dice: *"estamos muy ofendidos con todo esto, creo que hay que acabar con esta calaña de gente o con gente de esta calaña, pero para eso no estamos nosotros, por eso vamos a seguir cantando"*. Muy irónicamente, con este planteo ridiculiza o cuestiona, el masivo tratamiento y prejuicio sobre el terrorismo mundial, lo realiza de una manera breve pero muy suspicaz dándole un lugar de relativismo al fenómeno, enmarcándolo dentro del Carnaval uruguayo y poniendo en tela de juicio la verosimilitud de la información mediática y su relatividad como tejido de verdades globalizadas.

Durante este cuplé el coro se retira al fondo del escenario y se coloca las capas de la despedida, con las que retorna a los micrófonos para cantar al finalizar el cuplé. Son capas largas, con brillo y en colores magenta, azul y negro distintamente cada una, con tonos de plata y blanco que se reiteran en todas por igual, están realizadas en diversos tipos de géneros, y tienen apliques de tul y botones pintados.

La despedida se inicia justamente con el mismo concepto discursivo que se tejió en el desarrollo de la poética del espectáculo, o sea, exponer que se va a hacer una despedida. En este caso se va más allá emitiendo un juicio respecto a las despedidas, a su forma y a sus temas.

29 Al Qaeda o Al Qaida, es una organización paramilitar, yihadista, que emplea prácticas terroristas y se plantea como un movimiento de resistencia islámica alrededor del mundo. En 2001 se la responsabilizó de los atentados a las torres gemelas en Estados Unidos. https://es.wikipedia.org/wiki/Al_Qaeda.

Un murguista empieza a cantar despedidas de la guardia vieja como "*final de una emoción*" (...), Lamolle lo para y le dice que la despedida debe ser una canción "*original, distinta*", y el murguista le contesta ironizando: "*original flaco, si todas son iguales, nos vamos...pero volveremos*". Lamolle entonces lo para y le dice que van a hacer una despedida: "*carnavalera, a toda marcha camión, a todo candombe, como se merece este público oriental, carnavalero y de acá*".

Durante este momento el resto de la Murga se coloca los sombreros, que son de los mismos materiales que los trajes, y de formas voluminosas y abstractas. Hasta el final la Murga cantará sin cesar con los gorros y las capas colocadas. Entonces comienza la despedida y jocosamente, casi como una tomada de pelo, resulta ser la misma melodía que la presentación solo que con otro ritmo:

Aquí llegamos,
aquí vinimos
y ahora nomás será verdad que ya nos fuimos
hemos actuado
sobre el tablado
pues no podíamos hacerlo en otro lado
Abajo está lleno de cables
y otras cosas peligrosas
y además desde el principio estaban puestos
los micrófonos acá(...)

Me interesa hacer hincapié en esta letra, pues además de ser la misma melodía que en la presentación, tiene en su letra un sentido del humor que nuevamente acepta como dados de antemano los cánones de lugar y situación en donde la Murga canta, en este caso por ejemplo, diciendo absurdamente que cantan ahí pues no podían hacerlo en

otro lado, es notoria la falta de solemnidad y el juego en donde se sitúan, en relación a los niveles sintáctico, semántico, y pragmático.

Se desarrolla así la despedida que contiene varios momentos a destacar, este primero que es reiteración de la presentación y que se hace sin clarinada (ya se aclaró su función), luego de una interrupción a modo de chiste donde un murguista canta un solo:

_Solo: “la lunaaaaaaaaa”. Y se desarrolla un chiste de este a la murga que contesta
_donde?

_Solo: está en el libreto y lo digo yo.

Lamolle entonces llama a otro murguista y le dice que lo haga él, que les van a dar algún sponsor (murguista que además es en "serio", una voz muy destacada del Carnaval).

_Solo: La Luunaaaaa.

_Coro: Esa luciérnaga lenta y grandota
que se prende y se apaga una vez al mes.

La lunaaaaaaaaaaa
fue el primer escalón que pisamos
hacia el gran universo,
con timidez.

Con este canto a la luna sucede una clarinada muy extensa, o sea una parte totalmente a capela, donde la Murga canta sin batería su clarinada, luego de ya comenzada la despedida; después irrumpe la batería jugando con diversos ritmos, melodías y movimientos, acentuando preponderantemente el canto y la exposición de dúos,

solos, tríos y cuartetos, con el redoblante, bombo y platos realizando marcha camión y candombeado.

En relación a los movimientos propuestos para la despedida, los mismos se ajustan a las necesidades del canto y de la rítmica, siendo por lo general libres, y por momentos pautados y libres, pero no organizados. El tema de la despedida será preponderantemente la luna, pero no exento de un contenido filosófico que se aborda satíricamente, o con un estilo tan despojado que puede pasar casi inadvertido.

Tanto la letra, como en la musicalidad de la despedida están complejamente engarzadas, en un momento se cambia abruptamente el ritmo y la Murga de modo más acelerado canta:

Es

Treinta y seis años después de apoyar nuestros pies
sobre la luna en el mar de la tranquilidad
de este lado del abismo decimos lo mismo que siem
pre dicen las murgas cuando se van
porque partir no es morir es volver a empezar.

Y dar un paso adelante hacia la eternidad
con los dos pies en un punto de la inmensidad
Y no quedarse en la chica seguir avanzando hacia algún
lugar mas allá de cualquier lugar
Sin naufragar en el mar de la seguridad.

Esta composición de versos disonantes es una estructura compleja de fraseo irregular y de contenido metafórico, donde se nombra desde la estructura de la despedida y el deber de su decir, hasta cuestiones amplias como el partir, la eternidad, la inmensidad

y la renuncia a la seguridad. No resulta un discurso sencillo, porque además es cantado en forma vertiginosa sobre el final de la despedida,.

Esta letra se escapa de los cánones tradicionales transformándose a nivel de estructura y de contenido, en un sello particular de estilo, propio de *La gran siete*, donde se puede observar cierta complejización rupturista en relación a los planos semántico y sintáctico, ya sea por la densidad de contenido discursivo, como por el uso de estructuras armónicas que se escapan de las sonoridades más habituales, podría decirse, del orden de lo común.

Hacia el final se retirará la Murga con un saludo metafórico a la luna y al dios del Carnaval, "Momo", dejando una bajada que dice así:

Y soñaremos por siempre contigo,
Momo
Dios orejano de un tiempo perdido,
Cómo
Astro que vuelve a brillar
Alto
Toda la vida querremos cantar
Tanto.

En el desarrollo de este estudio y como encuadre previo de la segunda poética, podemos enumerar ciertos hallazgos que aportarán a la posterior contrastación de las mismas.

Encontramos a nivel semántico, una propuesta enfocada a la satirización de lo mediático, y a la ubicación jocosa de ciertos temas que se constituyeron como "importantes" dentro de la opinión pública, o al menos fueron noticia destacada en el transcurso del año 2004.

Los temas escogidos por la *Gran 7*, fueron a nivel nacional las elecciones presidenciales y la contienda político partidaria, con todos los personajes que de ella emergen, la seguridad, y la situación en relación a seguridad social. A nivel internacional el terrorismo y algunos eventos específicos mencionados al pasar en el salpicón, como la elección de Bush en Estados Unidos y catástrofes naturales en el Caribe entre otros.

La elección medular en la temática de la Murga se basa en temas de dominio público, atravesados por un discurso satírico y crítico, por lo general notamos el permanente uso de la ironía y la ambigüedad en el planteo, o sea un humor que apunta al doble sentido, a la interpretación por parte del espectador, a un cierto compartir o poder captar el cambio de sentidos, planteado básicamente en relación al discurso y al uso del contrafactum, y apoyado en la forma del decir y en los elementos sintéticos que para ello se plantean, un ejemplo claro es la sola presencia de un celular con un audio de al Qaeda en el cuplé de Alsha Shira.

El armado de la poética en relación al discurso, su forma, estructura y contenido, y la relación de los mismos con lo escénico se conforman como un entramado indivisible. Observamos respecto a ello, un discurso preponderantemente informal y en variados momentos lunfardo, pero ese uso informal no solo refiere a la forma, sino también al contenido en relación a lo que se relata, desde el saludo de presentación, la Murga se presenta quebrando la estructura tradicional, dislocando el orden temático y la forma, y al hacerlo también quitando de ello la solemnidad e importancia que a menudo se le adjudica a la presentación o a la retirada.

Esto es a su vez llevado a todo el desarrollo discursivo de la poética, en donde se sitúa más como un juego en sí, que como un situarse desde una importancia en el decir, o como portadores de discursos o ideas trascendentes.

Podría decirse que *La gran 7* construye su poética en una modalidad de comedia, en el transcurso de todo su espectáculo, salvo algunos detalles "mas" solemnes en la

composición de la despedida, pero igualmente en ese caso, el tratamiento de la trascendencia o solemnidad se hace desde un tono algo jocoso, lúdico y ambiguo.

Los niveles semánticos y sintácticos, se retroalimentan a veces desde lo antagónico, y otras desde una superposición paralela. En relación al nivel pragmático, observamos un interjuego entre la estructura reconocible y la planteada. Un corrimiento buscado de antemano, con el previo dominio del patrón tradicional esperado. También resulta sumamente interesante observar la forma compositiva de las estrofas de las diversas partes, en donde se ve un acento en el trabajo en prosa, pero cuando se realiza en verso, se introducen igualmente variables métricas o discursivas, que desentonan de los patrones compositivos mayormente observados, o a los que también el público se encuentra más habituado. , cabe destacar que estoy realizando el estudio de un hecho escénico con un espesor de signos sumamente concentrado y variable. Al tratarse de este tipo de investigación considero necesario el realizar descripciones por momentos excesivas con el fin de que se entienda el análisis y la complejidad del campo que se está abordando, tomando en cuenta que son espectáculos en vivo que desarrollan una compleja partitura de signos que se entrecruzan, oponen, resignifican y acentúan con una rápida y continua frecuencia durante el desarrollo de toda su poética.

Respecto a la puntualización acerca del espesor de signos construido en la poética de *La gran siete*, cabe detallar que la misma inicia el espectáculo con un planteo signico exclusivamente visual en donde la Murga realiza movimientos colectivos que se pueden ubicar según el esquema de Kowzan dentro del gesto kinésico, en este caso comprendido por el movimiento colectivo donde a su vez se superponen con igual intencionalidad expresiva los gestos individuales de cada integrante, realizando un saludo hacia un lugar impreciso fuera del alcance de los espectadores. Este recurso genera el desarrollo del humor y la risa sin utilización de signos verbales, solo se utilizando el código visual.

Por otro lado también se puede observar que el cuplé del "embole" plantea una superposición de signos visuales y verbales, donde los visuales correspondientes al gesto

y a la mímica del rostro actúan reforzando el discurso verbal, llevando al extremo su representación a partir del cuerpo, generando una comicidad muy directamente acentuada que refuerza el discurso verbal con el gesto. En este caso además, el signo correspondiente a la iluminación a su vez refuerza la idea planteada disminuyendo notoriamente el nivel de luz de escenario sobre los murguistas.

Sucedec también en otra instancia una construcción sintagmática que reúne signos superpuestos por momentos en contradicción, cuando la Murga al finalizar el cuplé del "embole" habla y canta "la decadencia" bajo una base rítmica de candombe. Se puede interpretar que utiliza un ritmo festivo y ceremonial en contraste con lo que enuncia.

Otro ejemplo refiere al de los palos utilizados en el cuplé "adiós a Batlle", aquí observamos el uso del accesorio bastón con una significación de primer grado en relación a la despedida del "viejo Batlle", relacionada discursivamente al "objeto" bastón; pero a su vez el uso gestual que se va desarrollando, sumado a la musicalidad planteada, le van dando al objeto otros grados de significación aleatorios utilizados para acentuar, ridiculizar, representar y o acompañar el discurso verbal.

El uso del accesorio "celular" se sitúa como signo de primer grado que contiene una información enunciada a modo de amenaza sobre la Murga, otorgando a través de este objeto un grado de comicidad y en cierto modo de burla ambigua y casi ridícula al propio relato planteado.

Por último me interesa recalcar que todas las murgas estudiadas acentúan, refuerzan o contradicen los signos que van presentando en el desarrollo constructivo de cada espectáculo. Creo necesario observar que el hojaldre signico y la superposición inevitable de estos es parte de la riqueza y de la complejidad del estudio de las poéticas de Murga, donde las variables son muchas y también los planos de sentido que en ellas se pueden percibir y observar.

De este modo la poética mantiene el eje en parte de las formas tradicionales y juega con ellas, invirtiéndolas, desmistificándolas y tallando una forma discursiva y escénica propia.

3.4. Características de Murga *Agarrate Catalina*.

La Murga surge en abril del año 2001, producto de la unión de los hermanos Yamandú y Tabaré Cardozo, Carlos Tanco, y otros artistas integrantes de la murga "Eterna madrugada". En el año 2001 comienzan su incursión en el encuentro Murga Joven, logrando convertirse en un referente de este concurso juvenil. Al año siguiente logran el primer puesto del mencionado concurso, y posteriormente deciden dar la prueba de admisión para entrar en el Carnaval mayor en el año 2003.

3.5. *Agarrate Catalina 2005*. "Los sueños". Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado.

Agárrate Catalina se presenta con una propuesta de estructura que podríamos denominar tradicional, con cuadros claramente delimitados y un hilo conductor que da nombre al espectáculo "Los sueños". A partir de ello, realiza una propuesta que recrea la situación socio política del Uruguay de 2005, sus conflictos y sus principales personajes públicos. Inicia su espectáculo con una clarinada frente a los micrófonos y una canción de presentación que habla del regreso, del Carnaval, de los sueños y de la Murga.

Su estética está construida con trajes que tienen poco volumen, bastante movimiento y un uso del color austero, heterogéneo a nivel de color, pero homogéneo en cuanto a paleta, un solo color por murguista (además de negro en todos) y ausencia de texturas y apliques de otros materiales. Todos los trajes están apoyados sobre un fondo de

color negro, lo cual exalta el color sobrepuesto, los gorros son voluminosos y con características de fantasía proponen una especie de cornamentas voluminosas en negro y un detalle de color. La batería y el director están contrastantes con el coro, en blanco y negro los cuatro. El director lleva además la mayor parte del espectáculo una máscara de arlequín colocada sobre su rostro. Durante el transcurso del espectáculo los trajes van adaptándose a cada cuplé, o bien con la introducción de apliques, o bien sacándose las capas y sombreros. La estética visual de *La Catalina*, tiene marcadas tendencias del estilo de Murga joven, que es más despojado, más liviano, no tan cargado a nivel de volumen y de estructura. La propuesta de Murga joven en general intentaba que los cuerpos se movieran libremente y con mas soltura en lo escénico.

Luego de la presentación y el planteo de los sueños comienza el "medio", en donde observamos 3 cuplés con diferentes personajes, pero todos delineados por un tinte político. El primero caracteriza e imita a José Pepe Mújica con sus modos discursivos tanto a nivel de forma, como visuales; luego se utiliza un recurso similar con la imitación y recreación de los "jóvenes blancos", y por último "el sueño americano", con el estereotipo de los revolucionarios y sus contradicciones.

El espectáculo tiene un discurso que se identifica claramente por su afinidad con la fuerza política Encuentro Progresista-Frente Amplio, conteniendo un discurso idealista que tiende a ilusionarse con las nuevas perspectivas que se avecinan en la situación política del Uruguay del 2005; resultando bastante claro el corte político partidario escogido en esta ocasión para la composición temática de la poética del espectáculo.

En la puesta en escena operan con una estructura de bloques estrictamente marcada, en donde al finalizar cada uno se produce una disminución del nivel de luz acentuando el contraluz, y generando o bien encuadres en fotos, o bien diversas sensaciones a partir de la luz. Se utilizan como conectores de enlace, monólogos breves que re enfocan la temática a desarrollar, esta es una diferencia compositiva

muy notoria en relación a la *Gran siete*, y es una característica asociada a la profesionalización, respecto a la exactitud en el uso del tiempo, el escenario, y la organización espacio temporal dentro del mismo.

A nivel de la propuesta escénica y visual, la Murga se caracteriza por la representación figurativa, esto se puede observar claramente en cada cuplé, al utilizar máscaras de látex que replican al personaje evocado en el caso de Mujica; las barbas, materas y andrajos para los militantes que lo acompañan; los ponchos y banderas blancas en el caso de los "jóvenes blancos"; y las viseras rojas y bandejas blancas con el logo de Mc Donald en el caso del "sueño americano". Es una propuesta directa, reconocible y figurativa donde se identifican con claridad los personajes y asuntos evocados, un humor que funciona en cierta manera por "imitación" de la realidad, acudiendo a temas de dominio público claramente reconocibles, que son caricaturizados y satirizados.

Este espectáculo se encuentra dentro de la categoría profesional espectacular, que iremos clarificando a lo largo del estudio de su poética, marcando los puntos de enlace y de quiebre con los estereotipos comúnmente vinculados con lo tradicional, y de ello con lo profesional. Recordemos que este año 2005 *Agárrate Catalina* obtiene el primer premio en la categoría Murgas, siendo un acontecimiento histórico, pues es la primera vez que una Murga proveniente del concurso de Murga Joven, obtiene tal galardón dentro del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas.

El espectáculo propone una especie de fábula, como dinámica escénica y discursiva. La organización es en bloques con un principio y un final claramente marcados donde se realiza una construcción consecutiva, ordenada y reconocible dentro de la propuesta presentada.

Para constatar esto sugiero observar la construcción de los libretos en donde se aprecia el orden y modo constructivo de cada poética, la cual detallaremos a continuación.

Comienza el espectáculo, se abre el telón, la Murga ya situada en frente a los micrófonos, sin luz de frente y en penumbras generadas de contraluz, canta la clarinada en donde se presenta solemnemente con una estructura de poesía en verso.

Milagros del azar
Ponen a girar
Todo el universo
Destino sin final
Otra vuelta más
Los que ayer se fueron
hoy vuelven al carnaval.

Luego de ello irrumpe la batería a ritmo de marcha camión, se prenden las luces del frente y la Murga comienza a bailar toda iluminada, el desarrollo de esta presentación es cantado dentro de lo que llamaremos una estructura tradicional, tanto desde su composición escénica, como musical y discursiva, que transcurre utilizando de base diversas canciones populares del folklore Americano. Los cambios de ritmo son marcados desde la puesta en escena con una propuesta de movimientos siempre pautada, pudiendo observarse movimientos pautados y libres, y movimientos pautados y organizados, observándose un trabajo sobre la gestualidad colectivo y con cuidado de los movimientos de toda la Murga conjuntamente; la puesta de la presentación tiene cambios de ritmo y de intensidad, donde el movimiento se cierra hacia el centro o se expande, según la expresión o tensiones propuestas.

El vestuario acompaña el planteo escénico y discursivo, visten unas capas largas de un color cada murguista (colores variados, celeste, rojo, amarillo) con una acentuación a modo de contraste de color negro y una especie de alas a modo de arneses con cierto brillo y transparencia que lleva todo el coro (en la presentación), en la cabeza

unos sombreros con una especie de cornamentas también en negro y un color con brillo en su centro aumentan el volumen de la murga dando una imagen algo "oscura" o despojada.

Los trajes no cuentan con un gran volumen, estas capas priorizan el movimiento y la liviandad contando con hombreras no muy grandes, y basándose en la cantidad de telas y el corte de ellas para generar movimiento. La propuesta si bien cumple con los requerimientos reglamentarios, dista de ser un planteo tradicional estando en un camino intermedio entre la Murga joven, caracterizada por el despojo y una estética que en general apunta a la acentuación de los cuerpos, y la estética tradicional con volumen color y brillo como regentes primordiales.

La Catalina logra de este modo mantener su identidad como Murga joven, y al mismo tiempo cumplir con los requerimientos de orden reglamentario, indispensables para el concurso.

Al inicio del espectáculo en la "presentación", la Murga se posiciona seriamente, o sea dentro de una estructura tradicional donde las "puntas" (presentación o saludo y retirada o despedida), son los momentos en que la Murga da el mensaje, se torna solemne, "seria" y opta por un discurso con cierta base de "poesía popular". Puntualicemos que la presentación está cantada mayoritariamente en tercera persona del plural, marcando una distancia en el uso del lenguaje que refuerza la solemnidad, y magnifica el orden semántico del decir. Son los murguistas hablando de ellos pero en tercera persona (cuando esto es alterado justamente opera a modo de acento).

En la primera parte de esta presentación se habla básicamente del regreso de la Murga, de la fiesta y de lo que significa la alegría del Carnaval. Hacia el final de la presentación se puede visualizar una interesante metáfora (es una interpretación), donde encuentro un vínculo con el arribo al poder del Encuentro Progresista (EP), y más específicamente con los militantes del MPP /MLN (que es parte del encuentro y en esa elección marcó la mayoría en la interna del mismo).

Transcribo parte de la letra donde la referencia me parece más que clara, si bien también puede interpretarse que esto habla directamente de los murguistas, creo que efectivamente lo hace, pero solapadamente también refiere a otro sentido.

La noche los escoltó (a ellos los militantes)
a la calle azul (lo oscuro, la noche, la clandestinidad, las
muertes)
de la madrugada
La luna les enseñó
como fusilar
con sus carcajadas
Como un ejército de mil camiones, (refiere a los camiones de
los milicos)
La sombra púrpura de sus canciones,(la sombra de los
militantes, púrpura por la sangre derramada)
en el lomo de un dragón cruza la ciudad (los dragones se les
decía a los milicos en dictadura)
Como una inmensa bandera. (La derrota del dragón y la
bandera es el triunfo de la izquierda)

En la presentación se observan variadas metáforas acerca del triunfo de la izquierda, y hacia las últimas estrofas, la Murga se expresa de modo populista y algo mesiánica: "*El cielo del tablado. Las luces de color, y mi pueblo peleándole al dolor (...)* (obsérvese primera persona del singular), y hacia el final entre otras prosas rimbombantes delinea el tema que va a desarrollar o sea el tema de los sueños, esbozándose aquí el hilo conductor del espectáculo "*una murga abre los sueños, la Catalina cantando*"(...).

Ya desde su apertura la Murga se posiciona desde un hojaldre discursivo y escénico, proponiendo una poética que engarza y articula formas discursivas y escénicas reiterativas y efectivas, desarrollando el hilo conductor y el ritmo escénico, con una direccionalidad e intención claramente marcadas y basadas en el orden, el ritmo, el canto y el discurso como piezas indisolubles que se van sucediendo de acuerdo a los bloques propuestos.

La presentación propone una Murga heroica y solemne, ajustada a los esquemas más típicos de la tradición, que finaliza con una foto escénica dentro de este encuadre.

Posteriormente a la presentación se plantea la acción, o sea la Murga incita al público a ingresar al juego, en este caso ese juego es el mundo sin sentido (aparente) de los sueños.

Comienza la presentación del cuplé, realizada primero por el monólogo de un presentador y luego por el coro que, utilizando diversos recursos lingüísticos (primera persona del singular, segunda del singular, primera del plural, tercera del plural) se acerca, se aleja, involucra y juega con el público, generando cierta expectativa previa al desarrollo del cuplé.

Sueños,
nos meteremos
en tus sueños
Entre los números y espejos
las galeras y conejos
estás bailando en un pretil (...)

El cuplé “La pesadilla de los guerrilleros” (Pepe Mujica), se inicia con la aparición de un personaje “Julio María”, “el cejas”, que representa a un ex presidente del partido colorado, doblemente electo en el 84 y en el 94 (figura emblemática dentro de la

derecha conservadora de la política uruguaya). El mismo está caracterizado con apliques que consisten en una calva de látex y cejas voluminosas que lo hacen adquirir una gran similitud con el original (entiéndase la utilización de recursos figurativos en la representación), que tiende a la imitación del personaje, sobre todo en relación a su voz, más que a una composición personal a nivel actoral del mismo. Tanto en Julio María como en Pepe Mujica (que ingresa enseguida a escena), lo que se plantea es la exacerbación de las características del personaje, la acentuación grotesca de sus gestos y de sus modos visuales, expresivos y discursivos, siendo claro que estos personajes cuentan con ciertas particularidades que los hacen potencialmente muy ricos para la imitación, en particular el Pepe.

En relación al contenido del discurso, encuentro oportuno reflexionar acerca del título del espectáculo y el preámbulo de inicio. Cuáles son los sueños a que se refiere la Murga? No son sueños fantásticos, son aspiraciones que forman parte de los deseos de los militantes de izquierda. Son sueños que tienen mucho que ver con la realidad, al menos de un sector de la población uruguaya, y es este mundo, el que la Murga invita a poblar, un mundo reconocible, muy real, estereotipado y presente que no tiene nada de onírico ni de irreal, son las caracterizaciones y la reproducción grotesca de personajes del ámbito político del Uruguay.

Luego del monólogo de Julio María, el coro comienza a cantar sobre la música de la canción folklórica "Sembrador de abecedarios" de Rubén Lena,³⁰ cantada entre otros por el popular dúo de folclore *Los Olimareños*.³¹

30 "Rubén Lena (1925-1995) fue un escritor, poeta, compositor y docente uruguayo. Compuso una vasta obra musical que fue interpretada por varios artistas de trayectoria; en particular, nutrió el repertorio del dúo folclórico Los Olimareños". https://es.wikipedia.org/wiki/Rubén_Lena.

31 "Los Olimareños es el nombre del dúo de canto popular uruguayo formado por Pepe Guerra y Braulio López en 1960, el cual tuvo una extensa trayectoria internacional y una prolífica producción discográfica. Se caracterizaron por dar a conocer gran parte de la poesía de autores uruguayos como Rubén Lena, entre otros. El nombre del dúo tiene relación con el hecho de haberse gestado en la

En motonetas y en Fuscas
Invadimos la ciudad
Somos el sueño espantoso
de los poderosos
que en marzo se van
¡y olé!
olé,olé,olé
Pepe, Pepe...

El coro va describiendo las características personales del personaje, y Mújica ingresa caracterizado “caricaturizado” con una máscara de látex, y con su discurso de todos los días.

El cupletero desarrolla un trabajo de imitación, acentuando el lunfardo y la forma expresiva y discursiva del Pepe repleta de muletillas, palabras conjugadas a su modo y un tiempo de fraseo y tímbrica muy particular, dice al ingresar a escena “*Tranquilos muchachos, tranquilos... ¡No empuje abombao, zampaboya! No ven que estoy viejo..., toy cansao, toy descangallao*”(…)

Luego del monólogo de presentación el coro nuevamente canta sobre la base de la canción popular "Al Pepe Sasía".³²

El cuplé se desarrolla sobre esta canción que originalmente fue dedicada evocando al gran futbolista uruguayo Pepe Sasía,³³ y en este caso la Murga la utiliza del mismo

ciudad de Treinta y Tres (Uruguay), a orillas del río Olimar".
https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Olimareños.

32 "Letra de Enrique Estrázulas y música de Estrázulas y Jaime Roos, interpretada por Pablo Pinocho Routín, tema muy conocido dentro del acervo de la música popular uruguaya".
www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=1606&DS_DS=4383&tmid.

modo, pero evocando a Pepe Mujica, utilizando paralelamente los signos escogidos a nivel semántico y sintáctico, en la relación entre el discurso propuesto y el original.

La Murga utiliza un discurso que oscila entre la oposición y el oficialismo, pues cabe destacar que en ese momento el Encuentro Progresista había ganado, pero aún no había tomado el gobierno. De este modo se va a ir desarrollando una poética que va a catalizar a nivel discursivo un proceso de muchos años de militancia y trabajo de la izquierda, de ahí la gran ovación que despierta y como replica intensamente en la opinión pública. Además de esto cabe destacar la mirada en cierto modo "anticipada", sobre la figura del Pepe Mujica, y el despegue de este como personaje caricaturesco, antes de que se produjese su posterior boom mediático.

El cuplé del Pepe está repleto de humor en relación a su figura, a la clase política y a las ambigüedades del gobierno, de los discursos y de la situación socio política del Uruguay. En ese sentido logra ensamblar estos engranajes y desde el absurdo o la hiper caracterización de situaciones y modos, propone un cuplé muy entretenido y con un marco referencial accesible a las mayorías. Por ejemplo, el coro en este cuplé aparece vestido con polleras negras cortadas en gajos con una estética desprolija, que es una síntesis de cañeros y hombres de campo (como si fuesen chiripaes), o militantes de izquierda con ropajes andrajosos y materas enormes con la estrella tupamara pintada, barbas abundantes, y boinas rojas con la estrella tupa (también comunista) en amarillo.

La dinámica escénica se va desarrollando entre el discurso del cupletero "Pepe" y las respuestas del coro. En esta ocasión el coro discursa a favor del cupletero, y por momentos como simple relator de la mirada de otros, *"Es una pesadilla es el Pepe Mujica es una pesadilla es el Pepe Mujica"*. Pero esto lo hace en relación a la opinión de otros, no del coro en sí que en general se muestra partidario del discurso y de la

33 "Sobre José Sasía". https://es.wikipedia.org/wiki/José_Sasía.

figura evocada, unificándose con el cupletero como partidarios de las mismas ideas y reivindicaciones, el coro es partidario del Pepe, el coro es el pueblo.

El Pepe realiza diálogos extensos, estilo monólogos, pero en relación con el coro, le habla al público, pero a su vez les habla a ellos(al coro). En el final del cuplé sobre la base de Pepe Sasía, el coro realiza una evocación a su figura, exaltándola, casi idolatrándola:

El Pepe vivió peleando
Y viviendo así aprendió
De los gritos, del silencio
De las veces que le erró
Al corso de la etiqueta
De los dueños del poder
El Pepe miró de abajo
Con los que andan sin comer
Al pueblo que se asustaba
Callado el Pepe esperó
Y dio ilusiones y sueños
A quien jamás lo soñó.

En este fragmento de la letra, se exalta la figura de Mujica, dándole un lugar casi mesiánico. No podemos desconocer este enfoque pues es conocida la existencia de una relación entre el poder político y el Carnaval, ya sea en forma directa o indirecta. El concurso oficial arma su staff de jurados con algunos miembros propuestos por DAECPU y otros por la Intendencia Municipal (Intendencia que varía cada 5 años según los políticos elegidos).

Este marcado rasgo oficialista (adelantado) va en contraposición por ejemplo a la postura de las Murgas antes durante y después de la dictadura militar, cuyo rasgo característico era estar del lado de la oposición; en este caso esa relación se invierte, siendo este un fenómeno que amerita otro estudio y que guarda relación con la cultura, los discursos humanistas, la izquierda y su nuevo lugar dentro de la esfera política actual (corrimientos y nuevo oficialismo).

Se cierra este bloque con contraluz frío, es decir disminución del nivel de luz al frente y tonos de azul en el fondo. Así se acentúa la luz sobre un murguista que hace un breve monólogo introductorio dando paso al cuplé de los jóvenes blancos, "*los sueños perdidos*", que comienza con base en el tema de Silvio Rodríguez "*Unicornio azul*",³⁴ tema recurrente pues en su letra original habla de una pérdida, la del unicornio. Continuando con la lógica del espectáculo, y ya presentado y condecorado el ganador, se dirige la mirada sobre los perdedores, este cuplé se constituye exaltando las características de clase, de posición socio cultural y de modo, que tienen en particular los dirigentes y militantes más destacados del partido blanco.

Aquí también se utiliza la exacerbación del gesto, del modo, de la forma y del contenido del discurso. Este es un cuplé colectivo que desarrolla todo el coro, con destaque de dos de ellos que hacen la mayoría de los diálogos (Cotelo y Cardozo), desarrollando una sátira, ridiculizando los comportamientos de clase y llevándolos al límite, esto es colocándose en un suponer de clase donde todo es banal, superficial y casi ridículo. La tensión es generada desde una descripción de los hábitos de clase más íntimos de los sujetos, hasta cosas más generales de comportamiento social, por ejemplo, desde un contraste de clases sociales, como cuando dicen: "*Con Larrañaga*."

34 "Silvio Rodríguez Domínguez (1946) es un cantautor, guitarrista y poeta cubano, exponente característico de la música de su país surgida con la Revolución cubana, conocida como la Nueva Trova". https://es.wikipedia.org/wiki/Silvio_Rodríguez.

En Nuevo París. Hablé con un pobre. Y toqué el tamboril". Como cuando lo hacen en relación a los hábitos personales de clase, por ejemplo: "*En el auto de papá. Nos fuimos a masoller. Tres camisas me llevé. Y cuatro frascos de gel*". Observamos que acá sucede un corrimiento, y la Murga que "fué" el pueblo que apoyaba a Mujica, ahora "es" los Jóvenes blancos.

El desarrollo de la musicalidad se vuelve aquí más variado utilizando diversos temas como la canción *Los orientales* de Idea Vilariño y Pepe Guerra, conocida por *Los Olimareños*, tema *Que alegría* de Jonny Tolengo,³⁵ cantos de barra brava, y un final con *Penélope* canción de autoría de Joan Manuel Serrat (letra), y Augusto Algueró (música). En el final ridiculizan la figura de Julita Poe, la esposa del ex presidente saliente Luis A Lacalle y la pena ocasionada por la derrota política, así como un supuesto desempleo y la búsqueda de otro trabajo a través de la compra del diario del domingo "el gallito"(suplemento de ofertas laborales y de compra venta de diversos artículos del diario El País de Montevideo).

Si bien este cuplé está basado en prejuicios y estereotipos, logra un alto nivel de receptividad por parte del público además de levantar fervorosas risas, recorriendo desde el relato una situación de clase social a nivel macro (enfrentamiento de clases), hasta el planteo de situaciones más íntimas como los hábitos y costumbres individuales de estos sujetos, para culminar con una sátira sobre la situación particular de Julita Pou, la ex mandataria.

El cuadro finaliza nuevamente con un contraluz que da ingreso a un nuevo cuplé, "*El sueño americano*". Este cuplé tiene varios puntos de quiebre, planteando una consecución de comportamientos e ideas en relación al arribo de la izquierda al

35 "Juan Carlos Calabro (Buenos Aires, 1934-2013) fue un actor, locutor, cantante y humorista argentino, recordado por crear los personajes televisivos "Johnny Tolengo", "Renato el contra" y "Anibal", entre otros. https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Carlos_Calabro". Sobre tema Que alegría ver: www.nortecorrientes.com/article/12498/que-alegria-que-alegria.

gobierno, y las conjeturas que de ello se desprenden. La enunciación está planteada en primera persona del plural y también por momentos en primera persona del singular, apreciación que acentúa el grado de involucramiento y apropiación emotiva de los murguistas con la causa propuesta, donde se desarrolla lo que pasará con una multinacional como Mc Donald, a raíz del arribo de la izquierda al poder.

El cuplé se inicia con los murguistas vestidos con remeras lisas de diversos colores y abajo un faldón negro, llevan viseras rojas con la M de Mc Donald y unas bandejas blancas también con la misma impresión de M en color rojo, además un cupletero (Rafael Cotelo), vestido como imitación del muñeco payaso de la misma empresa.

Se plantea una trama dramática con introducción, desarrollo y final, condensando cada vez más la temática y llevando al límite las situaciones planteadas. En el inicio se sostiene la postura revolucionaria como camino de transformación, en donde se parte de supuestos ideológicos de izquierda como la colectivización, el cooperativismo, la sindicalización, y la popularización de la marca. Este cambio sucede con decisiones que se toman en asamblea, en comités y que van construyendo la nueva concepción; desde ahí se defienden hábitos que tienen anclaje en costumbres características de las clases populares como son:

Un menú proletario para tí.
Mac chorizos al pan y empanada feliz.
Y un clarete cortado con Nix
Y a la cocina marche un medio tanque.
Las tortas fritas pal sartén.
Vamo a tratar que parezca un comité.

Esta letra plantea el cambio de un orden burgués y capitalista a un nuevo orden, donde los parámetros serán otros, por eso en su efervescencia inicial, la Murga defiende con entusiasmo el nuevo orden y el cambio planteado utilizando como estribillo reiterativo:

Luchemos por el fin de la hamburguesa
Burguesa, burguesa
Qué viva el sindicato de la empresa
Y la revolución...

La propuesta se va radicalizando cada vez más y esto implica en un momento, el abandono de los supuestos intereses individuales en pos de lo colectivo, de la ideología. Entonces ocurre un quiebre donde la Murga ya no se siente cómoda con los mandatos, manifestándose en contra de la expropiación de lo individual y planteando la paradoja de hasta qué punto los intereses colectivos son posibles o gratificantes para los individuos, esto se resuelve desde una visión simplificada y pragmática, que deja lugares abiertos, difusos, y discursos bastante comunes dentro de un espectáculo masivo y popular, como es el del teatro del Carnaval.

En un momento el desenlace se sucede, y ya no contentos con la radicalización izquierdista los murguistas plantean su discordia, manifestando su renuncia y oposición a la causa.

Esta revolución ya no me gusta
Lo de las papas chicas no me gusta
Yo mejor no juego más
Yo mejor no juego más

Esto venía súper divertido

hasta que se metieron con lo mío
Y por eso decidí
que esta lucha no es pa' mí.

Aquí se plantea el primer enfrentamiento de intereses, la Murga renuncia a la revolución antes propuesta y decide adaptarse al sistema, decide ser explotada, lo deciden desde el discurso tanto individual como colectivamente *"Y al final aunque me estén subempleando. Matando Explotando. Aunque tres pesos locos estoy cobrando. Me están haciendo un bien"*.

Se produce entonces un tercer quiebre relacionado a la forma e intención del discurso, esto es el uso de la segunda persona del singular. Hacia el final del cuplé la Murga increpa y alude al público en forma muy directa, extremando la tensión y finalizando el cuplé con una imagen reconocida:

Si vos no cambias algo, no cambia nada.
Ni aunque tu presente sea Fidel.

Podemos decir que aquí la Murga desafía, y reclama al público desde su discurso, pero a su vez toma una postura contradictoria pues ella misma renunció previamente a la revolución, luego mandató o se predispuso ante un devenir alienante, y por último le reclamó al público que cambie. Plantea la oposición explotadores explotados, su inevitable desarrollo y al mismo tiempo la urgencia o la postura reclamante ante la necesidad del cambio, donde el problema queda planteado, se delinea, se pone sobre la mesa como discusión proponiendo el cambio como salida abierta.

Este es un cuplé multifacético, que permite al espectador irse reconociendo con la Murga en forma progresiva y eso lo induce a involucrarse cada vez más de cerca con

los cuestionamientos planteados. Desde su nivel pragmático establece un cercano y dialéctico vínculo con el público y en cierta manera dialoga con este.

Seguidamente el bloque se cierra con un contraluz en tonos fríos y se realiza un breve monólogo final de índole reflexivo, donde la Murga se retira al fondo para colocarse las capas de retirada (que son las mismas que de la presentación pero sin alas). Ingresa nuevamente y canta la canción de final con los sombreros en la mano, sobre la base del tema *Aquarela* del cantautor brasileiro *Toquinho*. Tema que se desarrolla en tonos melódicos, emotivos y con un ritmo suave y cadencioso, hablando de los sueños y de la posibilidad abierta de realizarlos, evocando la victoria de los padres, y los logros de los luchadores de izquierda que hoy ven abierta la posibilidad de concretar lo tan anhelado.

Hace mucho soñaron, se cayeron y lloraron lágrimas de sangre

Pero soñaron.

Hace mucho que tenían ese sueño atravesado en la garganta

Hoy sus hijos cantan la felicidad de su sueño cumplido.

Al finalizar la canción nuevamente contraluz y un breve monólogo de carácter metafórico realizado en primera persona del singular: "*Corro por los pasillos de una casa abandonada, subo las inmensas escaleras y llego a un gran salón, a un museo de sueños olvidados que me miran quietos embalsamados.....Abro la ventana*", este discurso de índole solemne y con un posicionamiento cadencioso y formal, da ingreso a la clarinada de la retirada, la misma se realiza en base al tango *Soledad* de *Carlos Gardel* y *Alfredo Le Pera*.³⁶

³⁶ "Carlos Gardel fue un cantante, compositor y actor de cine. Es el más conocido representante del género en la historia del tango. Iniciador y máximo exponente del "tango canción", fue uno de los intérpretes más importantes de la música popular mundial en la primera mitad del siglo XX". https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Gardel.

Detrás de las murallas
Que vigilan nuestro andar
Cruzando la implacable realidad
Detrás del calabozo
Donde espera su final
El sueño de la libertad

La retirada se realiza mayormente en primera persona del singular, y hacia el final discurre entre la tercera persona del singular y la primera. Nuevamente observamos el vuelco emotivo, y el delicado tratamiento del discurso en relación a las cercanías o distancias ejercidas en dirección al público. La despedida sostiene la solemnidad y la trascendencia características del estilo tradicional y a su vez del estilo propio de la Catalina. Es visible el uso metafórico, la presencia de símbolos e imágenes que se levantan desde el discurso verbal, acentuando con ello sobre todo la emotividad y ciertos valores y principios éticos.

Parte de estas metáforas pueden asociarse al tema que ha atravesado la Murga durante toda su poética, el triunfo de la izquierda y los cambios esperados por gran parte del electorado. Podemos observar en su discurso alusiones metafóricas, pero claras, a estos temas.

No dejar de soñar
que el león de fuego
de la justicia
rugirá, reinará

"Alfredo Le Pera Sorrentino (São Paulo, Brasil, junio de 1900 (existen controversias sobre el día) Medellín, Colombia, 24 de junio de 1935) fue un letrista, escritor y periodista autor de la letra de los más conocidos tangos cantados por Carlos Gardel". https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Le_Pera

sobre los castillos
de la codicia.
Que una lluvia de paz
calma a los que esperan sedientos.

Se puede interpretar que aquí, la letra refiere a los crímenes de lesa humanidad ocurridos en la dictadura militar y la tan ansiada y defendida justicia que hasta ahora no ha llegado, pero que el nuevo gobierno es factible de habilitar.

Sobre el final la bajada se nos presenta como un canto evocativo de amor y de cierta esperanza, esta Murga profesional espectacular nos presenta un esquema clásico de retirada poética y magnificente, donde los sueños son posibles y se abre hacia un cierto devenir de luz y de posibilidades. No presenta a nivel discursivo ningún rasgo de desgano o de contrariedad sino que llega al "pueblo" desde un mensaje sencillo y positivo, utilizando una estructura de rimas equilibradas, en su mayoría consonantes, otras disonantes, pero operando en el terreno de lo que funciona, de lo conocido.

Adiós, nos queda un instante
De sueño de eternidad
Adiós, que el viento proteja
Mi fugaz felicidad.

De los hallazgos realizados a partir de este análisis podemos sacar en limpio que *Agárrate Catalina*, opera dentro de la categoría Murgas profesionales espectaculares, guardando por momentos una estrecha relación con lo que se concibe como Murgas tradicionales y otros alejándose un poco de tal referencia, sobre todo en lo relacionado a algunos aspectos técnicos y estructurales, como la presencia de mujeres

en el coro, el armado muy coherente y ordenado del espectáculo, o la presencia de una canción final.

En relación a un estilo más tradicional, podemos decir que tiene cierto sentido heroico de solemnidad discursiva y escénica en las puntas, la existencia de cuadros bien definidos con puntas y medio que dan forma a la elaboración del relato.

En el medio el humor es grotesco, ridículo, y sin gran complejidad discursiva, la máscara, la guarangada y la espontaneidad son utilizados como regentes del tipo de humor propuesto. Observamos una composición dramática basada en una estructura de estrofas mayoritariamente en verso en las puntas, donde la rima y el tiempo son elaborados con un orden compositivo equilibrado y reconocible. El medio por el contrario se enfoca de modo jocoso, en tono de comedia.

No es tan visible la referencia a lo tradicional en el uso del vestuario ni en sus cortes, ni en sus formas o uso de brillo. El vestuario opera en relación a la propuesta de puesta en escena y de movimiento y se caracteriza por el uso de variados elementos de utilería y apliques extra, en la composición de cada cuplé.

Lo profesional estaría compuesto en este caso por la elección de una temática de índole masiva, de conocimiento de gran parte de la ciudadanía, con la elección de personajes emblemáticos o representativos de estas dinámicas de gran público, ya sea en forma directa o indirecta (los policías).

También, por la vertiginosa propuesta rítmica, escénica y discursiva que se plantea, así como cierta linealidad o composición conceptual unidireccionada, figurativa y de fácil acceso al común de la gente, donde, en su estructura y en su dinámica escénica, sigue referencias de un formato mayormente tradicional en relación a su orden y lógica discursiva, a su canto y a su presencia estética (volumen, brillo, color).

4. Poéticas comparadas *A contramano versus La mojígata*.

4.1. Contexto histórico local año 2010.

En 2010, es electa por segundo período consecutivo la coalición de centro izquierda Encuentro Progresista/ Frente Amplio. En esta oportunidad asume como presidente del Uruguay José “Pepe” Mujica, ex tupamaro integrante del MLN (Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros), que participó de la guerrilla urbana en la década del 60 y fue prisionero durante la dictadura Uruguaya (del 72 al 85). Durante el primer período de gobierno del EP -Frente Amplio en 2004 fue Ministro de Ganadería Agricultura y Pesca; desde allí su popularidad fue en aumento, hasta su elección en 2009.

Esta figura muy polémica y algo exótica o “no estereotipada”, ha sido muy difundida a nivel de los medios de comunicación tanto nacionales como internacionales, sucediendo que en el país gran parte de los habitantes tenían conocimiento de los gestos, modos, y formas del presidente Mujica. Dichos modos aluden a un lenguaje informal, popular, por momentos burdo, que a su vez está impregnado por conocimientos teórico filosóficos y el desarrollo de un nivel de intelectualidad “cultura” que nos sitúa ante una interesante ambigüedad de forma versus contenido. Estas y otras peculiaridades como por ejemplo, que él continuase viviendo en su chacra de Paso de la Arena luego de ser electo, sin mudarse a la residencia presidencial del Prado; hacen de Mujica un “actor” político, polémico y controversial que ha sido sujeto de la mirada y seguimiento de un gran número de espectadores (medios masivos, comunidad internacional, electorado y pueblo uruguayo).

A nivel discursivo esta elección representó un supuesto "giro a la izquierda" dentro de la propia fuerza política de centro izquierda Encuentro Progresista-Frente Amplio

acunando en la sociedad variedad de interrogantes y fantasías en relación al proceder del recién electo candidato.

A su vez, es importante observar que hubo muchas temáticas que a raíz de su elección se pusieron en boga en la opinión pública, temas como la reforma del estado, la ley de caducidad, el sistema educativo, la legalización de la marihuana y del aborto.

Su mandato, que se produce a continuación del primer gobierno nacional de centro izquierda de la historia del Uruguay, a cargo del anterior presidente Tabaré Vázquez, acarrea como tema vigente (que abarco gran parte del discurso opositor), el tema de la inseguridad pública; los partidos de conservadores defendían la “baja” de la edad de imputabilidad para los menores infractores, proceso que luego de 2011 mediante el recaudo de firmas desembocó en plebiscito popular, aprobándose por este mecanismo el “no a la baja”, el 26 de octubre de 2014 dentro de las elecciones de gobierno nacionales.

Por otro lado en la IM (Intendencia de Montevideo), fue reelecto por cuarta vez consecutiva el partido de centro izquierda Encuentro Progresista-Frente Amplio, obteniendo, por segunda vez consecutiva el mismo partido, el gobierno a nivel departamental capitalino y a nivel nacional.³⁷

4.2. Características de Murga *Acontramano*. Basadas en entrevista a Cabrera y a Antognazza.

La Murga *A Contramano* fue fundada por Gustavo Cabrera su dueño actual, integrante del coro de segundos y letrista. Surge luego de una primera experiencia de este en la murga *Real Envido* (1992), que era una murga pequeña que concursaba en

³⁷ En la Intendencia de Montevideo resulta electa la candidata del Encuentro Progresista, Ana Olivera. rigofa2010.blogdiario.com/.../uruguay-elecciones-departamentales-2010-un-fa-preoc.

la categoría "B" y que tenía “un funcionamiento interno un tanto anárquico” (Cabrera entrevista anexo). Según lo que nos cuenta Cabrera se discutía todo entre todos y se ensayaba muy poco. Luego de esta vivencia, Cabrera decide fundar *A Contramano* y en mayo de 1992, se comienzan a reunir con un grupo escindido de *Real Envido* y otros compañeros murguistas del ambiente.

El primer club donde ensayan fue el Dryco en San Martín y Bulevar, luego se trasladan al Club Fénix (invierno del 92), pero finalmente salen del Club Auriblanco en su primer Carnaval en 1993. Permanecen en el Auriblanco del 93 al 95, luego Club Bella Vista 96 y 97, Club Capurro 98,99, 2000 y 2001. CEI (Centro de estudiantes de Ingeniería), 2002 y 2003. Club Peturrepe del 2004 al 2007; Club Goes 2008 y Club Capurro nuevamente desde 2008 a 2015.

La forma organizativa de la Murga ha sido variada y se ha ido modificando, nos cuenta Cabrera, que en un momento había instancias para que todos aportaran y se manifestaran, pero luego centralizaban la toma de decisiones, aplicando "centralismo democrático" (Cabrera entrevista anexo). La Murga se dividía en dos grandes áreas de trabajo; las decisiones artísticas dependían de las comisiones artísticas, de textos, músicas, etc. y las de funcionamiento y disciplina interna dependían del dueño, Gustavo Cabrera. En cuanto a lo económico, aplicaban una distribución social del ingreso basado en un sistema de evaluación de desempeño, donde los que trabajaban más, cobraban más, una suerte de cooperativa, pero de puntaje, no lineal (horizontal) donde todos cobraban lo mismo y muchas veces según Cabrera “es la principal injusticia ya que no reconoce los esfuerzos diferenciados”.

Hoy día la Murga tiene 23 carnavales ininterrumpidos saliendo y compitiendo y se retira con un invicto liguillero de 17 liguillas, desde que las mismas se instauraron en 1999, lo cual es algo que enorgullece a Cabrera y a los integrantes más estables del grupo, si bien desde el inicio solo queda Cabrera, hay compañeros que llegaron hace 18 años como Leonardo Gazo, Pablo González, Pablo Routín (cupletero y cantor

solista, puestista y letrista de parte del repertorio), Enrique Rivero, Julián Aguiar, y otros que tienen 10 o doce años de antigüedad en la Murga también. En estos años siempre se ha estimulado dentro de la Murga la creación colectiva y el trabajo en equipo, “es casi un sello del funcionamiento *A Contramano*” (Cabrera).

Si bien hay siempre referentes más estables a nivel creativo, han pasado por la Murga y han dejado su sello Pablo Pereiro, Albino Almirón, Alejandro Balbis (director y cantor, actualmente cantante solista, compositor), Coco Rivero (director teatral y escénico, actor) Leonardo Pereyra, Pablo Routin, Ignacio Alonso (percusionista y también letrista), y tantos más que han aportado lo suyo.

En relación a la identidad de la Murga, a sus características propias, Cabrera la define como una gran fusión; *A Contramano* tiene cosas de la *BCG*, de *La Falta* de los ochenta, algo de *Contrafarsa* y quizás tenga *Saltimbanquis* también. Tiene como característica ideológica “un alto sentido humanista y universal, una sensibilidad especial por los temas realmente importantes, que muchas veces la llevaron a apartarse de temas frívolos o banales que en carnaval "cotizan" muy bien” (Cabrera entrevista anexo).

Cuando le pregunté a Cabrera sobre alguna característica específica del carnaval 2010 me preguntó él: "Por qué el carnaval 2010?, quiero confirmar si realmente te referís al espectáculo de ese año, que ganó, salió primero, pero tengo certeza de que tenemos no menos de 3 o 4 espectáculos superiores en nuestro haber"(Cabrera entrevista anexo).

4.3. A *Contramano* 2010. “Problemas tenemos todos”. Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado:

El espectáculo sitúa la acción en la puerta de la chacra del presidente electo José “Pepe Mujica”, y se desarrolla a partir de las peripecias de Fagundes (Pinocho Routín), y Hernández (Diego Bello); dos policías que están allí haciendo la seguridad. A partir de la situación de estar cuidando la chacra del presidente, los dos policías se involucran en diversas situaciones y nos cuentan algunas anécdotas personales, y otras en relación a la figura del presidente; el hilo conductor del espectáculo es dirigido por ellos dos, y dentro de este formato escénico se irán presentando diversas situaciones que aportan a alimentar la trama discursiva a desarrollarse entre el coro, la batería, los cupleteros (estos dos policías) y los nuevos cupleteros breves que transitan por la escena y construyen dos pequeños cuplés; uno en el que ingresan dos señoras de la alta sociedad, “Olga” y “René” y realizan el cuplé de los tupa malos; y otro en que el “hippie” interpreta el cuplé del estado en interacción con el coro.

El tema escogido y el planteo discursivo que a partir de él se construye, propone la seguridad del recientemente elegido (en 2009) presidente de los uruguayos, o sea una figura "popularmente" reconocida, pues en la simpatía o en la antipatía, prácticamente el 100% de la población adulta que consume Carnaval reconocía la temática.

A su vez, la figura de este presidente es particularmente exótica, casi caricaturesca dentro del protocolo tradicional, ya que posee una forma de hablar, de vestir y si se quiere de vivir que desencaja en los estereotipos occidentales de presidente, su discurso está repleto de lunfardo, y a su vez de datos complejos que requieren el dominio de ciertos saberes intelectuales, su vestimenta es bohemia, desprolija y no remite a cánones de marca y o estilo (eso en su vestir cotidiano), su auto es muy sencillo un Volwagwen tipo fusca, y su mascota es una perra llamada *Manuela*, que no es de raza y además le falta una pata. Estas características, colaboran a potenciar

con facilidad el uso del humor y la ridiculización a la hora de componer un personaje o trama a este respecto, es así que la ridiculización, o la satirización de su persona en el encuadre del tablado, resulta efectista y sencilla desde el punto de vista de la receptividad del público.

Es interesante observar que la figura del presidente es el centro de la trama del espectáculo, pero él mismo nunca aparece, sino que se ve relatado, caricaturizado y evocado por la figura de dos policías muy vulgares Fagundes y Hernández; lo cual es posible debido a la popularidad rotunda del personaje evocado)

Partiendo de ello, las temáticas trabajadas refieren mayoritariamente a la figura del presidente y sus vínculos referenciales y o su historia, haciendo alusión a su perra, a su mujer, a su condición de ex tupamaro, a sus uñas, a su tractor, a su modo de hablar, a sus amistades y demás detalles. Cuando la Murga se aleja de esta temática es cuando se habla de "las pitucas de Carrasco", pero todo el cuplé también es estructurado en una relación latente con la figura del Pepe; luego cuando se habla de la problemática del "estado", igual se guarda relación con él, pues la Murga habla de que "el Pepe tendrá un Estado".

El discurso se desarrolla en varios planos y con diversas estrategias comunicativas que observaremos puntualmente; en cierta forma la Murga ya de hecho maneja códigos discursivos que le son propios, que están acordados entre el espectador y lo escénico, y que intentaremos decodificar.

En relación a la construcción visual (vestuario, escenografía, iluminación), el vestuario está compuesto de tres variables, la presentación; el medio; la despedida; y a su vez es diferente en el coro, la batería, el director y los diferentes cupleteros.

El coro en la presentación utiliza un traje base, con reminiscencias a una estética de payaso de cumpleaños, pero en blanco y negro (con volumen, gorgueras, volados, y motivos geométricos pintados, estampados y recortados). Llevan un aplique común a

todos en forma de capa en blanco, negro y plata; son todos de diferentes formas pero iguales en telas, texturas y color (blanco y negro).

La propuesta de presentación y medio es de pelucas con volumen de diversos peinados exagerados, con un estilo payasesco realizadas en color blanco la base, y el pelo en polifón y látex, con una paleta alta de color en amarillos, azules y verdes. Estos sombreros se presentan a modo de pelucas fijas durante todo el espectáculo, cambiándose por otros sombreros para la despedida.

El director usa un traje compuesto por chaleco con aplique estilo frac, camisa, pantalones, corbata y bombín, en rojo, blanco y negro durante todo el espectáculo. La batería se construye con la misma lógica pero en vez de ser blanco y negro es blanco y rojo; las pelucas son también en blanco y rojo, colocándose capas y nuevos sombreros en la despedida. Cabe aclarar que el corte y diseño de la batería siempre es diferente puesto que deben tener libres los brazos y el frente del cuerpo para poder tocar los instrumentos con comodidad. Hacia el final el coro va hacia atrás y retorna con capas muy coloridas y voluminosas con el estilo payasesco ya planteado, cantan canción final solo con las capas sin sombrero y en la despedida se colocan un nuevo sombrero también muy colorido con el cual culminan el espectáculo.

La composición de la puesta en escena está realizada en relación al canto y al discurso, realizando variables de diversos tipos con movimientos pautados y libres, pautados y organizados, y pautados, marcados y organizados, ya sea el coro todo junto realizando un movimiento coordinado, o moviéndose irregularmente en el escenario. Cuando se utilizan elementos de utilería, los movimientos están marcados en forma coordinada entre quienes los ejecutan.

Se pueden visualizar tipos de movimiento que responden a gestualidad, expresividad, movilidad y desplazamiento, coordinación e interrelación escénica. A su vez los movimientos son pautados en relación al discurso, al ritmo, y o a la organización escénica y de situación, de este modo podemos observar como la valoración y la

función de la puesta en escena, es o puede ser utilizada y propuesta de diverso modo, con un objetivo escénico variable.

La composición de movimientos, no requiere de una gran complejidad motriz, mayoritariamente son movimientos sencillos que involucran manos, piernas y gestualidad a nivel de rostro. La potencia surge en la interrelación y coordinación colectiva y en el apoyo del canto y el llevar rítmico de toda la composición musical.

Los cupleteros en general se mueven con otro ritmo escénico y con características expresivas marcadas particularmente; operando una interrelación dinámica entre el coro y los cupleteros, dada en función del discurso, la musicalidad y la situación planteada. Es destacable observar que en esta propuesta, los dos cupleteros van a acompañar todo el recorrido del espectáculo de principio a fin, direccionando el hilo conductor y el humor del espectáculo hasta el final.

Los cupleteros son quienes realizan “la diferencia”, pues son murguistas que componen un “personaje” específico, con tiempos y modos que le “son propios”, de esta manera establecen una diferenciación notoria en relación a la Murga, en relación a los murguistas integrantes del coro, que si bien como individuos tienen sus particularidades, como murguistas pasan a integrar la forma “del murguista”, un lugar único y a la vez común. Muchas veces el orden del coro y sus movimientos se irá organizando en relación al movimiento y discurso de los cupleteros.

En este espectáculo, además de los cupleteros principales (Fagundes y Hernández), arriban en dos breves cuplés, otros cupleteros que también tienen una marca propia, una identidad peculiar caracterizada y apoyada a nivel de vestuario. Los mismos se caracterizan por la forma de hablar y por el tipo de movimiento correspondiente al personaje específico que encarnan. Cuando salen a escena, el coro se reorganiza en relación a ellos, e interactúa a partir del canto y el movimiento con el desarrollo de la trama y el juego de roles planteado.

En relación a la organización del coro y la musicalidad, *Acontramano* esta vez dirigida por Rafael Antognaza, canta a tres y por momentos a cuatro voces, sobre ritmos de marcha camión, candombeado y plena. A su vez utiliza temas del cancionero folclórico rioplatense y otros de moda en el momento, como temas comerciales de la temporada.

Observamos que la temática discursiva guarda relación con la musicalidad, y todo esto se retroalimenta generando un delicado entramado, donde la música, a veces contrapuesta a la palabra, otras acentuando el discurso, en relación sutil a veces y otras evidente con la cadencia y letra del tema original, dialoga con los demás signos en sus diversos niveles, generando planos de sentido y de significación

A continuación vamos a focalizar el análisis en su forma estructural y temática, a partir de la división del espectáculo en bloques, esta división guarda relación con la estructura escénica y discursiva del espectáculo, y a su vez con la composición del libreto.

La Murga comienza con una presentación tradicional, luego sucede la presentación de los cupleteros, el salpicón “*problemas varios*”, el cuplé “*el problema del enchufe*”, el cuplé “*el problema de los de los tupa malos*”, el cuplé “*el problema del estado*”, las canciones finales y la despedida o retirada.

Presentación, comienza el espectáculo.

Luna que nos besa cada noche al despertar,
murga que al sonar vuelve al carnaval,
volver a cantar,
una vez y otra vez aquí está...

Es una presentación muy breve y puntual, donde la Murga anuncia su retorno, algunas frases referenciales sobre el Carnaval, nuestra idiosincrasia, el estado anímico que genera la fiesta y un breve bocetado de la temática a desarrollar. La música es alegre y rítmicamente variable, va desde el comienzo con una clarinada bastante lenta acelerándose hasta el remate del final que culmina "bien arriba", según se dice en la jerga murguera.

En este retorno, la Murga se plantea como un cuerpo único: "A Contramano volvió, para sentir la emoción, una vez más se ilumina todo en la bacanal". El coro canta intensamente, todo junto en sus diversas voces, a su vez hay cuartetos, dúos, solos y tríos.

Los murguistas comienzan situados al frente de los micrófonos, pero en oscuridad, irrumpen al mismo tiempo la luz de fondo en contraluz, y el coro con la clarinada de presentación, luego de este canto ingresa la batería y a partir de allí se canta la presentación, en donde se habla de temáticas referentes al retorno de la Murga y se dedican versos a la luna, al regreso, al sentimiento, el retorno de la Murga al Carnaval, la magia de volver y el desdoblamiento entre el oficio del murguista y el hombre común.

Siempre está el disfraz y
el bolso en el hombro
que es la realidad
Y arranca la fiesta,
se llena de estrellas,
que alumbran las huellas,
sueño que regresó...

Esta presentación de cosas cotidianas, de la vida común, del tiempo, el presente y el pasado está enunciada desde un lugar bastante cercano al público, preponderantemente en primera persona del plural y segunda del singular, circulando entre ambas, y a su vez en verbos planteados en infinitivo, haciéndose presente en la voz del Carnaval, presentándose como entidad, como hecho en sí, como un grupo en unión del discurso y el accionar:

“Hoy , ya que vinimos hasta acá, tenemos todo por hacer y es nuestra tierra el Carnaval. Hoy mañana y siempre, anda a saber, si por antojo o por ritual, todo termina en un cuplé.”

Desde la presentación se comienza a bocetar la trama que va a desarrollar el espectáculo: *“Los personajes con sus historias se cruzan en la ciudad, debajo del antifaz, esconden su realidad”(….)”* *Son pasajeros de un viaje carnavalero, llegan al barrio buscando abrazos cada febrero”,* se va anunciando a los personajes que están por ingresar a escena. Una vez más se visualiza un discurso que establece un conocimiento previo de la forma y estructura de la Murga por parte del público. Sucede una adaptación discursiva a una forma pre establecida: *“Hay que ajustarse el disfraz, que ya empezó la función, y es el momento de terminar la presentación”,* donde se da "de hecho", que el público ya sabe, que en el inicio se desarrolla una "presentación", que luego dará lugar a un "cuplé", y al final a una "despedida".

Visualmente la propuesta contiene brillo, volumen y color, aunque está todo el coro en blanco y negro, el efecto de la luz sobre el blanco otorga una paleta variada e intensa, el movimiento escénico es intenso, acelerado, pautado y libre, y pautado y organizado.

Podemos reconocer en la forma y en el contenido de la presentación, características tradicionales, tanto en el posicionamiento, el vestuario, la forma de cantar y las temáticas que se plantean. Por lo cual vamos a enmarcar esta Murga en la categoría profesional espectacular, donde se aprecia una exactitud en el armado del

espectáculo, una medición exacta de los tiempos rítmicos y escénicos, así como cierto vértigo de acción y de discurso característico de este tipo de propuestas.

También es apreciable, la construcción escénica en base a cuadros de acción que se delimitan con la luz, la puesta en escena y el ritmo, dinámica reconocible por su ajuste escénico y rítmico a criterios de profesionalización, que encuadran el espectáculo con escaso lugar para el azar, o la improvisación.

El ingreso de los cupleteros mediante diálogos entre ellos, habilita la rápida comprensión de la historia planteada, los mismos la explicitan presentándose y haciendo saber al público lo que están haciendo ahí. Este espectáculo acentúa lo lúdico, la acción se va desarrollando de hecho, sin preámbulos y partiendo de ella se construye la trama.

Se presenta un desfasaje importante entre el guión original y el discurso espontáneo de los cupleteros, lo que se llaman “mechas”, y que están permitidas por el reglamento, sucede que los personajes en forma impredecible, pueden no ajustarse al libreto y resolver las actuaciones a su manera; costumbre muy afianzada en los espectáculos de Carnaval, cuyo uso depende de la destreza y picaresca del, o los, cupleteros a cargo. Las Murgas profesionales, se destacan por la medición de los tiempos y la precisión de las relaciones escénicas entre los murguistas; sin embargo, hay lugar para la improvisación, y es tarea puntual de los cupleteros, a partir de la improvisación el coro se reorganiza en la medida de lo posible.

En este caso Fagundes y Hernández ,resuelven la presentación de los personajes con algunos elementos guionados y otros espontáneos, construyendo el discurso en base a estereotipos no totalmente cerrados, por ejemplo, entre ellos se tratan de usted, en relación a la forma, hablan a los gritos y con características de lenguaje popular, mezclando palabras del lunfardo con otras oraciones más complejas, por momentos la usencia de “s” al final de las palabras acentúa las diferencias, el uso del “pa” en lugar del “para”, el uso del “ta”, el “tamos” en lugar del “estamos”.

También usan palabrotas, que acentúan la caracterización de los personajes. Fagundes: *“Es imposible seguirle el ritmo a este viejo, es como estar cuidando a Hailander.....sei y media se elige una corbata pal primero de mayo, a las siete menos veinte la tira a la mierda, dice yo voy de camisa a mí que me importa”*.

La presentación termina con una foto estática de la Murga, luego un apagón, donde ingresan en penumbras los personajes que son dos cupleteros, Fagundes con chaleco naranja y Hernández con pantalón naranja. Se presentan ante el público dando inicio al cuplé *"Problemas tenemos todos"*.

Son una composición mixturada entre un cuida coches, un policía, un clown y un blandengue; utilizan camisa celeste con chaleco naranja, corbata, pantalón azul y sombrero de blandengue tipo cilíndrico (Hernández), camisa celeste, con corbata azul, pantalón naranja y sombrero de blandengue tipo cilíndrico (Fagundes). Ambos están caricaturizados, Hernández utiliza el tiro de los pantalones alto y estos le quedan notoriamente cortos, además en su chaleco tiene estampados motivos de vacas Holando; sin embargo se observa una caricaturización mayor en Fagundes, al cual se le coloca una corbata excesivamente grande, una panza exagerada y alta a la altura casi del pecho y un bigote también grotesco; interactúan entre ellos haciendo un recorrido respecto a su función como serenos en la “chacra del Pepe”.

Luego de la presentación, mientras ingresan los cupleteros, el coro va hacia atrás, se saca las capas y queda con un vestuario base para todo el medio del espectáculo. Irrumpe el coro e interactúa en forma indirecta con los cupleteros, el coro habla en abstracto de temas más generales, de lo de “todos”; en cambio los cupleteros hablan de algo “puntual” de la vida del Pepe el presidente, intercalándose el discurso “lunfardo” de los dos policías con el canto del coro. Dice la murga: *“Vuela la cabeza, llena de problemas todos por solucionar (...).Hay tantos problemas que hasta el ser humano, va quedando para atrás (...).parar, parar, parar para poder seguir, pensar, pensar, pensar como querés vivir”*, el discurso del coro es impersonal, general y mas

pautado, pero se entiende que va dirigido al público en primera persona, este tema se organiza sobre la canción de los Beatles "*Get Back*".³⁸

Hasta el final de la presentación, Fagundes no se percata de la presencia de la Murga sobre el escenario, pues se va a "atender" al viejo, y queda Hernández en escena intercalando su relato con el canto del coro, recién cuando vuelve, Fagundes se da cuenta de la presencia de la Murga

_F: "*Hernández, yo estoy loco o estoy viendo una murga en la puerta de la chacra?*".

_H: "*No Fagundes no está loco, hace horas que tenemos esta turba de inadaptados, esta horda de mugrientos, imaginesé como está esta hora con los chivos*".

Hasta ese momento se plantea una relación sintagmática que comprende diversos planos semánticos superpuestos, el discurso del coro, versus, el discurso de los cupleteros, uno de índole general, y otro bien puntual, que actúan desconociéndose, hasta que arbitrariamente se habilitan.

Esto da pie al comienzo de una interacción entre el coro y los cupleteros, donde todos están participando de la misma situación, con una intervención de Fagundes al respecto, entra la Murga, y comienza el salpicón "*problemas varios*".

El coro canta: "*Tenemos problemas, la cosa no es sencilla, traigan pa enterrarlos una carretilla*", en este momento la Murga se aúna y habla toda junta en primera persona del singular: "*La sal me prohibieron, me paso llorando, mi hijo no estudia, vivo rezongando, mantengo a mi suegra, tengo un caño roto, mi perro que muerde, me dejó por otro.*"

A partir de aquí se van enlazando las cuartetos con el todo el coro, en temas de actualidad, referentes al fútbol, a la política, a los derechos humanos.

38 "The Beatles fue una banda de pop/rock inglesa activa durante la década de 1960, y reconocida como la más exitosa comercialmente y la más alabada por la crítica en la historia de la música popular. Formada en Liverpool, estuvo constituida desde 1962 por John Lennon (guitarra rítmica, vocalista), Paul McCartney (bajo, vocalista), George Harrison (guitarra solista, vocalista) y Ringo Starr (batería, vocalista)". https://es.wikipedia.org/wiki/The_Beatles.

La dinámica escénica y musical funciona en la relación entre cuartetos, dúos, tríos y el resto del coro, se van intercalando estas formas, con letras diferentes. Cuarteta:

La campaña de los “Blancos” es digna de una cuarteta,
tratando de asustar gauchos con “Spot” de metralletas
Penadés que pena daba, hizo una fea jugada,
y encima salió “Jorgito” patinando en la cagada.

y un estribillo que siempre repite el coro:

Todos los problemas, andan en la vuelta.
Suerte los que tienen la vida resuelta.

Hacia el final del salpicón, los murguistas ingresan a escena cajones de verdura, con los cuales harán el remate rítmico del mismo y darán pie de entrada al cuplé del enchufe (dejan cajones en frente a cada murguista). La presencia de cajones de verdura, se plantea como elemento de utilería y también escenográfico que es utilizado de diversas maneras, e integrado a los movimientos de la puesta en escena. Estos cajones guardan relación con las características del presidente evocado, su uso y la adaptación a las diversas situaciones, en cierto modo se enlaza a la escena propuesta, y a las características del personaje del presidente que vive en una chacra, donde los cajones de verdura son un elemento laboral de uso cotidiano.

Los mismos están compuestos plásticamente de tres modos; en sus laterales, pintados de blanco, en su interior, con flores de colores y en su trasera, pintados como una pared de ladrillo visto. Los cajones se van utilizando de diversas maneras, generando espacios variados y cambiando su significancia de acuerdo a la relación con el discurso y la escena, colocándose en forma de pared, armando una ventana, un muro

o un banco; sobre la cabeza a modo de caja, como objetos rítmicos de percusión, y de su lado hueco, a modo de jardín con flores (están pintados).

El salpicón finaliza con la Murga toda junta con una reflexión humanista: “*Buscar las verdades, que esconde la historia, exige paciencia.....no perder la memoria!, son muchos problemas, así no se puede, pero vale la pena*”. Dejando los cajones en el piso se da pie al nuevo cuplé mediante el ingreso de Fagundes y Hernández, donde luego de un breve diálogo, queda solo Fagundes dialogando con apoyo del coro, y realiza el cuplé “*el problema del enchufe*”.

Este cuplé sucede con la interacción de Fagundes y la Murga, el disparador temático es el arreglo del enchufe por parte de Fagundes. Aquí se produce un juego e interacción escénica entre el cupletero, los cajones de verdura y el coro, donde se usan los cajones para desarrollar la puesta en escena. La base musical del tema es “El tío Santiago” de José Carvajal “*El sabalero*”.³⁹

Se trata de un cuplé anecdótico, donde Fagundes relata su problema con el arreglo de un enchufe, planteando un suceso doméstico, cotidiano desarrollado en primera persona, que no guarda relación con las temáticas abordadas hasta el momento. Se utilizan recursos lingüísticos acentuados como el lunfardo exacerbado, encauzado por la situación que se presenta, en donde se observa a Fagundes con un cable en la boca: *omoierdaerés e haga paomar un mate no ves e engo a interna e a oca(...)* finaliza el cuplé Fagundes : “*allanse a la utisima adre e los arió! Ingratos.*

El final del cuplé se va enlazando a nivel de letra y de ritmo, dando pie a un monólogo cómico de Hernández (Bello), que se dispara a partir de la palabra estado. Durante el monólogo de Hernández el coro se sitúa atrás y asiente representando lo hablado y gestualizando sobre ello. Fagundes hace como refuerzo la contraescena a

39 "José María Carbajal Pruzzo (Colonia 1943- Canelones 2010), conocido como El Sabalero, fue un cantante, compositor y guitarrista uruguayo, autor e intérprete de varias canciones exitosas como Chiquillada, A mi gente, y La Sencillita". https://es.wikipedia.org/wiki/José_Carbajal

partir de gestos y también hablando, aunque su discurso no es claro, lo trabaja de forma irregular con momentos en los que se oye muy bien y otros más difusos.

Se retiran los dos cupleteros y seguidamente ingresa el coro a realizar el cuplé de los "tupa-malos"; este término plantea un corrimiento de la palabra Tupamaros, por parte de dos señoras pacatas que ingresan a escena, y que tienen con los "tupa-malos", diferencias ideológicas y de clase.

Estos dos cupleteros nuevos, son mujeres (hombres disfrazados de mujer), que van a hablar del tema de los "tupa malos"; se trata de dos señoras, Olga y René, que caracterizan a las clases altas de Punta Gorda y Carrasco, y acuden a la puerta de la chacra a abordar temáticas del orden de los prejuicios, los intereses de clase, lo viejo y lo nuevo, preocupadas por la presencia de los "tupa-malos" en todos los rincones de la sociedad.

El coro y los cupleteros principales, Fagundes y Hernández, dialogan con ellas en una dinámica de cuartetos, referentes al problema, dice el coro:

- Durante los días que corren, a las damas las más cajetillas, las acosa y las atemoriza el fantasma de nuevas guerrillas

Olga y René contestan:

- Y cada peludo que cruza nos parece medio sospechoso, dicen que la Topolansky invade la zona paqueta,

F y H contestan:

- Va a poner una boutique en la zona de Punta Carretas.

En este cuplé se modifica el procedimiento discursivo utilizado hasta entonces, y se realiza una fusión temática entre el coro, los cupleteros principales y las/los nuevos cupleteros. La Murga entra en un juego donde todos aportan al desarrollo temático de la ficción; se juega en forma exacerbada con el lugar social, los usos y costumbres de

esta nueva clase política, y como ello irrumpe, en el universo cotidiano de estas “damas” de la alta sociedad, este discurso exagera, potencia y ridiculiza, sus características de gesto y de clase mas notorias, o sea aquellas que funcionan dentro del estereotipo.

Se observan tres planos a nivel discursivo en relación a la forma, por un lado el coro desde una verbalidad bastante neutra, los cupleteros Hernández y Fagundes con un lunfardo mantenido, y las damas de la “alta” sociedad, con modos más sofisticados y exagerados.

En el plano discursivo se observa una relación de estereotipos, que se establece entre las tres caracterizaciones, donde además el vestuario, la gestualidad y la intención de la voz, actúan en paralelo dentro del encuadre de cada estereotipo, haciendo claramente reconocible su caracterización.

La construcción de estereotipos se potencia a la hora de lograr comunicar la brecha planteada, en esta propuesta también opera el humor y el final se da por la confusión de una de estas damas, que confunde por la barba, a Marenales con Papá Noel, entonces se produce un monólogo de Hernández, en el que habla de Papa Noel. Insertando su figura en la política uruguaya y realizando con ello, diversos paralelismos, que dan pie a la palabra "estado", pronunciada por Fagundes cuando ve a Hernández en un “estado”, tan alterado. Este recurso es muy frecuente y propone el juego de la ambigüedad de las palabras, el doble sentido, e incluso la libre interpretación, que permite la amplitud de significados.

Hernández desarrolla un monólogo de humor a raíz de la palabra estado, en donde realiza un recorrido por los diferentes personajes de la política uruguaya nacional e internacional, hablando del "Cuqui", de Cristina Fernández, de la campaña municipal y sus diversos protagonistas, del Pepe y de su perra la Manuela.

Utiliza muy acentuadamente el lunfardo, la improvisación a partir de “mechas”, de dichos y refranes, así como hablar de conocimientos populares o referencias

colectivas, que en general tienen una muy alta receptividad en el público; mucho de lo relatado es espontáneo y está fuera de libreto, por ejemplo hablando del Pepe exclama:

El tipo no controlaba empezó a saludar y le daba cada mamporra a la gente, la gente quedaba que parecía el muñeco de Michelin moviéndose, pero ta, ta comprobao quel hombre tiene problemas con las palmas, vieron que cuando cantaron los Olimareños no metió una en toda la canción, los tipos se desgañotaban con a Don José y él hizo palmas para El orejano o andá a saber pa que tema.

En un papel de apoyo y de disparador de temas está Fagundes, realizando el seguimiento del monólogo e interactuando con el coro que está un tanto relegado, y a la escucha del cupletero que discurrea. Al finalizar el monólogo se da entrada al cuplé del estado, con un nuevo cupletero que resulta un "hippie", que quiere ingresar al sistema, que quiere "laburar", aquí el coro canta todo en conjunto con Fagundes y Hernández, y estos dialogan con el cupletero nuevo.

El coro ingresa cantando sobre la base musical de la canción infantil "Manolo tenía una orquesta" (una canción infantil popular que se realiza acompañada con una danza representativa de la letra y el orden rítmico); la temática será "el estado del Pepe", y versa sobre las aventuras del cupletero y su deseo de ingresar a lo público, las dificultades del estado, y las características de este. Es un cuplé bastante breve que se realiza todo cantado, y finaliza con el coro en su conjunto dando cierre a la canción.

La última parte de este cuplé, resulta una interesante crítica al anhelo de ser empleado del estado, un deseo que radica en gran parte de la sociedad uruguaya, y que de hecho asegura un supuesto estado de plenitud y seguridad de por vida. Se plantea una crítica

reflexiva que se desarrolla escénicamente, reforzada por el aporte de la batería que lleva el ritmo escénico con instrumentos de oficina (máquina de escribir, lapiceras).

El tema está apoyado sobre la base del tema de *Jaime Roos* "Las luces del estadio",⁴⁰ parte de su letra reflexiona.

Todos hemos soñado mirando la nada.

con poder trabajar para toda la vida.

Donde el tiempo martilla sobre una tarjeta

las horas ganadas las horas perdidas.

Hacia el final del cuplé comienza un discurso de Fagundes que dará pie a la canción final (el coro se sitúa atrás distribuido en el espacio).

Es un discurso ambiguo con juegos de palabras y significados que habla preponderantemente del cambio y de la sociedad, trata de los discursos y los recursos, la violencia de género y la sociedad. Propone un juego entre los niveles semántico y pragmático, reordenando, acentuando, y elaborando nuevos signos con las palabras propuestas. También se agrega otro signo al conjunto, colocando una sonoridad particular de oficina. El juego de palabras acentúa las posibilidades de género de las mismas (de las palabras), culminando con un alegato en repudio a la violencia doméstica, y a la discriminación hacia las mujeres.

40 "Jaime Andrés Roos Alejandro, conocido popularmente como Jaime Roos (Montevideo, 1953) es un cantante, músico, compositor y productor uruguayo de música popular de ese país. Los tambores que recorren el Barrio Sur, lo que transmite la radio, la música de los tablados del carnaval, los Beatles y el rock han sido algunas de las influencias que asimiló para luego plasmar una música con personalidad". https://es.wikipedia.org/wiki/Jaime_Roos.

Fagundes: - Compañeros y compañeras, niñas y niños, bajo esta luna y este luno. Estamos hoy reunidos y reunidas, contentos y contentas, por el triunfo, la triunfa, pero sepan que lo hemos construido, construida, con el esfuerzo de muchos años y años. Esta sociedad y esta sociedad necesitan un cambio y una cambia esfuerzo, la.

Luego de esto se da entrada a la canción final, que es cantada por todo el coro, y continúa la temática del monólogo, tratando los problemas de género, los discursos, la integración y la violencia doméstica. A partir de ese momento, el discurso se caracterizará por lo reflexivo y evocativo, arribando diversas temáticas de orden colectivo, filosófico, y existencial, hasta finalizar el espectáculo con la despedida.

La música escogida aquí, es de *La Tabaré River Rock banda*, con autoría de Tabaré Rivero,⁴¹ un tema originalmente de crítica y protesta, del cual se extrae la melodía pero se modifica la letra. Sin embargo, existe una relación cercana entre la canción original y la versión de la Murga; la original denuncia la posición de la mujer en relación a las tareas del hogar y al ser "objeto de deseo", dice el original:

Las caricias, son delicias, bajo el delantal.
Te prometo ser tu objeto, sexual(...).
Lavo pisos, hago guisos, entro en mi placard.
Yo soy bruta, virgen bruta del hogar,
Como mujer soy un ser que no sabe qué hacer(...).

Dice la Murga:

Los discursos, los recursos, tienden a integrar.
La violencia, la apariencia, la sociedad.

41 "Tabaré J. Rivero Russo (Montevideo, 1957) es un cantante, compositor, poeta, actor y director de teatro uruguayo". https://es.wikipedia.org/wiki/Tabaré_Rivero.

Cocinando y esperando...que tal.
Todo el querer y el placer está a punto de arder,
si el tipo quiere.
Ojos negros del infierno, miedo de mirar.
Somos machos, falta el gacho, nada más.
y todo sin querer, todo sin querer,
todo sin querer, todo sin querer pegarle.
Nadie escucho y al final la mato.
¿Que pasó? Nadie sabe".....

Nuevamente se utilizan los cajones de la escenografía, como elemento reforzador a nivel escénico y expresivo, cada murguista los coloca sobre su cabeza, como forma de acentuar la idea de opresión, referente a la temática sobre la que se está cantando.

En la segunda canción llamada “*Los problemas de la introducción*”, se presentan previamente Fagundes y Hernández, y tienen un diálogo sobre los problemas y como llegar a solucionarlos, es una introducción que relativiza el punto de vista de las cosas, o sea el lugar en el que se coloca uno para enfocar los problemas.

Comienza con un canto por parte de Fagundes y Hernández, y sin interrupción, el coro lo prosigue, armonizando así la canción final, que versa sobre la posibilidad de cambiar el mundo, de lograr lo propuesto, de creer y atreverse a cambiar.

Este tema está realizado sobre la base musical de *Yaguatirica*, una canción de Carlos de Melo cantada por Alfredo Zitarrosa⁴², también podemos encontrar inevitables lugares de enlace con la letra planteada por la Murga, la letra original dice:

42"Alfredo Zitarrosa (Montevideo, marzo de 1936 - enero de 1989) fue un cantautor, poeta, escritor y periodista uruguayo, considerado una de las figuras más destacadas de la música popular de su país y de toda América Latina". https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Zitarrosa.

En ningún sitio caliente el banco
soy parecido al marandubá.
¡Cómo quisiera tener dos alas
y por el aire poder volar!.....
No tengo asiento ni paradero
desde que yo abandoné un Jazmín,
porque soy gaucho, yaguatirica,
y no plantita, ya, del jardín".....

La versión de la Murga dice:

Hacía tiempo que lo pensaba
y tenía miedo de concretar
hable conmigo una madrugada
para decirme “esto no va más”
Lo que creemos que está diciendo
es que se dijo “se termino”
se hizo un planteo maduro y serio
y así de él mismo se separo
Lo que creemos que está diciendo
es que lo hizo desde el amor
si aunque te duela te fortalece
vale la pena la decisión
Deje las cosas que no servían
y me lleve solo lo esencial
ahora no tengo lo que tenía
y siendo el mismo no soy igual.

Mientras Fagundes y Hernández cantan; la Murga se viste para la despedida y se coloca capas y gorros con muchísimo colorido y formas orgánicas con elementos payasescos. Este cambio es importante, pues hasta el momento la Murga, estuvo en

blanco y negro, solo con el color situado desde el inicio en las pelucas y, en este momento, se llena de colores intensos.

Al cierre de esta canción, dialogan nuevamente Fagundes y Hernández sobre temáticas existenciales, utilizando la metáfora del trapecista que se deja caer sin red, salta al vacío, y se entrega a la vida. En ese momento citan a la Murga como una entidad capaz de hacer posible ese juego, ese viaje, dice Hernández: *“porque la murga noche a noche salta al vacío sin red”*, y da comienzo la despedida.

Luego de ello la Murga se retira hacia atrás del escenario, con una disminución en la intensidad de la luz y retorna para cantar la despedida, cuyo comienzo continúa la línea discursiva de los cupleteros: *“Como un trapecista que sin red, tiene ese coraje de creer, que un salto al vacío puede ser la luz para alumbrar, su oscuridad al volar”* Esta despedida va desde un relato casi individual y existencialista, para ampliarse luego hacia lugares más generales, de temáticas planteadas metafóricamente: *“Como en la vida, en el Carnaval, la retirada llega. Y confundimos ser con estar, siempre en la dulce espera.”*

Luego, hacia el final evoca la Murga, la retirada, la despedida, lo eterno del Carnaval y los sentimientos que en él se producen. *“Y partirá buscando otros caminos, del curso peregrino que vive en la ciudad. Para cantar diciendo lo que siente, dejando la promesa que siempre volverá”*.....

Se llega a lugares interesantes a nivel discursivo, que nos permiten ver a la Murga como entidad que supera las individualidades, como aquello eterno y quizá trascendental que el murguista habita temporalmente, pero que le es en cierto modo ajeno.

La Murga se despide diciendo:

No olvidaremos nunca más,
la batería en el camión,

y los murgueros que al cantar
nos despeinaban con su voz.
Por eso hoy en el final,
es tan antigua la emoción,
y aunque parezca una ilusión,
la noche ya se fué.

La despedida también tiene una clarinada emotiva, cantada por todo el coro con detención de la batería:

Se apaga la función y ya no hay marcha atrás,
se despide “A Contramano”...
¡Hasta el otro Carnaval!
Adiós, adiós, encanto del tablado.
Adiós, adiós, a tanto amanecer.
Adiós, adiós, en viejas clarinadas,
cantando a la barriada,
soñando con volver.

El espectáculo analizado se sitúa dentro de lo catalogamos, Murgas profesionales espectaculares. Sin embargo, es necesario observar que el estar dentro de la misma categoría que *Agárrate Catalina*, no hace que estos espectáculos sean similares, sino que contengan resoluciones y formas similares a nivel compositivo, que las colocan en los primeros puestos del concurso, y a su vez dentro de la categoría antes mencionada.

A contramano utiliza en general un discurso informal y no trascendente, pues si bien hacia el final, su contenido se torna serio y reflexivo, lo hace de manera enunciativa cotidiana, sin preponderancia de la forma y la estructura sobre el contenido del decir.

La Murga no intenta ser o parecer trascendente, lo que se visualiza es que es sumamente medida, pautada, y organizada en su propuesta. También posee un coro de excelente sonoridad, afinación y potencia. Se pueden además, apreciar formas cuidadas de movimiento y de coordinación grupal, así como un trabajo de mucha precisión sobre los tiempos escénicos y discursivos. Dentro de la composición escénica, se visualiza una organización en bloques con los tiempos muy medidos, y a su vez con criterios de detención (foto), reorganización escénica, y dinámicas de tensión y distensión expresivas y discursivas finamente trabajadas. El humor resulta también un elemento muy destacado en el espectáculo, llevado a cabo por dos figuras afamadas (y muy cotizadas), del medio carnavalero como son, Diego Bello, y Pinocho Routín.

El eje de la trama se plantea desde el inicio de forma muy concisa, eligiendo una temática de claro corte público como la de la chacra del presidente, el trabajo cotidiano de los dos policías, y los demás temas abordados, guardan de algún modo relación con la trama (menos el cuplé del enchufe), y se basan en estereotipos claramente reconocibles.

Al contemplar el espectáculo, se puede observar la composición de una poética medida y engarzada parte a parte, que cubre sin duda, la puntuación rubro a rubro propuesta por el concurso. Desde el entramado discursivo con lo escénico, el humor y la denuncia, la potencia y claridad sonora, el exacto tratamiento de los tiempos rítmicos-escénicos individuales y colectivos, hasta los detalles de vestuario y escenografía, todo está ajustado y trabajado, para lograr un espectáculo notoriamente "profesional".

4.4. Características de Murga *La Mojigata*. Basadas en entrevista a Alonso y a Sacco.

La Mojigata, nace de un taller de Murga a cargo de Edú "pitufo" Lombardo, en el T.U.M.P (Taller Uruguayo de Música Popular) en el año 1998. Luego del taller los que quedaron juntándose (Pablo Abdala, Ann-marié Almada, Beatriz Rouco, Darío Prieto, Julio Carelli, Ignacio Alonso, Luciano Pérez, Rafael Alonso, Alejandro Lopez, Lucía Almada), convocaron a amigos para terminar de armar la Murga. En el 99 se suman Gonzalo y Fernando Paleo, Joaquín Macedo, Alvaro Rack, Andrés Prieto, Pablo Aguirrezábal, Javier Stella, Facundo García, Diego Martínez, Jesús Fernández, Omar Adis, Marcelo Vaccari, Emiliano Branciarri, Marcelo Lima. La murga participó en el encuentro de Murga joven de ese año. Teniendo como talleristas designados por el encuentro nuevamente a Edú "pitufo" Lombardo y a Pablo "pinocho" Routín.

En el 2001 la Murga da la prueba de admisión para Carnaval mayor y la salva. Desde ese entonces y hasta 2012 sale en el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas.

Los lugares de ensayo fueron variando, el primer lugar de ensayo fue la casa de una integrante (Betty), después estuvieron en el Club *La Estacada* (Punta Carretas), en el jardín *Ivyrá* (en ese momento a los fondos de la casa de dos integrantes: Nando y Lalo) y después en el *Club Uruguay* (La Blanqueada), desde donde salieron del 2000 al 2002. De ahí se trasladan al complejo de SUTEL, y después al Centro de Estudiantes de Ingeniería, alias "*El Faro*", desde el 2004 hasta el 2009. En el año 2007 la Murga no salió en Carnaval, pero armó un espectáculo de teatro en invierno. Por último, después de "*El Faro*" se ensayó un tiempo en el jardín-escuela *Ivyrá*, y luego en el Foemya (Club de la Federación de Molineros y Afines), desde donde la Murga salió hasta el 2012, su último año. Regresando al Carnaval desde "*El Faro*", en el año 2017. La Murga ha salido en Carnaval desde el 99 al 2012, o sea 14 años.

De *La Mojigata* del 99 hasta la del 2012 permanecen Ignacio Alonso y Facundo García, aunque muchos aún siguen vinculados, se tomaron ciertas pausas en el transcurso de los años y luego retomaron, siendo un grupo de mucha gente que entra y sale, que se va, pero nunca del todo.

En lo que refiere a la labor artística el grupo ha trabajado siempre por comisiones en las diversas áreas, contando con una comisión de artística, en donde se juntaban para la construcción del espectáculo. Los referentes más estables en el transcurso de los años en relación a la comisión artística fueron Ignacio Alonso, Facundo García, Ramiro Perdomo, Diego Méndez, Iván Arroqui, Pablo Abdala, Darío Prieto, Federico Silva, Pablo Aguirrezabal, Fernando Paleo, Martín Perrone y Martín Sacco.

Al surgir de los talleres de Murga joven y al tener como referentes directos a Edu Lombardo y a Pinocho Routin, la Murga se identificó con estos dos fuertes referentes, o sea por el lado de "pitufo" una gran admiración por la Murga *Contrafarsa*; y por el lado de Routin una forma del decir y del estar en el escenario.

A partir de allí la Murga ha generado su propia forma identitaria, su propio estilo en el cantar, en el decir y en el cómo de todo eso, es así una Murga protestona, irónica, reflexiva, desprolija, voz de una generación disconforme que intentó revertir ciertos mandatos en el carnaval.

A nivel organizativo tiene intenciones de cooperativa, aunque para que entre en la definición oficial de cooperativa le faltan algunas cosas (como un estatuto y algunas normas claras de cooperativismo). Se ha organizado en comisiones para las diferentes tareas, los primeros años las necesidades iban creando las comisiones y cada uno se iba anotando en la que le interesaba más, en algún momento se decretó obligatoriedad de participar en mínimo una comisión, otro año no se permitió participar en más de dos pero se era libre de no participar en ninguna, a partir del 2007 se votaron comisiones directivas (tres integrantes por año), que eran quienes creaban las

comisiones del año subsiguiente. A nivel económico se distribuye el dinero cobrando todos el mismo punto, menos los técnicos y utileros que llevan medio punto.

Respecto del espectáculo del año 2010 nos dice Martín Sacco, letrista y cupletero de la Murga:

Hablando del 2010 es una Murga que se plantea una “presentación no presentación”, creo que no gasta un minuto del repertorio en no poder decir algo que no esté cargado de información que pueda ser útil al espectáculo siempre a través del humor, (por lo menos es lo que se plantea, no quiere decir que siempre se logre) tratando de zafar de lo poético en principio, tampoco quiere decir que no le guste o no tenga esa pluma, que si la tiene, pero un poco más aggiornada a una lámpara de bajo consumo, que a un farolito en la esquina.

4.5. *La mojigata* 2010. Rasgos generales de la poética y su análisis desglosado.

El espectáculo 2010 de Murga “*La mojigata*”, tiene como eje temático y título, el planteo del “Ser o no ser”, frase difundida y ampliamente conocida, que refiere a un clásico de la literatura dramática universal, *Hamlet* de Shakespeare.

Partiendo de ello, la Murga organiza su discurso y engarza las diversas temáticas bajo la idea existencial del "ser o no ser", con el recurso de la reiteración y acentuación de determinados cliché, que le serán útiles a la hora de la composición escénica. En esta ocasión su forma organizativa se particulariza por la diversidad de directores, pues no hay un único director escénico y musical, sino que este va cambiando pasando por Martín Perrone, Facundo García, Fernando Paleo. También

por la realización de un cuplé por parte del bombo y del redoblante, que además son participantes escénicos más presentes de lo que habitualmente se ve.

A nivel visual la propuesta consta de variables sutiles que son introducidas de acuerdo a los cambios temáticos y escénicos, donde se propone de un vestuario con carencia de brillo, y con un nivel de color bajo (preponderancia del negro y el verde en todos los murguistas y otro color únicamente como acento y delineado en cada traje). No hay diferenciación en el vestuario, ni de los directores, ni de la batería, todos están vestidos iguales. Se utiliza cierto volumen en los hombros y busto realizado con polifón, que nos da una armadura algo rígida como imagen dominante.

Es notorio el uso simbólico de elementos de vestuario en diferentes momentos; en la presentación se colocan cuellos tipo “gorgueras”, y pelucas blancas, objetos que claramente remiten en relación al texto, a la figura de William Shakespeare, como el disparador de la temática del “ser o no ser”. Puede notarse una preponderancia del valor semántico en la propuesta de vestuario, antes que un cumplimiento de los cánones reglamentarios. En el transcurso del espectáculo no se producen cambios de vestuario ni agregados importantes, la Murga irá utilizando elementos de utilería que se van sumando a la trama discursiva y escénica de diversos modos.

Así es que luego de la presentación, se sacan las gorgueras y las pelucas blancas y queda solo el traje central sin ningún otro aplique. A su vez, en el inicio los murguistas, utilizan calaveras pequeñas de utilería a quienes le hablan interrogándolas por el “ser o no ser”, y luego guardan en amplios bolsillos con los que cuenta el traje, donde guardan todos los objetos a utilizar.

Por ejemplo, en el cuplé de los menores se cubren los rostros con medias de nylon de diversos colores, construyendo un friso con una potente imagen de “delincuentes”, que se acentúa con el uso de pistolas de plástico reforzando el gesto. Luego cuando la Murga plantea la contradicción niños, versus, menores, utiliza juguetes tipo maracas, cornetas y chifles, para acentuar el concepto de “niños”, y medias en la cara además

de pistolas, para el de “menores”. En la mayor parte del espectáculo las variables de vestuario y o utilería (en este caso se aúnan), se utilizan al servicio del discurso y como acentuación de la trama escénico discursiva; componiendo paralelamente el nivel semántico y sintáctico, con el uso de signos en relación de contigüidad.

En la despedida se introducen sombreros, que unifican el concepto de vestuario planteado en tonos de negro con formas rígidas, como lo utilizado en el cuerpo.

La propuesta de vestuario es sencilla y austera a nivel de costos y de uso; donde se observa simplicidad en la propuesta estética, pues las variables de construcción, tela y brillo son casi inexistentes. Podría decirse que el espectáculo pone el acento en el discurso verbal y gestual, y se sirve de lo visual a modo de acentuación de dicha trama, desconociendo o restando importancia, a los cánones que tiene el vestuario de Murga tradicional, así como al reglamento existente que requiere el uso de brillo y color .

Escénicamente observamos en *La mojígata*, un estilo de acentuación y refuerzo gestual de los contenidos, siendo notoria la forma de acentuar a través del gesto los conceptos planteados verbalmente, realizándose una marcación constante en los movimientos de puesta en escena, y una dinámica de grupo coordinada que se repite con asiduidad. Por momentos se prioriza lo escénico, y se deja en segundo plano la precisión en el canto y el situarse frente a los micrófonos, siendo una de las características de esta Murga cierto desorden que guarda relación con una parte escénica, construida fuera de los cánones tradicionales de la Murga, y que opta por el lenguaje escénico corporal, por sobre la perfección en el campo coral y sonoro.

En relación a las figuras destacadas, hay personajes con mayor preponderancia escénica, pero sin ser cupleteros permanentes, o sea, la Murga no sitúa el acento en uno o varios cupleteros, sino que los mismos aparecen y desaparecen según cada temática y situación planteada, intercalándose los órdenes escénicos prioritarios, armándose y desarmándose según cada planteo.

Musicalmente, la Murga no consta de un gran coro que pueda hacer exhibición de solos o de dúos con voces importantes, por ello se apoya en el discurso y en el contenido del mismo, en la puesta en escena, y en las músicas elegidas para su desarrollo. Se puede observar un continuo uso del contrafactum, de variedad de músicas referenciales que en origen tienen un contenido, y que la Murga redirecciona según su intención específica, sea tanto por oposición, como por similitud, agregando al espectáculo una trama conceptual extra, que es la decodificación de estos guiños musicales específicos.

El espectáculo se organiza en bloques discursivos que son enlazados con una constante que se reitera, es el tema "*todo el mundo está feliz*", de Xuxa,⁴³ este tema se utiliza a modo de enlace, guardando una irónica relación con el discurso verbal propuesto, que está atravesado de principio a fin, por el concepto del "ser o no ser", siendo este el disparador de las temáticas que se desarrollan durante la actuación.

La trama se apoya sobre la idea del "*ser o no ser*", cuestionando e ironizando sobre diversas situaciones, algunas de ellas claramente identificables, y otras que responden a juegos de humor y entramados de palabras, que constituyen parte del estilo propio de Murga *La mojígata*.

También en este caso, el espectáculo se divide en bloques temáticos que pasaremos a enumerar, con el objetivo de organizar el estudio de la poética.

La presentación de la actuación con el "ser o no ser", el cuplé de las palabras, el cuplé de niños y menores, el cuplé de la vocación, la canción de las costumbres, el cuplé de las cenizas de Artigas, la retirada.

43 "Maria da Graça "Xuxa" Meneghel (Santa Rosa, Brasil, marzo de 1963) es una cantante, modelo, actriz y presentadora de televisión brasileña. Es popularmente conocida como La Reina de los Bajitos". <https://es.wikipedia.org/wiki/Xuxa>.

Presentación: comienza el espectáculo, se abre el telón: La Murga no está en el escenario, sino que comienzan a ingresar de a uno y de a varios.

Hay un cráneo en el escenario, entra la murga en una actitud de misterio, hasta que uno ve la calavera y dice: fa! Después otros dos dicen: fa!, después se van sumando algunos más y dicen: fa!, se suman otros y dicen: fa, hasta que todos dicen: fa! Y empiezan a cantar...

Se van alineando frente a los micrófonos y a tararear: "*Fara fa fa fa fa fa, fara fa fa fa, fara ra fa fa*"..... a su vez comienza la presentación de los personajes, la misma se realiza con la voz de uno de ellos que es el presentador. Los personajes (no son todos) se van presentando con un brevísimo discurso o chiste, y el coro realizando el "cochón" musical sobre el cual se presentan, *Fara fa fa fa fa fa, fara fa fa fa*. "*La mojigata presenta.....a "Martin Lauch Sac"...como el poeta del ser o no ser.....* se van presentando con el nombre real y el personaje que desarrollarán, al finalizar las presentaciones Nacho(el redoblante) dice: "*la mojigata 2010 presenta ser o no ser, tremenda bobada*", luego todo el coro canta la canción de presentación que comienza con una clarinada que dice: "*To be, to be o no to be...la gente es la razón de mi existir, la gente que nos hace revivir, y por la gente, to be*"(...) la sonoridad de este término es "tu vi" claramente así buscada.

La Murga se presenta a hablar de temas generales, no se presenta ante el público a dar la bienvenida, ni anunciando su llegada o la de la presentación, lo hace indirectamente hablando toda junta de sí, y en primera persona del singular, dirigiéndose directamente al desarrollo de su trama, donde dice cosas como:

Me gusta la gente que viene al tablado, en cada febrero y principio de marzo (...).

Con la gente que me gusta me encanta hablar de proyectos el año que viene quiero cambiarle el tapón al termo (que remate), utópico soñador!

El contenido discursivo de la presentación aborda el cuestionamiento del "ser o no ser", de tipos de personas y de conductas, de hábitos o deseos en relación al existir.

Esta Murga será situada, dentro de la categoría de conceptuales rupturistas, la presentación se va a desarrollar haciendo hincapié en el tema, y elaborando para eso, una propuesta escénica particular de ingreso al escenario, por fuera de la forma tradicional.

Esto sucede no por desconocimiento de la forma, sino como propuesta de poética, en donde discursivamente les es más útil o más orgánico presentarse de la manera en que lo hacen.

Toda la presentación plantea un corrimiento del canon, pues nunca se presenta la Murga como tal, como entidad, sino que es ella, "la Murga", la que presenta el tema a desarrollar. También el uso de la primera persona del singular es un guiño a tomar en cuenta, pues cada murguista hablaría desde el canto en el colectivo, pero desde el discurso en su individualidad.

Luego de la presentación, en el cuplé de las palabras y el ser o no ser, los cupleteros de sitúan en los extremos derecho e izquierdo del escenario, Nacho (redoblante) y Méndez (bombo).

Este cuplé es un breve diálogo de doble sentido y de interpretaciones aleatorias, el coro participa un poco retirado hacia atrás, como contra escena, haciendo exclamaciones que acentúan el orden planteado,

El diálogo está repleto de palabras y absurdos (sería un cuplé muy breve dentro de la presentación), palabras sin sentido lineal, es decir muy ambiguas, donde el doble

sentido y la captación de el código por parte del público, hacen a la comprensión de la propuesta.

Dice Nacho: "*Tu ta o no tu ta, ser o no ser*", y comienzan un diálogo jugado:

Nacho - ¿Tutá o no tutá? ¿ser o no ser? y vos ¿Sos o no sos? ¿Seguís en la vuelta, carnero?

Méndez - A mira quién habla, el que se hace el izquierdoso y no sabe cebar un mate, amargo.

Nacho - Pero cállate si vos sos un gusano, loco.

Méndez - Y vos estás medio chapita, Blanco.

Nacho - Mira que yo no te sigo el tren, fantasma.

Méndez - Pero no te remontés que no sos cometa, Halley

Nacho - Si querés arrancamos pa la playa, Pascual

Mendez - Vos sí que sos próspero, Silva

Nacho - Por lo que veo vos ya te viniste preparado, viniste de ojota, Morales

Méndez- Es que ese es el punto, je!

La Murga como coro comentador de este diálogo realiza exclamaciones de énfasis y apoyo a la disputa planteada. Posteriormente se cierra el cuplé, con uno de los dos mecanismos discursivos que se reiteran en la actuación, el "*todo el mundo está feliz sin saber ser o no ser*", que lo canta todo el coro y oficia de enlace entre diferentes bloques o a modo de quiebre. El otro recurso es el "*basta es un niño*", que lo desarrolla siempre An Marie Almada, y que va transformándose en "*basta es un escribano*" o "*basta es una prócer*", de acuerdo a los diferentes casos planteados.

De pronto An Marie exclama: "*todo el mundo está feliz*", y la Murga la acompaña, "*muy feliz, sin saber ser o no ser, esta Murga vuelve a ser siempre vuelve a re no ser cuando llega Carnaval*".

A partir de esto se continúa con el tema de la presentación, “*me gusta la gente*”, prosiguiendo con el canto colectivo,

A las 7 e la mañana mateando en la cama
dijo el tipo a la mujer, no sé si ser o no ser
y la esposa dijo viejo
te voy a dar un consejo
yo pienso y luego existo
y luego existo, y luego existo, y luego existo
ser o no ser
vivir es elegir
yo si quiero ser, salú
yo no quiero ser, cagón
que cada uno tenga su opinión
Y he aquí la cuestión
Ser o no ser
Y he aquí la cuestión
Ser o no ser...

Esta canción refiere a temáticas de orden filosófico, abordadas desde un plano cotidiano y coloquial, que prácticamente ridiculizan la situación trascendental. De nuevo se produce un quiebre que parte del “*todo el mundo está feliz*”, hasta que un murguista grita “me robaron”, lo cual genera un revuelo o desorden en la Murga, que responde gestualmente ante lo ocurrido, dando origen al cuplé de niños y menores que comienza así:

Yo adivino el parpadeo
de ese niño que a lo lejos

es tan dulce y cariñoso
pero ahora que está cerca
más que dulce está salado
este imberbe malhechor
tiene como nueve años
no es ningún niño, es flor de menor

La música que inicia este cuplé, se basa en el tango "*Volver*", de Gardel y Lepera, musicalidad que acentúa la ironía planteada en la letra y en la puesta en escena.

La Murga ironiza nombrando "Menores" a los niños, en relación a las campañas por la baja de la edad de imputabilidad para menores infractores, que en 2009, estuvieron en boga en los medios de comunicación, la clase política y la opinión pública, dando lugar al plebiscito ocurrido en octubre de ese año.

El desarrollo de la problemática de los menores es el centro de este cuplé, en el que canta todo el coro, con intervenciones puntuales de los cupleteros o personajes que ya se delinearon en la presentación.

Toda la Murga participa en pos de la temática planteada, o bien con monólogos o con cuartetos o diversas formas de organización coral. Este cuplé colectivo se divide en dos partes, la primera desarrolla el tema de los menores infractores y la segunda el tema de la diferencia entre niños y menores, la temática es abordada con soluciones extremas, ridiculizando situaciones reales y tensándolas casi hasta el absurdo.

El abordaje del tema se hace desde una perspectiva irónica y ambigua, enfoque discursivo que plantea la Murga en general, diciendo cosas de modo ambiguo y utilizando recursos como la ironía, el doble sentido, el absurdo, y el juego entre lo real y lo ficcional. En el cuplé de los menores infractores, se plantea la situación extrema de un menor infractor que por prevención hay que "eliminar" desde la panza, el desarrollo de la trama, irá aportando conceptos y situaciones que tienen que ver con

el mundo político y las noticias cotidianas referentes a esta temática en el Uruguay. En todo este cuplé, se observan a nivel discursivo el uso de metáforas con sentido irónico, lo ambiguo de un discurso clasista y prejuicioso, es enunciado desde y por la Murga, que representa la voz de una parte del inconsciente colectivo, la parte más derechista y reaccionaria.

Esta poética está sutilmente construida en base al uso del contrafactum, o sea en relación a los temas musicales originales que se escogen, para re direccionar a nivel de contenido, la propuesta escénico discursiva.

En casi todos los temas escogidos hay un "atrás" que intencionadamente se proyecta de forma implícita y a veces explícita, en la construcción musical y discursiva del espectáculo. Esto se presenta ya sea en contradicción o en concordancia con la letra y música del tema original; planteando una complejización semántica y sintáctica, que implica varios niveles discursivos entre el tema original y su uso, que puede ser contrastante o similar en relación al contenido, al ritmo, y/o a la musicalidad.

Por ejemplo el tema de *Fito Paéz*, "11 y 6",⁴⁴ del disco *El amor después del amor*, es un tema de amor muy sugerente, y en cierto modo antagónico, con lo que la Murga en ese momento del cuplé plantea.

Miren todos
Entran salen
Y vuelven a afanar
Porque hay una ley que los hace inimputables.

44 "Rodolfo Páez, más conocido como Fito Páez (Rosario, 13 de marzo de 1963), es un cantautor, compositor, músico y director de cine argentino, integrante de la llamada Trova rosarina, y uno de los más importantes exponentes del rock argentino". https://es.wikipedia.org/wiki/Fito_Páez.

Dice el tema original:

Miren todos
Ellos solos
pueden más que el amor
Y son más fuertes que el Olimpo

Esta dinámica de ambigüedades o semejanzas planteadas desde lo musical, es algo que ocurrirá durante todo el espectáculo, por lo cual me detendré a citar únicamente aquellos ejemplos que considero mas relevantes.

A continuación una parte de la letra y música que opera por similitud, o cercanía en relación al tema original:

Cuando eras un espermatozoide
Te armamo el expediente
Ya tenías pinta en ese entonces
De ser un delincuente
Cuando entras al óvulo ya empieza
hay algo sospechoso
una media usaste en la cabeza
Para Cubrirte el rostro.

Se realiza sobre un tema de *Leo Masliah*⁴⁵ que se llama *Imagínate m'hijo*, y que trata justamente del crecimiento, la frustración en lo social, y la dificultad de estos procesos ineludibles, y dice así:

⁴⁵Leo Masliah (1954, Montevideo) es un compositor, pianista, cantante y escritor uruguayo".
https://es.wikipedia.org/wiki/Leo_Masliah

Cuando tu infancia se desvanezca
cuando tu cuerpo crezca
cuando al hablar de modo indebido
te sientas atrevido.
Cuando te estés independizando
cuando estés trabajando
Cuando por no estar tan bien vestido
te sientas inhibido
Imagínate m hijo imagínate
Cuando admires bolsillos ajenos
cuando te sientas menos.

Luego, se utilizan variadas músicas en fragmentos más breves donde surge notoriamente la canción de *Viglietti*,⁴⁶ "*El chueco Maciel*", canción que refiere a un delincuente que tuvo una función social, en cierto modo justiciera, en la historia de parte de la clase pobre de Montevideo, en la década del 60. Es interesante como el original habla del *Chueco Maciel*, y estructura el verso en segunda persona del singular, lo mismo pero en referencia al menor, hace la Murga en esta parte del culpé. También se utiliza casi en su totalidad la canción de Jaime Roos, *Los futuros murguistas*, donde observamos nuevamente la ironía implícita, y la utilización de gran parte de la letra original, en combinación con nuevas palabras que obviamente modifican el contenido del discurso.

⁴⁶"Daniel Alberto Viglietti Indart (Montevideo, 1939) es un cantante, compositor y guitarrista, considerado uno de los mayores exponentes del canto popular uruguayo y de gran reconocimiento en América Latina". https://es.wikipedia.org/wiki/Daniel_Viglietti.

Una sombra junto al cochecito
un pañal en el bolso
el babero en los hombros
con el vómito pa atrás

relojeando a las viejas
cuando va por el centro
afanando juguetes
del hermano mayor

cuando en la guardería
garronea un chupete
la maestra comenta
tiene pinta de menor.

Ahora la Murga plantea una disociación entre "niños" y "menores", relacionada a la temática de los infractores y denunciando la estructura clasista del discurso empleado por los medios y las clases dominantes.

tu hijo podría ser un menor
consultá un especialista
igual pa que saques tu conclusión
te damos algunas pistas
Los que piden un triciclo para reyes
¿Que son? Son los niños
Los que piden una moneda en la calle
¿qué son? Son menores.

Así se van poniendo ejemplos de esa contradicción social que nos afecta, y se densifica la situación utilizando medias de nylon cubriendo el rostro de los murguistas a modo de caracterización sobre el tema planteado, es un recurso visual de acentuación casi "representativa" del tema, que de una forma muy directa y claramente reconocible, identifica y personifica a nivel visual la situación problematizada. La utilería utilizada también colabora con la densidad propuesta, en este caso pistolas, matracas, y cornetas, como elementos reforzadores de los conceptos planteados y de los estereotipos representados, direccionando paralelamente los signos en su nivel semántico y sintáctico.

El cuplé finaliza con un quiebre que sufre "el escribano", cuando la Murga dice que los niños que van a la UTU son menores y los que van al liceo son niños, entonces el escribano plantea su caso:

Escribano_ Pará mi hijo va a la UTU

Murguista_ ¿qué hace?

Escribano_ Diseño web

Murga_ Es un niño!!!!

Enseguida de esto, la Murga enlaza con un tema reflexivo acerca de la violencia y de los menores infractores, en el que realiza una dura crítica a los medios amarillistas y al tratamiento que al respecto dan los medios masivos.

Por sobre el canto del coro, con un megáfono un murguista relata:

Señores, estos no tienen edad, estos son una polilla en el ropero de la sociedad,
una piedra en el zapato del obrero, llegaron en una nave espacial
y nada tiene que ver con ellos el maltratado Pueblo Oriental...

Se desorganiza la Murga, nuevamente el clima se corta, y se instala con el *Todo el mundo está feliz*, dando inicio al cuplé de la vocación.

Este cuplé es abordado también desde la óptica del “ser o no ser”, en este caso, que “se quiere ser”, el adolescente deberá tomar una decisión y así encauzar su vida. De este modo nos situamos frente a una temática amplia que si bien tiene referencias puntuales a nivel de identificación en muchos de nosotros, no es un tema en boga, o sea no es un tema que se trate en general en los medios, no es noticia en sí, o no guarda relación con los llamados temas de “actualidad”, aunque en cierto modo sí lo es, pues es una disyuntiva que se presenta en determinada etapa del desarrollo de algunas personas.

Este cuplé tiene un cupletero protagonista el “Moncho”, que se debate entre las opciones de que estudiar. La Murga lo presiona para que tome la decisión y le plantea las posibilidades de las diversas ofertas.

Le dice un murguista:

-Decídase, ¿En dónde lo anoto, científico, humanístico, artístico o biológico?

-Moncho: No sé estoy muy confundido.

-La Murga canta: Es muy difícil de tomar la decisión

Es una época difícil de la vida

Tomarse un año sabático y ya fue

O preguntar adonde queda bedelía.⁴⁷

⁴⁷"Sobre tema de Los auténticos decadentes "No quiero trabajar" (<https://www.youtube.com/watch?v=Nzg2idTQ3PE>), que plantea justamente una negación del individuo a estudiar y a trabajar. Los Auténticos Decadentes es una banda argentina de rock alternativo y fusión, formada en 1986 por Cucho (Gustavo Parisi), Nito (Gustavo Montecchia), Perro Viejo (Jorge Serrano) y el Francés (Gastón Bernardou)". https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Auténticos_Decadentes.

La Murga en conjunto presiona cada vez más al cupletero para que tome la decisión:

Es el adolescente mas confundido del mundo entero
Llega con 10 materias que le quedaron desde tercero
Y ya no le interesa absolutamente nada de na-da
Pero en muy poco tiempo tendrá que definir que será.
Crear, construir aunque te equivoques no dejes de...hacer
un test vocacional (sobre tema de Queen).⁴⁸

El cupletero sigue dudando y la Murga lo presiona cada vez más hasta que le propone que se haga un test vocacional, para ello utilizan nuevamente la ironía, y la ambigüedad tanto de las palabras, como de la combinación entre ellas y su relación con la música.

En este tema eligen "*Estamos invitados a tomar el Té*" , canción infantil de María Elena Walsh,⁴⁹ re escribiéndola con la letra cambiada: "*Test amos invitando a tomar el test*". Luego el coro estimula la elección con la canción,"*dale alegría a tu corazón*", diciendo "*y dale dale elegite una profesión*"(...)

El cupletero duda y se entrevera hasta que toma la decisión de ser escribano. Los murguistas lo felicitan y se condecora como tal. Esto habilita al personaje de escribano, que actuará como tal hasta el final del espectáculo.

48 "Queen es una banda británica de rock formada en 1970 en Londres por el cantante Freddie Mercury, el guitarrista Brian May, el baterista Roger Taylor y el bajista John Deacon". <https://es.wikipedia.org/wiki/Queen>.

49 "María Elena Walsh (Ramos Mejía, 1930-Buenos Aires,2011), fue una poeta, escritora, música, cantautora, dramaturga y compositora argentina, considerada como «mito viviente, prócer cultural y blasón de casi todas las infancias". https://es.wikipedia.org/wiki/María_Elena_Wals.

El cuplé culmina con una canción sobre la costumbre, que separo en este esquema de estudio, por tener características de ritmo, escena y orden discursivo antagónicas con lo planteado hasta ahora.

Se llama *Canción de la costumbre*, y es de carácter reflexivo, con un tono suave y tranquilo, que desarrolla una melodía más pausada, en donde toda la Murga canta cuestionando el tema de las costumbres y la instalación de hábitos cotidianos sin argumentos defendibles.

Se mete en todos lados la costumbre
Va etiquetando vidas
Recorriendo heridas, fotos, besos,
Situaciones y formas de ser...

Al final de la canción, nuevamente irrumpe el “*todo el mundo está feliz*”, como enlace para el siguiente cuplé, *Las cenizas de Artigas*.

Este cuplé nos sitúa ante un tema mediático local, el de donde llevar las cenizas de Artigas, que ese año fue motivo de discusión. A partir de ello la Murga realiza variadas propuestas para solucionar el problema, planteando un cuestionamiento a la figura y a la idea de un prócer, y al posicionamiento social e individual que se tiene ante ello. Aquí se utilizan como partitura melódica temas en general comerciales y de canchengue.

Dice la Murga invirtiendo el final de las rimas, sobre el tema original de Juanes *La camisa negra*:⁵⁰

50 "Juan Esteban Aristizábal Vásquez, más conocido como Juanes (Colombia, 1972), es un cantante y músico colombiano de pop latino y rock en español que fusiona diversos ritmos musicales".
<https://es.wikipedia.org/wiki/Juanes>. Tema la camisa negra,
<https://www.youtube.com/watch?v=kRt2sRyup6A>.

Lo de la ceniza negra
de Artigas nos da vergüenza
resulta que quieren sacarlo
de la plaza independeniza.

Despliega la problemática de donde llevar los huesos de Artigas, acompañada de interrogantes sobre qué era lo que él quería, y que hizo el "pueblo Oriental" con su memoria. La Murga cambia el lugar del discurso, hablándole ahora directamente al prócer en primera persona del plural, sobre la base del tema de Pimpinela "*una estúpida más*":⁵¹

Te engañamos
Te mentimos
Precisábamo un jefe
Y Obdulio no era nacido
Te engañamos
Que inmaduros
Nos pidieron armar un país
Totalmente de apuro
Te engañamos
En las bases de las inscripciones
Pedían un prócer
Y por eso te trajimos
A Bolívar

⁵¹"Pimpinela es un dúo musical argentino compuesto por los hermanos Lucía Galán (1961) y Joaquín Galán (1955)". [https://es.wikipedia.org/wiki/Pimpinela_\(dúo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pimpinela_(dúo)). Tema "*una estúpida más*". <https://www.youtube.com/watch?v=tpN3S1aIWYM>.

lo habían usado
Todos los vecinos

También habla de la estética de Artigas, de su look: “*para ser un prócer tú te ves bien bueno*”, usando como base musical el tema “*Te ves bien buena*” de Pepe Arévalo y sus Mulatos,⁵² tema comercial de moda en ese momento.

La Murga plantea entonces repartir las cenizas del prócer, y que cada uno haga con ellas lo que considere. Los cupleteros principales son, el escribano encargado de la repartición (Moncho), y un drogadicto (Martín Sacco), que se inhala los restos de Artigas.

Este cuplé hace un tratamiento irónico, irreverente y desopilante de un tema solemne y público difícil de abordar; la resolución del mismo resulta absurda, pero en su desarrollo el tema plantea ciertos puntos de vista divergentes y bastante contestatarios en relación a la figura del prócer, los símbolos patrios y el ineludible posicionamiento patriótico que en general tienen las Murgas.

La mojigata se desmarca de todos estos cánones ridiculizando la situación y banalizando lo simbólico de los símbolos patrios, trazando a su alrededor una trama vulgar y cotidiana.

Unos pondrán al prócer en su mesa de luz
Otros en el jardín de su casa en Malvín

Se arma la fila y empieza el reparto, mientras van repartiendo las cenizas, la Murga atrás, canta:

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=tcMMOHvG7OQ>.

Otros en el confort que dan los cofres fort
Otros pondrán al prócer debajo de la cama
Cama cama caman baby
Lo digo con disimulo
Unos lo guardan en suiza
Y otros bien adentro el cuerpo.

El drogadicto se inhala los restos de Artigas y comienza a declamar en tono solemne frases que se atribuyen al prócer, José Gervasio Artigas, y que son conocidas en nuestra educación desde la escuela primaria:

Nada podemos esperar
Sino de nosotros mismos
Sepan que los más infelices
Serán los más privilegiados

Sean los orientales
Tan ilustrados como valientes
La causa de los pueblos
No admite la menor demora.

Algunos murguistas avergonzados se llevan con dificultad al drogadicto intentando persuadirlo, y la Murga le canta al prócer pidiéndole disculpas y evocando todo lo que lo admiran en base a la canción de "*Uruguay te queremos, te queremos ver campeón*", a su vez esto es tan contradictorio que lo nombran *Ger vacío*, palabra compuesta deformada de Gervasio, que implica la idea de un vacío en la figura del prócer, acentuada a su vez a nivel fonético por el acento y sonoridad que adoptan al pronunciarla, pues es pronunciada Ger - vacío.

Ger vacío, te queremos
Desde el cerro a bella unión
De Zabalza a García pintos
Desde el Geant a Vía confort
Sos nuestro Perón.

Hacia el final ingresa el tema "*todo el mundo está feliz*" como enlace, y también el tema "*con la gente que me gusta*", que fue utilizado en la presentación, dando inicio a la retirada.

Desde el cuplé de Artigas y hasta el final se va a realizar la retirada, la Murga no se detiene, y se producen diversos enlaces, que van desarrollando la retirada con músicas y temáticas que ya han sido abordadas en el transcurso del espectáculo, con el tema del "*Ser o no ser*".

La retirada comienza con el "*todo el mundo está feliz*", luego se pasa a "*con la gente que me gusta*", se cambia la letra y se habla de temáticas cotidianas de la vida de la gente:

Murga_ Es relevante confesar nuestras verdades
Solo_ Te juro que no me gusta tu hermana
Solo_ Y bueno, jodete pa que te casaste con ella
Es relevante no casarse con cualquiera
Es relevante babosear por babosear
Es relevante y ya lo ve, y ya lo vé
Y ya lo vé es para el paco que lo mira por el cinco.

Con diversos ejemplos de relevancia, la Murga termina replanteando el tema del "*Ser o no Ser*", enunciando: *Es relevante. Ser como uno quiere ser, todos queremos ser, todos queremos ser.*

Se produce un recitado final del escribano, en el cual él certifica, con la ironía ya esbozada, el desempeño de la Murga:

-Moncho- Y al final, si queremos dar renovación a ese contrato que dios momo (C.I. 0.000.001-0; con domicilio en la bacanal con frente a la calle la utopía) le extiende alegremente cada carnaval a esta murga (con domicilio en el mismo poblado entre la calle serpentina y 18 de julio) siendo los dos mayores de edad y en plenas facultades suscriben rimbombantes este contrato de arrendamiento mutuo, de la sonrisa, el deleite y el aplauso del pueblo en fe de ello expido el presente, que sello, signo y firmo mientras remontamos vuelo por el cielo de la duda que está presente y la distante.

Continúa la canción de despedida:

Y con esto vamos redondeando
y vos te preguntarás
lo de ser o no ser
adonde está
es bravo de encontrar
la explicación
capaz que falta dar

la conclusión
pero que te pensás
que soy Platón
y que querés que te diga
el tema dio para hablar
y generó discusión
en la historia universal.

Luego de esto se llega a la bajada, donde la Murga se despide sin clarinadas de despedida, pero con una bajada reiterativa que plantea la continuidad de un tema universal y trascendente, tratado de un modo liviano y profundo, contiguamente:

Y he aquí la cuestión
Ser o no ser
Y he aquí la cuestión
Ser o no ser
todo el mundo comentó en el barrio
ser o no ser

La mojegata, se ubica dentro de lo que llamaremos Murgas conceptuales rupturistas, donde se observa una clara preponderancia del orden de lo conceptual, los juegos de palabra y los discursos, como base de la poética propuesta. Este estudio requiere un minucioso seguimiento de cada verso, pues contienen siempre información relevante que da cuenta de una postura política o filosófica sobre el tema planteado.

Sin embargo, si bien el acento está puesto en el discurso, cada detalle en relación tanto a la puesta en escena como al vestuario, son también colocados en armonía, con coherencia discursiva y conceptual.

Se propone una estructura poética que no se ajusta a los cánones tradicionales de la Murga, donde en la mayor parte del espectáculo hay una ruptura premeditada de los órdenes esperables, por ejemplo, la Murga no inicia el espectáculo frente a los micrófonos, no se tiene un cupletero predominante, no hay salpicón, se tienen tres directores escénicos y musicales diferentes, no hay cambios de vestuario, ni brillo, ni sombreros de presentación, la despedida va enganchada sin pausa con el último cuplé, no hay canción final, pero si hay una canción de ese tipo situada en otro lugar del espectáculo (no hacia el final).

La suma de todo esto da un espectáculo desmarcado del canon, que prioriza su discurso y sus ideas por sobre otras variables como el canto, o las estructuras tradicionales.

A conciencia de todas estas irreverencias, igualmente la Murga, se constituye dentro del género como tal, participando del concurso y desarrollando un espectáculo complejo, con una densa elaboración conceptual y escénica.

5. Conclusiones.

El estudio realizado nos permite observar lo amplio del género Murga, y la variedad expresiva y compositiva que permite dentro de un encuadre reglamentario y socio cultural en cierto modo condicionante, con una referencia variable respecto a lo constitutivo del concepto de tradición, donde se realizan composiciones poéticas de variadísimas características.

En esta ocasión observamos diversidad de enfoques y posicionamientos respecto al género en las cuatro Murgas analizadas recalando la existencia de notorias divergencias a nivel tanto de composición, como de factores externos, que igualmente influyen en la construcción de cada poética.

Estas diferencias refieren a:

Estructura de los guiones.

Manejo de los tiempos, y exactitud escénica.

Temáticas escogidas, consecución y lógicas discursivas.

Formas y modos del discurso verbal.

Estructuras y composiciones escénicas.

Diseño e inversión de vestuario, sombreros y utilería.

Presencia de figuras mediáticas.

Inversión económica y modos de financiamiento

Formas de trabajo y organización grupal.

Notamos que las Murgas profesionales, en este caso *Agarrate Catalina* y *A contramano*, son aquellas que acceden a los primeros puestos en el concurso, las mismas, si bien tienen vínculos claros con el concepto de tradición en relación a sus propuestas, no son sin embargo, únicamente tradicionales, sino que logran un juego intermedio, entre ciertas características de la tradición, y otras referidas a los cánones actuales, sobre los cuales también construyen el espectáculo.

Algunas de estas variables son; nuevos tiempos escénicos muy exactos y precisos, la velocidad de los discursos, la claridad en la entonación y vocalización del coro, la presencia de figuras mediáticas (lo cual implica una mayor inversión debido al costo de las mismas), el tratamiento de temáticas del orden de lo público y masivo, y la claridad y simplificación discursiva en relación al uso de metáforas y/o dobles sentidos.

Estas Murgas presentan, por todo lo antes descrito, espectáculos muy correctamente armados y precisos en la exactitud de los rubros evaluados, a diferencia tanto de las Murgas bohemias, como de las rupturistas, son espectáculos muy prolijos que no dan lugar a improvisaciones o a espacios sin resolver. En cierto modo esto es una característica de gran parte del teatro actual, que a diferencia de las Murgas tradicionales, no se permite desprolijidades o lugares inciertos o descuidados dentro de las propuestas.

En el caso de las Murgas bohemias la inversión económica es notoriamente menor, lo cual se visualiza en los vestuarios, en la relevancia de las figuras con las que cuenta y en los costos de su infraestructura general. El tema de lo incierto, lo espontáneo o lo no totalmente medido, es una de sus características primordiales, en *La gran siete*, se puede observar un posicionamiento muy lúdico a la hora de actuar, cierta distensión tanto a nivel corporal, o de exigencia individual como colectiva. Sumado a esto se puede observar también el planteo de un discurso sin solemnidad, ni trascendencia, un juego de la Murga, en el decir y en el actuar, como algo más "casero", es el toque de identidad de este tipo de Murgas.

Por otro lado en el caso de *La mojigata*, observamos una densidad discursiva y expresiva, que exige un alto nivel de atención por parte de los espectadores, donde una mínima distracción puede ocasionar la pérdida de algún gesto, acción, o palabra significativa para la comprensión del discurso. Esta Murga opera casi por saturación signica, es decir hace un uso concentrado de los signos que componen la poética y los

resignifica, vincula y conecta, según su criterio ideológico y estético. Por ello cabe destacar, que muchas veces se aleja del concepto de tradición generando nuevos códigos y otras formas de abordar el género, por ejemplo, cuando se acentúan los gestos corporales, tanto individuales como colectivos, en detrimento de la composición coral, disminuyendo su calidad, siempre en relación al canon tradicional, o en ese caso particular, también en relación a otros coros. También la inversión es menor, ya que no se cuenta en general con figuras destacadas, y el costo del vestuario y los sombreros no es tan elevado.

En el caso de *La gran siete*, ubicada dentro de la categoría bohemia artesanal, se pueden detectar ejes constructivos que erosionan los cánones de éxito y profesionalismo antes descriptos, como son:

-Un armado de la poética que no obedece al concepto de "hilo conductor", y donde las temáticas son presentadas sin necesidad de una consecutividad lógico-argumental estereotipada o reconocible.

-No existe una construcción escénica con estricta precisión en los tiempos referidos estrictamente al movimiento corporal, las "fotos escénicas", y el uso preciso de los recursos de cuadros compuestos a partir de la interacción puesta en escena-iluminación.

-La Murga utiliza pocos elementos de utilería, y cuando los utiliza o bien tienen sentido metafórico, o bien se constituyen como aportes a nivel estético y funcional, tal es el caso de los elementos de percusión en el rap, o de los bastones planteados en *Adiós a Batlle*, donde se dista mucho de discurrir en elementos figurativos o realistas naturalistas.

-La no utilización de estereotipos evidentes o de figuras del ámbito de lo público imitadas o utilizadas como mecanismo de sostén en el plano de lo satírico.

-No existe posicionamiento heroico o solemne en relación al discurso y a la forma de enunciarlo, en los casos que se utiliza se lo hace desde la caricaturización y la ironía.

Existe si una partitura simple, casi sin posicionamiento ficcional que otorga al hecho escénico cierto toque de espontaneidad.

-El orden de lo pragmático podría decirse que se construye desde una elaboración poética cerrada, donde la composición no apunta a un vínculo intencional con el público donde se produzca el involucramiento o el accionar de mecanismos identificatorios evidentes.

-La estructura musical planteada en armónica y empastada, no siempre simple y por momentos cargada de notorios juegos que obedecen a un conocimiento musical muy minucioso y al estilo particular de Lamolle.

-Estos mecanismos identificatorios y vinculares, sin embargo están implícitos por ejemplo en la utilización del contrafactum en toda la poética de una forma detalladamente estudiada.

En relación a las Murgas profesionales espectaculares (*Agárrate Catalina, Acontramano*), vamos a describir al detalle las características comunes y aquellos detalles que las diferencian en su construcción poética.

- Ambas Murgas proponen un juego escénico muy marcado preciso, medido, ensayado y estudiado.

-Ambas hacen uso de los recursos técnicos y escénicos que presenta el teatro, así como la elaboración de cuadros y fotos dentro de una puesta claramente ensayada.

- Ambos demuestran un sonido reconocible dentro del canon murguero, afinado, claro y empastado. Salvando las diferencias de estilo y complejidad que cada una de ellas posee.

-Ambas construyen la trama bajo el concepto de "hilo conductor", en este caso además la organización de los espectáculos y sus diferentes bloques tienen que ver con el desarrollo de esta "trama". En el caso de Catalina con solvencia argumental de una manera ordenada, progresiva, y casi predecible. En el caso de *Acontramano* con

algunos quiebres poco argumentados como el "problema del enchufe", pero mayoritariamente también siguiendo cierta lógica constructiva reconocible.

- Ambas utilizan estereotipos y se apoyan en ellos para desarrollar a fondo su poética. Catalina lo hace desde el recurso figurativo y la imitación estereotipada constantemente. *Acontramano* desde el estereotipo construido a nivel actoral con mucho trabajo a nivel de composición, se ubica en un plano más metafórico también desde la propuesta temática, pues hay una distancia entre el personaje mediático y la construcción poética propuesta.

- Ambas Murgas hablan preponderantemente de cuestiones políticas y político partidarias de actualidad y particularmente importantes en cada uno de esos períodos. Donde es más que necesario puntualizar el triunfo ya mencionado de la izquierda en ambos períodos y el vínculo de la misma con las temáticas abordadas desde las poéticas.

-A nivel pragmático hay un notorio enfoque efectista y algo mesiánico de la Catalina en relación al público y al nivel de involucramiento e identificación que causó este espectáculo en el momento sociopolítico que fue construido y en relación a determinada clase socio-política y cultural. *Acontramano* compone desde una mayor distancia donde se vincula con el público desde una relación más cotidiana, no tan cargada de connotaciones ideológicas, sino situada en el plano de lo cercano, de lo que nos pasa a todos.

- La composición y título de La catalina "los sueños", la colocan en modos enunciativos trascendentes y heroicos por momentos proféticos predominantemente en las 2 "puntas", dichas características se pueden observar tanto en la forma como en el contenido del discurso.

- *Acontramano* trabaja un grado de menor impostación vinculándose desde su discurso de una manera más cotidiana "problemas tenemos todos", menos solemne si bien cuida la composición en relación a la métrica y el contenido.

En relación al concepto de ruptura donde se sitúa *La Mojigata*, podemos observar puntos en común con las dos categorías antes delineadas.

- El espectáculo sí plantea un nombre o tema casi universal como el "ser o no ser", a partir de allí compone una poética que tiene enlaces aleatorios respecto al tema o hilo, por lo cual sale del terreno de lo esperable eligiendo en cada cuadro un decir vinculante con el tema pero a su vez independiente entre sí del entramado general.

-A nivel pragmático el vínculo con el público tiene relación con cada tema propuesto pudiendo visualizarse varios planos de relación. El cuplé de los menores plantea una relación en el plano de lo político; el cuplé de la vocación en el plano de lo social e individual; y el cuplé de Artigas plantea un vínculo en el plano social, individual e identitario. Así es que podemos observar una construcción poética que complejiza el vínculo entre la poética y el espectador, y que lejos de estereotiparlo en lugares simples o esperables le da nuevos sentidos y corrimientos.

- La Murga utiliza variados elementos de utilería siempre con una función muy directamente vinculada al discurso, dichos elementos son utilizados como acentuación, contradicción o ridiculización de la situación planteada.

- No establece un ritmo tan preciso como los espectáculos profesionales, si bien su ritmo escénico es intenso y está mayoritariamente medido.

-A nivel de canto dista de cumplir con los cánones admitidos como la sonoridad de Murga tradicional o profesional, es ahí donde en general se le descuentan puntos.

- Tampoco cubre con eficiencia el rubro correspondiente al vestuario, hay un componente de inversión claramente menor en la propuesta realizada.

- Utiliza estereotipos pero no los enfoca desde su orden esperable sino que los corre de los lugares comunes otorgándoles una nueva mirada o posibilidad de "ser", tal es el caso de los menores infractores o del escribano.

- Su discurso intenta ser de orden cuestionador y reflexivo, atendiendo siempre al sentido del humor y al nivel metafórico que se plantea, por ello la dificultad evidente de que este tipo de espectáculos sea considerado profesional y por tanto vendible y consumido masivamente.

Por último me interesa observar que el concepto de tradición al ser construido y resignificado en cada época según las variables de incidencia antes mencionadas, es muchas veces utilizado como forma de habilitación o censura en relación a lo nuevo o divergente. Ese delicado lugar resulta manipulado a través del discurso, haciendo de regulador de lo admisible en nombre de una verdad o habilitación histórica que muchas veces no es tal y que opera simplemente a modo de resistencia ciertos cambios o de encubrimiento de determinadas prácticas, en cierto modo el concepto de tradición resulta un concepto con una base antropológica, que por ser tal es dialéctica y cambia, se redefine y renace en cada construcción de lo humano.

Podemos además observar que el género Murga resulta muy amplio en sus posibilidades creativas, pues más allá de poseer un reglamento que lo rige y lo acota, (y tomando en cuenta que solo han sido visualizados en este estudio 4 casos), todas las poéticas son muy diferentes. Cada Murga es una composición teatral única, que resuelve a su manera el uso de los recursos sígnicos que están en juego en la composición.

6. Bibliografía.

Fallos carnaval 2005:

<http://carnavaldeluruguay.com/foros/tema/fallos-carnaval-2005/>

Tablados 2005:

<http://www.montevideo.com.uy/carnaval2005/tablados.htm>

Fallos carnaval 2010:

<http://montevideourbano.com/fallos-carnaval-2010-categoria-por-categoria/>

Tablados 2010:

<http://carnavaldeluruguay.com/foros/tema/tablados-del-carnaval-2010/>

<https://intercambiouruguay.wordpress.com/2010/03/09/fallos-y-menciones-concurso-carnaval-2010/>

Bibliografía.

Aharonián Coriún. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo. Tacuabé. 2014.

Alfaro, Milita. *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico*. Montevideo: Trilce, 1991.

Alfaro, Milita. *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento*. Montevideo. Trilce , 1998.

Alfaro y Di Candia. *Carnaval y otras fiestas*. Nuestro Tiempo. Montevideo.2013,2014.

- Baltin Mijail. *La cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza. Buenos Aires , 2003.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Gili, S.A. México. 1991.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo I "La cultura Barbara"*. Montevideo. Banda Oriental,1990.
- Bourdieu Pierre. *Intelectuales política y poder*. Eudeba (Editorial universitaria de Buenos Aires) Argentina, 1999.
- Bourdieu Pierre. *El sentido social del gusto*. Siglo veintiuno. Argentina, 2010.
- Brocos, Hugo. *Historia y anécdotas de Falta y Resto*. Montevideo: Enfoques, 1991.
- Brum, Julio. *Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la murga joven en Montevideo*. IMM-TUMP, 2001.
- Capagorry, Juan y Nelson Domínguez. *La murga. Antología y notas*. Montevideo.Cámara Uruguaya del Libro, 1984.
- Carvalho-Netto, Paulo de. *El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*. Sevilla. Publicaciones del Seminario de Antropología Americana, 1967.
- DAECPU. *Informe 1º Congreso del Carnaval uruguayo*. 1990.
- Da Matta Roberto. *Carnavals, bandits et héros : ambiguïté de la société brésilienne*. Paris, Le Seuil, 1983 [trad.]
- Diverso, Gustavo. *Murga. La representación del carnaval*. Montevideo. 1989.
- Dubatti Jorge. *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo. Ministerio de Educación y cultura.

Dubatti Jorge. *Micro poéticas I, introducción*. Bs As. Centro Cultural de la Cooperación. 2002.

Dubatti Jorge *La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral*

y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal UBA-UBA CyT. 2007.

Dubatti Jorge. *Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante*. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*,(8), 25-41.2014.

Dubatti Jorge. Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/download/.../4193>

Eco Umberto, VV Ivanov y Mónica Rector. *Carnaval!*. Mexico. Fondo de Cultura Económica..1984.

Hobsbawm Eric,

(historia.ihnca.edu.ni/ccss/dmdocuments/.../adicional/eric_hobsbawm_Inventando.pdf, f, 9).

Kowzan, Tadeusz. *El Signo en el teatro*

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

_____y Edú “Pitufo” Lombardo. *Sin Disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo: TUMP, 1998.

Lemos Federico. *El último carnaval*. Documental Uruguay 2011. 1h1

Martínez de León, Hugo. *Como el día más glorioso*. Buenos Aires. Diéresis, 2009.

Pereira de Queiroz Maria Isaura. *Carnaval brésilien : le vécu et le mythe*. Paris, Gallimard, 1992.

Piñeyrúa, Pilar. “*La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya*”. *Entretextos*. Manuel Cáceres Sánchez. N° 5, mayo 2005. Granada. 25 mayo 2007.

<<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/pineyrua.htm>>

Rama Angel. *Ciudad Letrada*. Montevideo. Arca.1998.

Rama Angel. *Literatura, cultura, sociedad en America Latina*. Montevideo. Trilce. 2006.

Remedi Gustavo. *La escena ubicua*. 2005

Remedi Gustavo. *Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica del la cultura nacional*. Montevideo. Trilce 1996.

Rozik Eli. *Las Raíces del teatro, repensando el ritual y las teorías del origen*. Buenos Aires. Colihue srl 2014.

Scherzer Alejandro y Ramos Guzmán. *Destino: Murga Joven. Espacio, tiempo, circunstancias*. Montevideo. Medio y Medio. 2011.

7. Anexos.

7.1. Fallos Carnaval 2005 y 2010.

Fallos Carnaval 2005 categoría Murgas.

1_ Agarrate Catalina.197 puntos.

2_ A contramano. 196 puntos.

3_ (compartido) Contrafarsa y Los diablos Verdes. 195 puntos

5_ La soñada. 194 puntos.

6_ Curtidores de Hongos.189 puntos.

7_ Colombina Che.187 puntos.

8_ La gran siete. 186 puntos.

9_(compartido)Araca la Cana , Falta y Resto, Momolandia. 184 puntos.

12_ La Margarita.118 puntos.

13_ La Bohemia. 115 puntos.

14_ Queso Magro. 113 puntos.

15_ La Reina de la Teja. 112 puntos.

16_ La Mojigata. 111 puntos.

17_ La matine. 99 puntos.

18_ Real Envido-----

19_ La Ronca. 83 puntos.

20_Arredoblar. 79 puntos.

Fallos Carnaval 2010, categoría murgas:

- 1_A Contramano – 1590
- 2_Asaltantes con Patente – 1568
- 3_Curtidores de Hongos – 1560
- 4_Agarrate Catalina – 1556
- 5_La Clave – 1537
- 6_La Mojigata – 1526
- 7_La Gran Siete – 1520
- 8_El Gran Tuleque – 1509
- 9_Momolandia – 1480
- 10_Los Diablos Verdes – 1456
- 11_La Margarita – 1451
- 12_Queso Magro – 586
- 13_La Gran Muñeca – 582
- 14_La Cofradía – 573
- 15_La Trasnochada – 555
- 16_Demimurga – 551
- 17_Japilong – 497

18_La Tito Pastrana – 473

19_Todavía no se sabe – 472

20_Colombina Che – 562

21_Araca la Cana – 513

22_La Yapa – 144

23_No Corras Kes Peor – 120

7.2. Tablados comerciales y tablados populares años 2005 y 2010.

Tablados 2005.

Tablados privados comerciales.

1_Club Albatros

Luis Alberto de Herrera 4235 / 336 3047

2_Club Malvín

Av. Legrand 5163 y Rivera / 619 3300

3_Defensor Sporting

21 de Setiembre 2362 / 711 6064 - 711 6167 .

4_Monumental Tres Cruces

Plaza de la Bandera - Br. Artigas frente a Shopping y Terminal Tres Cruces / 480
0143

5_Velódromo Municipal

Ramón Benzano 3471 (Parque Batlle)

Teléfonos: 708 3013 / 708 7635.

Tablados populares.

1_Devoto Sayago

Camino Ariel 4626 - Tel. 355.2222 interno 241

2_Club Arbolito

Humbolt 4270 / 308 1413

3_Escenario Tito Borja

Gibraltar entre China y Bélgica

4_Flor de Maroñas

Manuel Acuña 3199 / 514 7279

5_Jardines de Manga

Av. de la Aljaba y Las Petunias / 222 4970 - 094 365332

6_Paso de las Duranas

Pedro Trápani 1350 y Bayona / 336 3750

7_Plaza 1º de Mayo

Gral. Flores y Yatay / 200 5133 - 208 0289

8_Plaza Deportiva de Flores de Maroñas

Manuel Acuña 3199.

9_Predio Municipal Carlos Caffa

Luis Batlle Berres y Cno. Tomkinson.

10_Teatro de Barrio Lavalleja

Av. de las Instrucciones 1435. Informes al 359 9311

11_Teatro de Barrio Punta de Rieles

Cno. Maldonado y Aries. Informes al 514 6256.

12_Teatro de Barrio Rincón del Cerro

Camino Cibils y La Boyada.

Teatro de Verano Ramón Collazo

Rambla Presidente Wilson y Avda. Juan A. Cachón - Parque Rodó / 1950 1830
(información IMM)

Tablados 2010.

Tablados privados comerciales.

1_Club Malvin. Av Legrand esquina Rivera.

2_Club Defensor Sporting. 21 de Setiembre esquina Gonzalo Ramirez.

3_Monumental Tres Cruces. Plaza de la bandera. Avenida Italia y Boulevard Artigas.

4_Velodromo Municipal. Parque Batlle. Ramon Benzano 3471.

Rural del Prado. Buschental esquina Lucas Obes

5_Club Liverpool. Julian Laguna esquina Carlos Maria Ramirez.

6_Club Lagomar. Av del Country y calle 7.

Tablados Populares.

1_Molino del Galgo. Timoteo Aparicio y pan de azucar.

2_Flor de Maroñas. Manuel Acuña esquina Salcedo.

3_Punta de Rieles. Camino Maldonado 6835 bis.

4_Las Acacias. Bague casi General Flores.

5_Cesar "Gallo"Duran. Av. Aljaba esquina Las petunias.

6_Asociacion Civil Monte de la Francesa. Lanus esquina Iturbe.

7_Teatro de Barrio Lavalleja. Instrucciones 1435.

8_Centro Cultural de Artesanos. Aparicio Saravia esquina Sayago.

9_Jardin de Nuevo Paris. Dr pena esquina Aldao.

10_El Tejano (Arbolito). Carlos Maria Ramirez esquina Rivera Indarte.

11_Paso de las Duranas. Trapani esquina Bayona.

12_Club Social Deportivo Zabala. Camino Pajas Blancas esquina Tomkinson.

13_Club Huracan "Carlos Caffa). Tomkinson y Luis Batlle berres.

14_Tito Borjas. Gibraltar esquina Belgica.

15_Los Bulevares. Ideario Artiguista esquina Chasque.

16_ Tablado del Museo del Carnaval. Rambla 25 de Agosto esquina Maciel.

7.3. Fichas técnicas Murgas.

A contramano 2010.

Ficha Técnica:

Dirección responsable: Gustavo Cabrera

Local de ensayo: Club A. Capurro. Capurro 922 casi Uruguayana-Tel.304 70 58

Textos: Pablo Routin, Gustavo Cabrera ,Fernando Esteche

Colaboración: Diego Bello – Fernando Duque

Arreglos corales y musicales: Rafael Antognazza

Puesta en escena: Pablo Routin

Diseño de vestuario: Paula Villalba e Inés Iglesias

Realización de vestuario: Mary Villalba

Sombreros, accesorios y terminaciones Escenografía: Ricardo Rosas, Ivón Del pratto,
Laura Leiffert.

Maquillaje: Claudia Conte.

Iluminación: Martín Blanchet.

Técnico de sonido Monitoreo: Ricardo Di Paolo (Dipa).

Utileros: Julián Aguiar, Rodrigo Figueroa, Leonardo Acosta, Martín Bello.

Prensa y R.R.P.P.: Adriana Vignolo

Producción comercial: Pablo Tate

Producción artística y coordinación general: Gustavo Cabrera.

Componentes:

Director escénico: Rafael Antognazza

Cuerda de primos: Diego Bello, Martín Duarte, Pablo Routin, Leonardo Gazo, Alvaro Denino.

Cuerda de sobre primos: Miguel Trabal, Carlos Sanjurgo.

Cuerda de segundos: Pablo Cubiella, Pablo González, Sergio Rivero.

Cuerda de bajos: Fernando Esteche, Enrique Rivero, Gustavo Cabrera.

Percusión: Pablo Giménez (Bombo), Alvaro Molinari (Platillos) Daniel Giménez (Redoblante).

La mojigata 2010.

Ficha Técnica.

Local de ensayo: Club Foeyma, sindicato de molineros, Agraciada y Tajés.

Textos: Ignacio Alonso, Martín Sacco, Federico Silva, Facundo García, Diego Méndez y Diego Lissio

Arreglos corales: Fernando Paleo, Sebastián Larrosa, Martín Perrone

Dirección Escénica: Martín Perrone, Fernando Paleo, Sebastián Larrosa y Facundo García

Dirección artística: Ramiro Perdomo y Federico Silva

Puesta en Escena: Ramiro Perdomo

Vestuario y utilería: Murga Cooperativa La Mojigata

Dirección Artística: Ramiro Perdomo y Federico Silva

Maquillaje: Raquel Sánchez y Taller para las Artes

Sonido en vivo: Daniel Canoura

Iluminación: Murga Cooperativa La Mojigata y Cecilia Carriquiry.

Asistentes: Luis Macedo, Carlos Camargo

.Producción, management& prensa: Murga Cooperativa La Mojigata

Colaboradores: Celeste Zerpa (trabajo y dinámica grupal) y Edú Lombardo (coro y arreglos corales), Javier Stella (comunicación gráfica).

Contacto Prensa| Management: Gustavo Pereira das Neves

Componentes.

Dirección escénica y musical: Martín Perrone, Fernando Paleo, Facundo García

Cuerda de primos: Martín Sacco, Gonzalo Paleo, Benjamín Medina, Omar Adi, Marcelo Vaccari

Cuerda de sobreprimos: Laura Almada, Ann Marie Almada, Lucía Hamawi.

Cuerda de segundos: Juan Lépore, Diego Licio, Sebastián Larrosa, Joaquín Macedo.

Batería: Ignacio Alonso (redoblante), Martín Martínez (platos), Diego Méndez (bombo).

Agarráte Catalina 2005.

Ficha técnica.

Director Responsable: Yamandú Cardozo.

Puesta en Escena: Freddy González.

Letras: Yamandú Cardozo, Tabaré Cardozo, Carlos Tanco.

Vestuarios: Paula Gómez, Matías Beracochea, Darío Rabotti. Coordinador Vestuario: Hugo Millán.

Sombreros: Daniel Fernández, Mariana Fernández.

Coordinación General: Antonio Pérez, Maxi Pérez.

Locomoción: Rodolfo "manzana" Monte murro.

Maquillaje: Paula Gómez Utilería, Lilian Fernández, Hugo Moroni, Nicolás Gentile, Levon Giondgian.

Iluminación: Adrián bassedas.

Componentes.

Director escénico y arreglador coral: Tabaré Cardozo

Cuerda de Sobre Primos: Carolina Gómez, Victoria Gómez, Ivana Amarillo.

Cuerda de Primos: Yamandú Cardozo, Matías Beracochea, Martín Cardozo, Leonardo Viana,

Andrés Pazos, Darío Rabotti, Martín Duarte.

Cuerda de Segundos: Carlos Barraza, Richard Parado, Eder Frutos, Diego Pérez

Maxi Pérez, Rafael Cotelo.

Batería: Nicolás Arnicho (bombo), Diego Busstelo (redoblante), Humberto Orique "Samanta"

(platillos), suplente: Nicolás Verde

La Gran Siete 2005.

Ficha Técnica.

Dirección responsable: Murga *La gran siete*.

Letras: Guillermo Lamolle, Adrián Salinas.

Vestuario y maquillaje Mariela Gotuzzo

Iluminación: nadie

Utileros: Carlitos y Martín Perdomo.

Componentes.

Director escénico y musical: Guillermo Lamolle.

Cuerda de Primos: Javier Veleda, Teodoro Varela, José Hornos, Liber Abdala, Sergio Rodríguez, Rodrigo Inthamoussu.

Cuerda de Sobreprimos: Horacio Pezaroglo, Hugo Bravo, Rafael Bruzzone.

Cuerda de Segundos: Mario Jolochín, Guillermo Capo, Gabriel Carrique, Pedro Takorián, Álvaro Fontes.

Batería: Adrián Salina (Bombo), Andrés Lijtmaer (Bombo), Pablo Fontes (Redoblante).

7.4. Entrevistas a murguistas.

La gran Siete 2005. Historia y formación.

Entrevistados: Guillermo Lamolle, director escénico, director responsable y letrista.

Horacio Pezaroglo, tesorero, sobreprimo.

1) ¿Cómo se formó la Murga?, ¿cómo se conocieron?; ¿quiénes la integraron y en qué año?

- Guillermo: Estamos bien (je je). Murgas universitarias. Una de ellas, la de química, se llamaba La Entubada. Algunos de ellos deciden salir en carnaval. Conocen a uno que toca la guitarra (Lamolle) el cual casualmente había dirigido la murga de Humanidades y Ciencias, Murganidades, aunque ellos no los sabían. Se incorpora como arreglador. Después sigue entrando gente, caen varios de Durazno, cosas así.

-Horacio: Se forma con un germen en Facultad de Química, cuya raíz es una murga universitaria, llamada La Entubada. Varios de los integrantes de La Entubada, quieren salir a concursar en el carnaval mayor. Lo intentan algún tiempo, pero fracasan sistemáticamente, básicamente porque no tienen quien les arregle el coro. A través de conocidos en común, se contactan con Lamolle, le proponen y el flaco agarra viaje. Ahí se comienza a armar el primer grupo que después sería LG7. Con amigos de amigos y conocidos de conocidos, se va armando.

2) ¿Por qué clubes o locales de ensayo ha transitado?

-Guillermo:

Los clubes los pongo acá, corregilos vos, Horacio, hay años que no me acuerdo.

1990 - El Tanque-Sisley

1991 - Tabaré

1992-93 - Once Estrellas

1994-98? Merendero Belgrano

1999-2000 - Goes

2001 Ni idea

2002 no salimos

2003-5 La Isla

2006 - 25 de agosto

2007 - no salimos

2008 - Nueva Palmira

2009 - También?

2010 - 11 Rozebur

2012 - 14 Atlántico

2015 - Sindicato de Molineros.

-Horacio: Los comienzos fueron en el fondo de la casa de uno, luego el TUMP (el viejo, en la calle J.E.Rodo), y finalmente el club El Tanque Sisley, en la calle Miguelete (hoy SUTEL, creo), de donde salimos el primer año, carnaval del año 1990, nuestro primer carnaval.

Después el Tabaré, Once Estrellas, Merendero del barrio Belgrano, Goes, La Isla, 25 de Agosto, Apex, Rozebur, Atlantico y FOEMYA.

Si no me falla la memoria, desde el carnaval 1990, NO salimos en el 2001, 2007...creo que me olvido de alguno después del 2007, y ahora en el 2016.

3) ¿Cuántos años tiene la murga?, ¿cuantos carnavales ha salido en el concurso?

-Guillermo: Los años ya te los puse acá arriba. Los que permanecemos del primer año somos Lamolle, Pablo Alvarez, Teo (que fue utilero el primer año), y yo.

4) ¿Qué integrantes permanecen aún hoy en la murga desde sus inicios?

-Horacio:Yo, Guillermo y Teo que antes no cantaba.

5) ¿Cuáles han sido los principales integrantes comprometidos con la labor artística y creativa y en que roles lo han hecho?

-Guillermo:Pah, eso no sé, han variado mucho. Lo de los roles artísticos, digo.

-Horacio:En la parte artística, Lamolle, Adrián, Pablo Neerman más que el resto. Después ha participado mucha gente, en letras, puesta, vestuario.

6) ¿Es una murga cooperativa? ¿Cómo se organiza hoy en día?

-Guillermo: Sí, bastante cooperativa, para cobrar.

-Horacio: Es cooperativa, pero solo en lo económico. Lamolle cobra 2 puntos, el resto 1, y los utileros depende la antigüedad, pueden cobrar $1/2$ o $3/4$.

7) ¿Hay alguna murga referencial a la cual se admire o se identifique en su estilo?

-Guillermo: Yo, al menos, no admiro a ninguna murga en especial.

-Horacio: Referencias...no claras. Para mi LG7 es una mezcla de las murgas viejas de la Unión (nueva milonga o saltimbanquis) con la BCG.

8) ¿Que caracteriza particularmente a esta murga? ¿Podes expresarlo en palabras?

-Guillermo:La informalidad, el placer por quedarnos hasta tarde conversando y tomando cerveza. La falta de padrinos de cualquier índole.

-Horacio: Creó un estilo único. Textos muy inteligentes, y una forma particular en el canto desde los arreglos y la musicalidad.

9) ¿Tenés algo para contarnos particular acerca del carnaval de 2005 y como se desarrolló la labor de la murga?

-Guillermo: Ya me olvidé de nuevo de cuál era el 2005, pero fue un año previo a que yo (y varios más) no saliéramos, así que seguramente no fue un gran año a nivel de laburo ni de concurso; sin embargo, yo lo escuché el otro día y estaba bueno. Paso a responder. Seguramente, si alguien más te responde, puedas encontrar alguna discrepancia. Pero obviamente mi versión es la real.

-Horacio: Para mí el carnaval 2005 es uno de los mejores de la historia, y tiene la particularidad que por primera vez, Lamolle delega las letras del "medio" en otros compañeros, porque estaba corto de tiempo. Y ahí aparecen Adrián, el Rafa y Edgardo como equipo creativo en letras, y termina siendo un gran medio.

Podes encontrar algún dato más teórico en https://es.wikipedia.org/wiki/La_Gran_Siete

Página creada por un fan...argentino...pero bastante veraz.

Sigo con el DVD en mi poder....

Sobre la musicalidad de la Murga.

Guillermo Lamolle.

1) Con base en que construís la musicalidad de la Murga?, elegís los temas en relación a las temáticas, a los ritmos, al lugar dentro del espectáculo?

-Guillermo: Bien, sí, tiene siempre dos vías de entrada: A) La temática (ya sea para remarcar musicalmente lo que dice la letra, o para llevarle la contra, lo que produce efectos interesantes). B) La interacción con las otras músicas. Más obviamente con las inmediatamente posterior y anterior, pero también con otras más lejanas; era frecuente que repitiera, citara o respondiera, musicalmente, en la retirada, a cosas planteadas en la presentación.

2) Arreglás solo o recibís colaboración de tus compañeros? Me refiero tanto a nivel de los arreglos como de las músicas seleccionadas.

-Guillermo: Solo, pero no estrictamente. Algunas músicas eran sugeridas, generalmente sin una función o lugar concretos dentro del repertorio, lo que me permitía darles bola pero a la vez con gran libertad.

3) Como arreglaste en general el espectáculo de este año de la murga?, a cuantas voces, con que conformación a nivel del coro? Como preferís arreglar? Esto depende de las características del coro con el que estés trabajando?

-Guillermo: Siempre son las tres cuerdas (segundos, sobreprimos, primos), y cada una se subdivide a veces, pero no siempre (dos bajos dentro de los segundos, dos o tres primos lisos y tres o dos primos altos en los primos, e incluso los sobreprimos, que son tres, a veces se separan, por motivos musicales o más prácticos, como que se turnan para poder respirar en determinados momentos. También se pueden unir

cuerdas, o incluso cantar todos al unísono. O unos cantan y los otros hacen una especie de colchón, o laraleo, detrás. Siempre lo hice de esa manera, y creo que todo el mundo lo hace así. Las diferencias están en detalles, que al final son lo más importante.

4) Cuáles son las principales características del coro este año de la murga?

-Guillermo: ¿Qué año? ¿2005, era? La verdad, no creo que tuviera alguna característica especial, pero el verdadero problema es que no me acuerdo de nada de ese año.

5) Que es lo que más te interesa de la sonoridad de la Murga? Lo pregunto en relación a las variables afinación, empaste, claridad, armonía , musicalidad.

-Guillermo: Su musicalidad, y su capacidad de decir cosas, más allá de lo que diga la letra. Una música medio eclesiástica dice mucho, y si la letra rima con disimulo y verija, dice cosas nuevas. Lo demás, todo está al servicio de esos dos aspectos.

6) Como concebís la relación coro, batería, discurso? Me refiero a como a tu entender, influye la musicalidad y ritmo de la murga en potenciar y ampliar la comprensión y emocionalidad de la propuesta planteada.

-Guillermo: Esto creo que quedó incluido en las respuestas anteriores.

7)Cuál es para vos la función de lo musical en la Murga?

-Guillermo: Es inseparable del texto, de los colores, el baile, la actuación, y todo. No es algo aparte. Cualquiera de esas cosas, aislada, carece de sentido, o al menos, de su sentido original. Pero si tengo que decir algo, la música, como la letra, entran por los oídos del espectador, pero ahí se separan y van a dar a partes bien distintas de su cerebro. Y el cerebro las termina uniendo de alguna forma (junto a lo que le entra por

los ojos) y junto a todo el contenido que tuviera ese cerebro previamente, y recién ahí se arma el espectáculo, para esa persona. Por eso hay que tener tanto cuidado con las interacciones entre esos distintos aspectos, incluyendo ese (lo del contenido previo) que uno no maneja, pero que tiene que adivinar.

8) Como concebís el tema de la incorporación de los temas inéditos? En este espectáculo los hay? De ser así, cual o cuales son y cómo los desarrollaste.

-Guillermo: En general los uso, pero solo cuando me gusta como funcionan, más allá de que, aislada, sea una gran melodía o una chotada. No los considero imprescindibles, pero sí considero imprescindible que existan las otras músicas, las conocidas.

Gracias!

La Mojigata 2010. Historia y formación.

Entrevistados: Martín Sacco. Letrista, y cupletero. Ignacio Alonso. Letrista y redoblante.

Ignacio Alonso.

1) ¿Cómo se formó la Murga?, ¿cómo se conocieron?; ¿quiénes la integraron y en qué año?

-Ignacio: Hubo un núcleo primario que se conoció en un taller de murga a cargo de Edú "pitufu" Lombardo en el T.U.M.P. (Taller Uruguayo de Música Popular) en el año 1998. Luego del taller los que quedaron juntándose (Pablo Abdala, Ann-marié Almada, Beatriz Rouco, Darío Prieto, Julio Carelli, Ignacio Alonso, Luciano Pérez, Rafael Alonso, Alejandro Lopez, Lucía Almada) convocaron a amigos para terminar

de armar la murga. En el 99 se suman Gonzalo y Fernando Paleo, Joaquín Macedo, Alvaro Rack, Andrés Prieto, Pablo Aguirrezábal, Javier Stella, Facundo García, Diego Martínez, Jesús Fernández, Omar Adis, Marcelo Vaccari, Emiliano Branciari, Marcelo Lima.

2) ¿Por qué clubes o locales de ensayo ha transitado?

3) ¿Cuántos años tiene la murga?, ¿cuantos carnavales ha salido en el concurso?

-Ignacio: La Murga participó en el encuentro de murga joven de ese año. Tuvo como talleristas designados por el encuentro nuevamente a pitufo Lombardo y a Pablo "pinocho" Routín,. Este último ayudó muchísimo a destrabar la pocas ganas que le poníamos a la parte del medio.

En el 2000, se integran Laura Almada, Andrés Silvera En el 2001 la murga da la prueba de admisión para carnaval mayor y la salva. Hace carnaval. Se integran José María Carissi. Fernando Alonso. Iván Arroqui. Marcos Costa, Martín Martínez. En invierno la mayoría de sus integrantes realizan un espectáculo en el Teatro Florencio Sanchez con producción Alemano-uruguaya, dirigido por Úrsula Fisher y denominado "Desafinados" Parte del repertorio de este espectáculo sirvió de base para el carnaval 2002.

Para el carnaval del 2002 se integran Diego Mendez y Sebastián Larrosa. Hasta este año la murga ensaya en el club Deportivo Uruguay, en Jaime Cibils y Cádiz, en La Blanqueada.

En el 2003 Se integra Luis Gutierrez, Ramiro Perdomo. La murga ensaya en el club Tanque Sisley en la zona de Tres cruces. Se integra Gustavo Pereyra Das Neves.

En el 2004 la murga pasa a ensayar en el ex club El Faro de Punta Carretas, administrado por el gremio de estudiantes de ingeniería. En el 2005 Se integran Martín Sacco, Jorge Temponi. Colabora en los arreglos Alejandro Balbis. En el 2006 se integra Rodrigo Díaz, Malena Amarillo. En el 2007 la murga no participa del carnaval oficial, realiza un espectáculo en invierno con un montón de invitados,

denominado "La Mojigata experiencie,(terrible Yogur)", se integran Diego Licio, Maia Castro. La base del repertorio es empleada en el carnaval del 2008. En el 2009 se integran Martín Perrone, Federico Silva, Verónica Lagomarsino. En invierno del 2009 se alejan varios integrantes. La murga se recompone en base a un taller de "rescate grupal" (No tenía nombre) llevado a delante por Celeste Cerpa. En el 2010 se integran Lucía Hamawi, Juan Lépore, Benjamín Medina, Carlos Camargo, Damián Musachio. Colabora con parte de los arreglos Edu Lombardo. La murga a partir de este carnaval pasa a ensayar en el sindicato de Molineros en la calle Agraciada. (FOEMYA) 2011 se integran Cecilia Carriquiry, Alvaro Fontes. En el 2012 se integran, Mario Jolochín, Faustino Cuadros. A partir de ese año la murga no salió más.

Sobre la musicalidad de la Murga.

Martín Sacco.

1) Con base en que construís la musicalidad de la Murga?, elegís los temas en relación a las temáticas, a los ritmos, al lugar dentro del espectáculo?

-Martín: El espectáculo 2010 de la mojigata fue concebido de diferentes maneras, de acuerdo a quienes escribieron. Como era un tema amplio de abarcar ya que se trataba de "ser o no ser", ya eso, implicaba un universo bastante grande de abarcar, y había que bajarlo a temas bastante concretos pensando también que se trata de carnaval, donde el público que ve a la murga en los diferentes escenarios es muy diferente desde todo punto de vista, y más allá que la mojigata siempre tuvo una forma de decir las cosas más allá del público que la estuviera viendo o escuchando en determinado momento, se planteó que el espectáculo fuera claro para toda la gente o por lo menos intentarlo, pero manteniendo fundamentalmente la forma de decir y lo que se quería decir ese año. Creo que los diferentes cuplés desde la elección de los temas musicales, si, tenían que ver con la temática de cada bloque, o por lo menos se buscaba una melodía que tuviera relación con lo que se quería decir. Partiendo de eso

era más fácil que se pudiera llegar de una forma directa a un lenguaje entendible y que además llegara mejor desde la interpretación por parte de la murga. Ej. En el cuplé de los adolescentes se usaron melodías de canciones que hablaban justamente del tema adolescencia no siempre en forma directa, o que la canción original tenía alguna palabra determinante con lo que se quería decir, aunque no fuera estrictamente una canción que hablara sobre el tema. Por eso se partió de diferentes caminos musicales que ayudaran a que el cuplé estuviera equilibrado desde lo musical y letrístico y hasta en la forma de cantar, es decir que primara por ahí lo humorístico o interpretativo sobre lo estrictamente arreglístico. Esto en general se da en los bloques del medio de la murga donde lo arreglístico si bien está muy presente, prima más la interpretación o “como querer decirlo” y se usan músicas que por ahí no se piensan a priori, para hacer una presentación o una retirada. Yo soy de la idea que toda música sirve para la Murga creo que ahí está en saber “jugar” un espectáculo a favor , y lo que permite el género Murga es que al poder usar melodías conocidas que al cambiarles la letra el espectador juega también con eso de, “paaa mira la música que eligieron para esta parte“, o trata de adivinar que canción original es la que se está usando como un simple juego al escuchar a la murga. Esto va de la mano con una de las últimas preguntas sobre las músicas originales y su uso. Creo que el uso de melodías inéditas siempre es bienvenido y aporta desde todo punto de vista pero no sé, si en todo un espectáculo. Sobre todo en los bloques del medio es mas jugoso para mi usar músicas tradicionales por lo anteriormente dicho porque hace “al juego de la murga” y ayuda en lo que se quiere decir, ya que por sobre todo la murga es un género popular. En cuanto a los otros bloque el de “los menores” si bien fue escrito por Nacho y Fede creo que en esencia tiene esa forma de elaboración, el uso de melodías que sirvan para ese momento que querían decir justamente eso, y se encuentra la palabra perfecta en tal canción o en ese estribillo o en la temática general de la canción. Ese cuplé aparte, no sufrió ninguna modificación o fueron mínimas

desde que lo presentaron en un ensayo, cosa que en general no sucede con los cuplé u otras partes ya que van sufriendo modificaciones desde lo musical desde la letra o desde la interpretación a medida que pasan los ensayos. Ese cuplé ya era “redondo” por donde se lo mirara y todo estaba perfectamente encastrado desde todo punto de vista, realmente fue maravilloso y admirable el trabajo que hicieron. El cuplé de Artigas o las cenizas del prócer fue a partir del Moncho que tiro la idea y ya tenía en su cabeza la canción “la camisa negra” y partió de esa especie de estribillo que en vez de decir “tengo la camisa negra” que decía la canción original, decía, “lo de la ceniza negra” o algo así, que volviendo a la elección de la música para tratar el tema del prócer , a priori nada tenía que ver con el tema, pero al cambiarle la letra y usar esa especie de estribillo quedaba muy bien y musicalmente es una canción con la que se puede jugar ya que describe una situación.

2) Arreglás solo o recibís colaboración de tus compañeros? Me refiero tanto a nivel de los arreglos como de las músicas seleccionadas.

-Martín: En cuanto a los arreglos no puedo opinar porque no arreglé, pero en general siempre se trabajó en grupos, ese año arreglaron Facu, Nando Chupete y Pacho, creo que esa era la comisión y si bien cada uno por ahí arreglaba alguna parte o algún tema que le gustaba más y “le metía mano”, se conversaba en la comisión y se reunían ya que era también parte de estar en tal o cual comisión que se intercambiara el material, y sobre todo que cada comisión pudiera reunirse. Lo que pasó también es que al ser 4 directores escénicos (lo de los directores escénicos rotativos, empezó a gestarse en el 2009) los 4 que estaban en la comisión dirigían un bloque cada uno, (el Facu dirigió los adolescentes, el Nando los menores, el Pacho las cenizas del prócer, y presentación y retirada creo que fue el Chupete en las 2) cada uno también fue arreglando el bloque que les tocaba, pero siempre manteniéndose en contacto o intercambiando ideas con los demás. También participó el Pitufu ese año que ayudo en los arreglos, ya que comenzamos a hacer un taller con él para darle al coro algún

color nuevo, o ayudar a mejorar en cuanto al canto realmente estábamos con la idea de mejorar el coro cosa que en la murga siempre fue criticado, y él intervino en presentación y cuplet de los menores sobre todo. En cuanto a la intervención sobre las músicas elegidas por parte de los arregladores , si bien no intervenían tanto desde la elección ya que eso también venía desde los que escribíamos, obviamente que daban su opinión en cuanto a lo musical y si había que cambiar alguna melodía propuesta, se cambiaba, ya que ese tipo de cosas nunca fue tajante al decir, por parte de los arregladores o de la comisión letra, “esto va si o si”, al contrario desde ese lado en la murga siempre se trabajó con total libertad desde todos los integrantes, y obviamente que los arregladores aportaron muchas músicas, ya que en eso las comisiones también se juntaban y se intercambiaban músicas, arreglos, letras, puesta en escena, etc etc. Facu escribió una canción inédita que fue la del final de los menores y otra en la del cuplet de los adolescentes, creo que esas fueron las dos canciones inéditas que tuvo el espectáculo.

3) Como arreglaste en general el espectáculo de este año de la Murga?, a cuantas voces, con que conformación a nivel del coro? Como preferís arreglar? Esto depende de las características del coro con el que estés trabajando?

4) Cuáles son las principales características del coro este año de la Murga?

5) Que es lo que más te interesa de la sonoridad de la murga? Lo pregunto en relación a las variables afinación, empaste, claridad, armonía , musicalidad.

6) Como concebís la relación coro, batería, discurso? Me refiero a como a tu entender, influye la musicalidad y ritmo de la murga en potenciar y ampliar la comprensión y emocionalidad de la propuesta planteada.

-Martín: Creo que la mojigata empezó en su origen siendo murga más tradicional de lo que terminó siendo. (por suerte) Por lo menos el recuerdo que tengo de verla el primer y segundo año de murga joven era una murga muy tradicional incluso en la forma de decir en el formato cuple y en la poética que usaba en sus puntas tanto

presentación como despedida. Hablando del 2010 es una murga que se plantea una “presentación no presentación”, creo que no gasta un minuto del repertorio en no poder decir algo que no esté cargado de información que pueda ser útil al espectáculo siempre a través del humor, (por lo menos es lo que se plantea, no quiere decir que siempre se logre) tratando de zafar de lo poético en principio, tampoco quiere decir que no le guste o no tenga esa pluma, que si la tiene, pero un poco más aggiornada a una lámpara de bajo consumo, que a un farolito en la esquina. La presentación del 2010 es sobre todo un juego el planteado, a través de “me gusta la murga porque...” que era una música sacada de un jingle político de la campaña electoral que plantea el tema de ser o no ser comenzando con la presentación de los personajes a modo de película o serie donde se presentan los actores reales de la obra y su personaje durante la misma. Pero siempre está la base murguera con la batería que no siempre toca los ritmos tradicionales y que esta al servicio de lo musical y del discurso. Tiene también una clarinada como tradicional usando la música de Fito Páez en la que dice “te vi, juntabas margaritas...” y la murga usando ese juego de palabras propone un “tu be, tu be or no tu be es la cuestión. Creo que todo eso hace que, por lo menos ese espectáculo funcionara o abriera la puerta para que el que lo vea diga, opa a ver qué es esto, y pudiera en cierta forma la murga, atraer la atención del espectador.

7) Cuál es para vos la función de lo musical en la Murga?

-Martín: Creo que lo musical es si o si una parte fundamental ya que es un espectáculo cantado, entonces una buena elección de músicas y acordes al momento es lo mejor que puede pasar. En cuanto a la murga la mojigata si bien creo que siempre ha tenido un estilo musical en base a lo que quiere decir, y no tanto a un estilo que pueda o tenga que ser acorde al estilo murguero tradicional, o “musicalmente correcto” por llamarle de alguna forma.

8) Como concebís el tema de la incorporación de los temas inéditos? En este espectáculo los hay? De ser así, cual o cuales son y cómo los desarrollaste.

-Martín: Los temas inéditos en ese año como dije antes fueron planteados por Facu, al servicio y como un gran complemento de los dos cuplés donde aparecen , me parecen que eran necesarios y además de sentirnos identificados con lo que había escrito Facu, eran partes del espectáculo que uno disfrutaba al cantar, se decía justamente lo imprescindible y sin abusar. Creo que ahí está el hallazgo de incorporar una canción inédita, que abre el oído hacia algo nuevo pero que a su vez no empalaga, son momentos necesarios durante el espectáculo, porque bajan la adrenalina de lo que se está diciendo en el cuplé y que terminan de adornar una pieza en todo sentido.

Acontramano 2010. Historia y fundación.

Entrevistados: Gustavo Cabrera, dueño del conjunto, murguista de la cuerda de bajos y letrista. Rafael Antognazza. Director y arreglador musical.

Gustavo Cabrera.

1) ¿cómo se formó la Murga?, ¿cómo se conocieron?; ¿quiénes la integraron y en qué año?

-Gustavo: Acontramano surge luego de una primera experiencia mía con la murga Real Envido en el carnaval de 1992. Real Envido era una murga pequeña que concursaba en la categoría "B" y que tenía un funcionamiento interno un tanto anárquico. Se discutía todo entre todos y se ensayaba muy poco (je). En seguida supe que necesitaba mi propio proyecto, y en mayo de 1992 con un grupo escindido de Real Envido y otros compañeros que se arrimaron, se funda Acontramano.

2) ¿Por qué clubes o locales de ensayo ha transitado?

-Gustavo: El primer club que nos acogió fue el Dryco en San Martín y Bulevar, luego fuimos al Fénix (invierno del 92) pero finalmente salimos del Auriblanco a nuestro

primer carnaval en 1993. Estuvimos en el Auriblanco del 93 al 95, luego Club Bella Vista 96 y 97, Club Capurro 98,99, 2000 y 2001. CEI (Centro de estudiantes de Ingeniería) 2002 y 2003. Peturrepe del 2004 al 2007, 2008 Club Goes y Club Capurro nuevamente desde 2008 a la fecha.

3) ¿Cuántos años tiene la Murga?, ¿cuantos carnavales ha salido en el concurso?

-Gustavo: La murga tiene 23 carnavales ininterrumpidos saliendo y compitiendo y se retira con un invicto liguillero de 17 liguillas desde que se instauraron en 1999.

4) ¿Qué integrantes permanecen aún hoy en la Murga desde sus inicios?

-Gustavo: Del inicio quedo solo yo, porque el origen fue muy amateur y de mucho aprendizaje, pero permanecen compañeros que llegaron hace 18 años como Leonardo Gazo, Pablo González, Pablo Routín, Enrique Rivero, Julián Aguiar, y otros que tienen 10 o doce años también.

5) ¿Cuáles han sido los principales integrantes comprometidos con la labor artística y creativa y en que roles lo han hecho?

-Gustavo: Uy varios, siempre hemos estimulado la creación colectiva y el trabajo en equipo, es casi un sello del funcionamiento Acontramano.

Pero por nombrarte algunos de los cómplices de arte que han pasado por la murga, Pablo Pereiro, Albino Almirón, Alejandro Balbis, Coco Rivero, Leonardo Pereyra, Pablo Routin, Ignacio Alonso, y seguramente tantos más que han aportado lo suyo.

6) ¿Es una Murga cooperativa? ¿Cómo se organiza hoy en día?

-Gustavo: Bueno, hoy en día la murga ha decidido parar. Aplicábamos "centralismo democrático". Había instancias para que todos aportaran y se manifestaran, pero

luego centralizábamos la toma de decisiones. Las artísticas dependían de las comisiones artísticas, de textos, músicas, etc. y las de funcionamiento y disciplina interna dependían de mí. En cuanto a lo económico, digamos que aplicábamos una distribución social del ingreso basado en un sistema de evaluación de desempeño, donde los que trabajaban más, cobraban más. Una suerte de cooperativa, pero de puntaje, no lineal (horizontal) donde todos cobran lo mismo y muchas veces es la principal injusticia ya que no reconoce los esfuerzos diferenciados.

7) ¿Hay alguna Murga referencial a la cual se admire o se identifique en su estilo?

-Gustavo: Yo creo en lo personal, que somos una gran fusión. A Contramano tiene cosas de la BCG, de La Falta de los ochenta, algo de Contrafarsa y quizás tenga Saltimbanquis también.

8) ¿Que caracteriza particularmente a esta Murga? ¿Podes expresarlo en palabras?

-Gustavo: Sí, un alto sentido humanista y universal. Una sensibilidad especial por los temas realmente importantes, que muchas veces la llevaron a apartarse de temas frívolos o banales que en carnaval "cotizan" muy bien.

9) ¿Tenés algo para contarnos particular acerca del carnaval de 2010 y como se desarrolló la labor de la Murga?

-Gustavo: Sobre este último punto, primero una pregunta: Porque el carnaval 2010??? Quiero confirmar si realmente te referís al espectáculo de ese año, que ganó, salió primero, pero tengo certeza de que tenemos no menos de 3 o 4 espectáculos superiores en nuestro haber...

Sobre la musicalidad de la Murga.

Rafael Antognazza.

1) Con base en que construís la musicalidad de la Murga?, elegís los temas en relación a las temáticas, a los ritmos, al lugar dentro del espectáculo?

-Antognazza: Un poco de todo. En función de la temática, de la parte del espectáculo, los ritmos. También tomo en cuenta los recursos humanos que tengo. Es decir, solistas, buenos cantantes para hacer dúos (buenos afinadores). Muchas veces es lo musical lo primero que aparece y a partir de ahí se empieza a tejer el asunto.

2) Arreglás solo o recibís colaboración de tus compañeros? Me refiero tanto a nivel de los arreglos como de las músicas

-Antognazza: El resultado pasa mucho por la cosa individual y solitaria. pero el proceso es mas "colectivo". Siempre los murgueros proponen músicas y algunas veces las utilizo. En la cancha suelo variar arreglos en función de sugerencias de los cantores o de la betería. No me veo como un arreglador cerrado pero a veces me tengo que "cerrar" para conducir el colectivo.

3) Como arreglaste en general el espectáculo de este año de la murga?, a cuantas voces, con que conformación a nivel del coro? Como preferís arreglar? Esto depende de las características del coro con el que estés trabajando?

-Antognazza: No tengo realmente un plan para arreglar. No pienso previamente en cantidad de voces. Me gusta jugar sobre las piezas. Cantar e ir viendo que pasa. Improviso mucho en mi computadora y voy viendo que me gusta. En un espectáculo pueden haber pasajes de muchas voces y en otros dos voces. El unísono lo utilizo muy poco.

4) Cuáles son las principales características del coro este año de la Murga?

5) Como concebís la relación coro, batería, discurso? Me refiero a como a tu entender, influye la musicalidad y ritmo de la murga en potenciar y ampliar la comprensión y emocionalidad de la propuesta planteada.

-Antognazza: Bueno...todo!!! Tengo rachas. ahora estoy muy atento a la musicalidad, la tímbrica y la dinámica.

6) Yo armo los arreglos ya con una idea ritmica definida, La batea aporta en intensidad y "golpes". me gusta que la batería esté tocando todo el tiempo, acompañando la cosa tanto en momentos cantados como no. No ando pidiendo que toquen mas bajo a no ser que sea muy necesario. Me interesa que el vinculo bateria coro sea natural. apuesto al sentido musical de los artista con los trabajo. Por supuesto si quiero un momento de tal o cual onda lo plkanteo pero en general creo que si están metidos en el ensayo y en la propuesta no hay que marcar demasiado.

7)Cuál es para vos la función de lo musical en la murga?

-Antognazza: La murga es Comedia Musical. Lo musical es lo mas importante. Hay otras cosas que son tan importantes como la música pero no hay nada que sea mas importante que la música. La murga también es un género musical.

8) Como concebís el tema de la incorporación de los temas inéditos? En este espectáculo los hay? De ser así, cual o cuales son y cómo los desarrollaste

-Antognazza: Se da naturalmente. A veces te es mas útil componer que ir a buscar algo hecho. Yo compongo bastante de un tiempo a esta parte. También utilizo músicas hechas. También depende del grupo donde estés y de la propuesta. En Acontramano compuse poco por que el dueño y director artístico no querían. Pero a

partir de ahí te diría que compongo mas de la mitad de los espectáculos que arreglo.
Hay que componer!!

Saludos!!

7.5. Letras de las Murgas (guiones).

La Gran Siete 2005.

Autor de textos: Guillermo Lamolle. Adrian Salinas.

Aquí llegamos

Aqui venimos

Aquí cantamos al compás de la batea

Aqui venimos

Aqui llegamos

No nos aplaudan que la fama nos marea

Aqui llegamos

Aqui venimos

Aqui tenemos una sed que nos morimos

Los pechos arden

Como una fragua / chapa

Sólo queremos que nos den

Un vaso 'evino / 'e grappa / de agua

Hoy la gran siete está cantando

Qué país tan generoso

Nuestros versos nuestros versos bien jocosos

Han quedado en un cajón

-yo soy el que censura

Los chistes malos en la gran siete

-el es el que censura

Lo que nos queda

Como el no quiere

-con ciertas correcciones

La cosa funca

-por eso a los tablados

No vamos nunca

-no, pero yo... Yo...

Yo naci en Montevideo

Yo nací en Montevideo

En el ochen (solo de redoblante) ta y nueve

Aunque pocos me seguían

Yo sabia que la hinchada

Con el tiem (solo de platos) po crece

Yo naci en Montevideo

Yo nací en Montevideo

En el ochen (solo de redoblante) ta y nueve

Me pusieron la gran siete

Por no ponerme otro nombre

que se le (solo de bombo, un bombo solo) parece.

-Ah, pero vinieron zafados, los muchachos, este año. ¿no les da vergüenza? porque está

bien las murgas jóvenes, que dicen caca, pichí, culo, pero nosotros ya no estamos para esas

guarangadas...

Mire qué extraño

ay pero qué cosa rara

nacer hace tantos años

y sentirse siempre unos pebetes

Ayayayay

es la gran siete

que está cantando y que deja

murguita amada

su clarinada / ete

-Liber: quieeeeen dijo clarinete?

-Mario: ¡yol ¿y qué pasa?

-Liber: ¡qué bueno que estuvo! "he perdido el do de mi clarinete..."

ayayayay

sueña purrete

tal vez soñando tú encuentres,

bajo la almohada

tu claaaarinete / ada

-Mario: ¿Quién dijo clarinada?

-Líber: ¡Yol

(Mario lo golpea)

- Otro: ¡Esto es un caos, así no se puede!

-¡Basta! si cada uno va cantar lo que se le canta.

¡Si todos quieren hacer lo que quieren,

esto no funciona! si a cada momento sale uno que siente que tiene hacer lo

que siente que le sale en el momento,

esto no camina!

-Otro: Como, como?

-Esto no camina loco.

-aaahhh...

Vamo todo de nuevo, vamo.

Aquí llegamos

aquí vinimos

hicimos la presentación como pudimos si son estrictos

podrán decirnos

que en realidad, lo que se dice, no la hicimos.

hoy la gran siete está cantando

es un hecho incontrastable

y si hay alguien que pretenda contrastarlo nos tendrá que contratar.

-Mónologo: hoy que hay nuevo gobierno vamos a hacer nuestro humilde aporte

-Coro: aunque tenemos dudas
que nos den corte que nos den corte
igual se lo diremos
pa' que no digan
que solo hacemos crítica destructiva

Si sube el precio del barril,
¡compremos petróleo en sachets!
si bajaa las acciones
¡actuemos, actuemos!
Si cae la bolsa
¡avisémosle al viejo!
Si vemos niños flacos
¡hagamos la vista gorda!
Si baja el salario real
¡que se joda el rey!
Si aumenta el índice de precios ai consumo
¡legalicemos todo!
Si sube la pobreza
¡es que se vari para a1 reino de los cielos!
Si aumentan el hambre y la desocupación
¡comamos desocupados!

En la última noche del mes de octubre
pa no quedarme solo
lo cual es insalubre fui a lo de unos amigos a comer hamburguesas
pero lo increíble es lo que ahora les diré:
cuando habló el sordo no lo escuché
¿fue porque usted estaba sordo también?
o acaso porque oírlo le causaba miedo?
no, fue porque a esa altura yo ya estaba en pedo
porque por un lado
sabía que ganábamos y por otro lado
estaba seguro
de que le estaba errando como a las peras y por eso me tomé
en esa espera
dieciocho cervezas y catorce vinos pero lo que me mamó
fue una copa de champán
y de las hamburguesas nunca vi ni el pan
entonces cuando oí
que todos festejaban
Les dije pará, no festejen todavía
un punto no es ventaja y de visitante mucho menos
porque
recuerden que somos como los tordoos
que queremos empollar en nido ajeno

y ahora volvemos a nombrar al sordo pero no por nada sólo porque rima pero aquí se termina sobre él la perorata

pues para hablar del sordo

ya está la mojigata y seguramente algunas murgas más que no pude ir al ensayo porque me quedaba lejos y no tengo pal boleto y

pa'andar en bicicleta

confieso

que a veces

me siento un poco viejo

pero volviendo al tema

tomapa

tomápa

tomá pa juiit sreec ssshúrh

totototototototomá pa vos

al final resultó que éramos mucho más que dos

aunque debe haber en ese

millón y pico

mas de uno que la vio venir y se pintó la trucha y

se subio al camion

como un murguista hoy son todos socialistas

y eso me recuerda

que somos una murga y que después al propio

epfanm

le vamo a dar palo.

vamos todavia

no es contradicción

ni que seamos tan malos es que en eso se parecen un murguista a un granadero lo digo en serio

no es ningún chiste

si no es por los palazos, ninguno existe

así que ahora que ganó la izquierda

le vamos a tirar los mismos baldes

de crítica satírica y mordaz

como dice el reglamento

no sea que encima

nos hagan un descuento y después que terminen de sacar la cuenta

le apliquen a cada rubro el impuesto a la renta

porque

hoy somos

todos compañeros pero

algunos quieren ser mas companeros que otros

en cuanto a nosotros

no importa qué dirán

quedate con la torta yo me como el pan

ya que aquella noche no llegué ni a verlo por los motivos antedichos que recién les expliqué y me pongo melancólico y recuerdo aquellos días por setiembre y octubre cuando ya se oía

Vamos

subiendo en la encuesta

arriba nosotros

que estamos

de fiesta.

la la la

a continuación, nuestra invitada de honor

Condón blue Menéndez de Garompa

en su espacio "recetas para todos"

-Sí sí sí, hoy vamos a preparar una receta muy adecuada a los tiempos que corren: olla podrida.

en primer lugar, picamos una cebolla.

como la cebolla hace llorar, podemos aprovechar las lágrimas que caen en el plato para ahorramos la sal.

podemos usar todo lo que quedó de la semana, no importa si algo está un poco pasado,

porque de eso se trata. olla podrida;

si tiene gusanitos no importa: son muy simpáticos y aportan proteínas.

podemos encontrar gran variedad de condimentos en los contenedores de Mariano.

finalmente le damos un golpe de fuego, solo un ligero hervor para que no se destruyan las

vitaminas.

¿listo? bueno, ya está pronto para llevarlo al merendero del barrio.

-volvemos la próxima semana con otra "receta para todos".

aquí llegamos

aquí seguimos

podrán notar que todavía no nos fuimos
es lo esperable
por eso estamos
no vamos a irnos si hace poco que empezamos
usando siempre este estribillo
son más simples los ensayos
somos todos ejemplares uruguayos
no nos gusta laburar
llegamos, sí, sí, es fácil constatarlo.

- Linda palabra, "constatar"

- Si, el letrista la quiso meter en la estrofa cantada, pero no entraba.

- muchachos, tá bien, pero no exageremos, porque se embola la cosa.

-bueno,

ha llegado el embole a la actuación

¿ya?

sí.

-ssshhh..

cuando la gente se va a comprar chorizos

cuando estamos en la parte que queremos que se acabe para así rápidamente continuar

con lo que sea que venga después

y algún compañero te mira de reojo

como diciendo "viste, yo ya lo había dicho,

esta parte es un bajón, no se ríe ni mi tatarabuela

y eso que mi tatarabuela se ríe de cualquier gansada, y sobre todo después de la hemiplejía

quedó sonriendo para siempre, cual pierrot

ha llegado el embole a la actuación

ese momento glorioso en el que ya

no se puede caer más

abajo

no se puede decaer

-¡candombe!

-a ver esos cueros

-a ver esas lonjas!

-¡a ver esos polímeros orgánicos sintéticos!

la decadencia, la decadencia,

la decadencia, la decadencia, la decadencia

-vo, no estuvo tan mal, hasta algunos se rieron.

-espera que venga el embole de verdad, ahora nomás en un ratito...

-sí, qué embole. ahora viene la parte de actualidad.

-***no,

-vos dejame a mí, que le doy un toquecito político: ¿somos o no somos?

-¡nooo!

-qué?

-¿no, somos corruptos !

-no somos alcahuetes!

-¡no somos ambiciosos!

¡no somos nada!

En el año 2004 pasaron cosas pasaron cosas nacieron 2000 ballenas y mil millones de mariposas sequías, inundaciones, mareas negras entre otros hechos y a mi tía le dolió un poco más el callo del pie derecho

Ay qué lindo el salpicón

que no podía faltar

nos permite criticar

y estirar más la actuación

importantes huracanes acontecieron por el Caribe ¡pobre milanés! no pisa la tierra firme porque lo inhibe

también hubo un terremoto que sacudió países vecinos

¡si hasta pensaron que había regresado Menem, los argentinos!

tampoco pasó naranja en los usa donde ganó Bush, como no pasó naranja, en vez de brindar, tomamos crush.

mientras tanto en medio oriente siguen con la construcción del muro

y mi tía se peleó con el panadero por un pan duro

Ay qué lindo el salpicón

que no podía faltar

nos permite czuticar

y estirar más la actuación

La celeste está teniendo problemas de balanza de pagos

los goles que recibimos son mucho más que los que exportamos yo tengo la explicación pa' que anotando estemos tan lerdos

no hacemos ni un puto gol, porque fosatti no está de acuerdo

una ballena encallada provocó pánico por el este

y Fau mandó a los muchachos pa' que acabaran con esa peste

fue una maniobra fallida a causa del tiempo y sus inclemencias

y eso que en tirar cadáveres en el mar tenían experiencia

Ay qué lindo el salpicón

que no podía faltar

nos permite criticar

y estirar más la actuación

Ay qué lindo el salpicón

que no podía faltar

nos permite criticar

y estirar más la actuación

Cotugno muestra interés en la discusión de temas sexuales

y dice que hay que ayudarnos para alejarnos de tantos males.

qué suerte que lo tenemos para escuchar su sabia opinión

cuando les dice a los jóvenes que está mal ponerse condón.

es bueno que se preocupen para cuidar su feiigresía,

que seguro que los sigue al pie de la letra para cuidarse.
mi tía tenía un chancho, pero chancha no tenía
que chancha será mi tía, que el chancho fue a confesarse

Ay qué linio el salpicón
que no podía faltar
nos permite criticar
y estirar más la actuación

Larrañaga armó revuelo por un subsidio al que se acogió...

-pará, no empecemos a metemos con la vida privada de la gente.

-no, eso está mal. además, él es un hombre de campo, y es sabido que en el mundo el agro

-sí,

funciona en base a subsidios

y está el mito ese de que a los hombres de campo les gustan las ovejas, y las chanchas...

no embarren la chancha...

-pará, del mito, qué tiene que ver?

-¿y bueno, eso al hombre le gustan los subsidios, qué tiene de malo...

-y en este país tan proteccionista ¿quién no se ha acogido a un subsidio, alguna -
además,

vez?

-Líber (Mario-¡yol

(lo golpea)

y ahora, la gran siete presenta un estudio comparativo de distintas realidades en su espacio "Informes para lelos".

(hablan como opas)

a hola...

b tal?

a -¿qué qué tenemos hoy... nada interesante..140 muertos acá, un bombardeo, dos

-a ver atentados... todo lo mismo de siempre...

b no hay novedades... a ver... acá tengo algo... (lee) "se perdió perrita rotwailler en

la -sí, pocitos nuevo (¿cuál es pocitos nuevo?). bueno, parece que pesa 70 kilos y zona de

responde al nombre de killer."

a -¡ay! ¿responde? ¿en serio? (los dos) ¡pero qué raro !

a (saca un diccionario) -a ver si me acuerdo de la secundaria en el british, killer creo que quería decir "asesino".

justo! mirá, nos acaba de llegar un email: "gracias por difundir la noticia de la

-¡ay,

desaparición de mi perrita. ya apareció. la encontraron devorando a un hurgador."

-menos mal, pero pobre perrita, qué experiencia desagradable.

esa gente no sabe cómo manejarse

-sí, parece que el hurgador invadió su territorio. claro,

con estos animales.

Pobre paisito lindo
a lo que ha llegado
no entiendo como
-todo es frivolidad,
sólo nos queda
agachar el lomo

Ayayayay
canta y no llores
porque si hacés las dos cosas
al, mismo tiempo
no se entiende un pomo.
Y ahora se viene el cuple
cuánto hace que no hacíamos uno
el último que ensayamos
no tuvo mucho exito
y terminamos sacándolo del repertorio

-sí, si. un cuplé con un personaje, que aparece, se presenta..
se pelea con la murga, dice unos disparates...y se va.
-se va?
-Si, se va.

Obviamente se tiene que ir
si no se fuera quedaría un poco raro
la murga, entonces, aprovecha
que quedó sola para tirar
unos lineazos que redondean la idea
para que a la gente le quede la sensación
de que somos una murga comprometida
con los pobres, los derechos humanos
y la unidad de América Latina

Hace tiempo no teníamos cuplé
era todo jaja rajaa y je je je
muchos chistes al montón
situaciones al barrer
sin ton ni son
pero cuando nos llegó la madurez
anegados de equilibrio y sensatez
decidimos esta vez
presentar en la actuación
algún cuplés
ahora somos
una murga
con cuplé y con personaje de verdad

lo escribimos

lo ensayamos

y de risa los vamos a hacer cagar pasarán más de mil años, muchos más antes que tengamos otro de verdad

aproveche ahora usted y además usted y usted y usted también

diviértansennnn!!!!!!!

En las noches de febrero, las calles se pueblan de veloces y arriesgados camiones, bañaderas y afines, que transportan a los conjuntos camavaleros de uno a otro tablado, entre ellos, las murgas, el gracejo popular, la poesía del asfalto.

-Somos veinte y tenemos doscientos pesos

-Cobro los tablados y paso a buscarte, papá

-soy fulano de tal murga (se nombra a uno)

Además de la clásica marcha camión, hoy en desuso, se puede oír a los murguistas entonar

conocidas estrofas de nuestra poesía folclórica tradicional:

Chofer chofer

apure ese motor

que si llegamos tarde

al único tablado

que tenemos en la semana

sería bastante deprimente

Chofer chofer
apure ese motor
que el cielo esta amenazante
y hay que estar arriba del tablado
cuando se largue a llover
si no después no cobramos

Chofer
-¿qué?
chofer
me llama?
-¿quién
cantatevuna, chofer.

-Soy chofer de bañadera, me gano en esto la vida
y soy de esos personajes de que las murgas se olvidan.
arreglé con la gran siete, hace mucho de esta fecha.
todos me dicen "el chueco"... pero la tengo derecha.

Ay, señor, cuide su vocabulario

-Con lo que escucho en el bondi

me escribo tres diccionarios

Ay, señor, ¿quiere dejarnos pegados?

-Díganme si alguna vez

los he dejado tirados

disculpen si soy tan bruto

no soy un tipo muy fino

y me paso recorriendo las calles y los caminos yo apporto a nuestra cultura
paseándolos por el mapa

mientras ustedes se bajan cuatro botellas de grappa

Ay, señor, no sea tan mentiroso

-Después si se tambalean

le echan la culpa a los pozos

Ay, señor, no manche así nuestra imagen

-Antes de nombrar las manchas

mírense un poco los trajes

Se dice que laburó

las elecciones pasadas

haciendo de transportista en
la campaña colorada

-Yo iba los cantegriles
para plantearles un pacto
les llevaba milanesas
pa'que fueran a los actos

Ay señor, díganos qu eso no es cierto

-Del cejas no quiero hablar
por el respeto a los muertos

Ay, señor, la gente qué contestaba

-Les comían las milanesas
y después no los votaban
la campaña de los blancos
también me tuvo a su lado
en vez de milanesas,
corrían vino y asado

-Ví una vaca arrodillada

en uno de tantos viajes

- un vaca arodillada? y no fue a ver que estaba haciendo?

-sí; paré el ómnibus y fui a ver...

¡la pobre estaba rezando

pa'que no haya balotage!

ay; señor, creo que está exagerando

-entonces mejor no cuento

cuando vi un toro votando

Ay, señor ¿nos toma por pelotudos?

-Capaz que no era un toro:

era un murguista guampudo.

-¡Epa! ¡más respeto!

-No, muchachos, lo que pasa es que la vida es dura y hay que tomarla con humor, por ejemplo, ustedes son murguistas, pero yo también escribo versos , y tengo algunos buenos.

A ver, muéstrenos, porque la verdad que los letristas que tenemos...

- A ver por ejemplo:

Una vieja se comió
un campo de golf entero...
¡se pasó toda la noche
cagando los teruteros!

Ay señor, mejor prosiga su historia

-Ayúdenme con 1a letra
tengo muy mala memoria

Ay señor (y qué pasó con el frente?)

Ah, sí...
ahí sólo ví choripanes
dentro entre los dirigentes

Ay, señor, esta cansando a la audiencia

... y Astori decía: ¡no coman,
son para_el plan de emergencia!

Ay, señor ¿y que dijo el presidente?

-Dejalo comer al pepe,
si no, se tira a intendente.

Ay, señor ¿y qué decía marina?

-El chorizo engorda mucho y
yo quiero ser bailarina!

Ay señor y que decía don Díaz?

-Guardame uno choripanes
pa' darle a la policía.

Ay, señor ¿y don Couriel qué ha opinado?

-No sacudan tanto el bondi,
no sé dónde estoy parado

Ay, señor ¿y don Areán, qué decía?

-Danilo, hacé tu tarea,
dejá que yo haga la mía.

Ay, señor ¿y qué decía Gargano?

-Decía: "no quiero nada",

pero estiraba la mano.

Ay, señor, esto se pone muy largo

-Me voy, porque en el reparto...

¡no me ha tocado ni un cargooooooooo

Y así nuestro conductor

subió una vez al tablado

disculpen si alguna ofensa

de sus labios ha escapado

tal vez las cosas que dijo

no sean doctas ni finas

pero es pa'que no se olviden

que hay que escuchar

al que opina.

-Basta de pavadas, ahora viene la despedida...

-bueno,pará, falta...

-No, no, la otra despedida.

-Esa

Viejo Batlle que te vas

te doy mi ultimo adios

ya no te veré más

tras la próxima elección
desaparecerá
toda la diversión
mi viejo Batlle sos
triste y sentimental
a historia sin razón
te clava su puñal
En tu 15 de ilusión
fue donde se acunó
el cejas compadrón
tu boliche ha cerrado sus puertas
ya ni el cuqui se acoda en la barra
y en tu urna ruinosa y desierta
sopla un viento de desolación
La piqueta fatal del progresismo
arrancó tres recuerdos queridos
el del cuqui, el del cejas y el tuyo
¡linda terna pa' alguna mención!
Viejo Batlle que te vas
te doy mi ultimo adiós
¡ya no me jodas más!

***..... creo que hay que dirse... va a haber que cantar una retiradita.

-ya sé, tengo una: ¡final de una emocióóóón...!

-No, nabo, tiene que ser original.

-¿Original? ¿desde cuándo las retiradas son originales? (tono de burla) "nos vamos, pero

pronto volveremooooos".

-No te burles de lo mejor de nuestras tradiciones, vamos a hacer una clásica despedida a marcha camión, como el camaval se merece. un... do... ¡tré!

Aquí llegamos

aquí vinimos.

y ahora nomas va a ser verdad

que ya nos fuimos

hemos actuado

sobre el tablado

pues no podíamos hacerlo en otro lado.

Abajo está lleno de cables y otras cosas peligrosas

y además, desde el principio estaban puestos los microfones aca

Aquí nos vamos

aquí nos fuimos

aunque en verdad esto no es cierto:

aun estamos y siempre estaremos

aunque esto tampoco

sea cierto lamentablemente
cantando a la gente
desde el infinito
pegando unos gritos horribles
(se va armando canon hasta el caos total)

La murga se marcha
por fin del tablado
pero no nos malinterpreten
por fin, finalmente,
es decir cuando acaba
lo cual suena lógico y claro
se va la gran siete
y en su retirada
agradece el aplauso espontáneo (culmina -y termina- el caos total).

Se va
la gran siete se va
finalmente llegó
-Miren ¡la luna! (mirando p'abajo)
- Donde?
-No nabo, es la letra que tengo que decir...
-Miren!

-¿qué?

-La luuuuuna

Esa luciernaga lenta y grandota

que se prende y se apaga una vez al mes

la luuuna

fue el primer escalón que pisamos

hacia el gran universo con timidez

la luuuna

esa fruta redonda que cuelga del cielo

y que parece una banana once días después

nosotros

para que no digan que nos hacemos los raros

vamos a cantarle esta vez

a la luna

a la una a las dos

y a las tres

vos sabés luna

-estoy seguro-

que todo tiene

su lado oscuro

y que mil vueltas tiene la vida

en eso luna

estás jodida

Símbolo de algún avance
que no les gusta a los lances
tu canto de oro quiso
pedir permiso en el coro
todos los poetas tetas
te escriben cosas melosas
y en todas las retiradas
hay una luna forzada

Por eso luna
por tu misterio
hoy esta murga
te cantó en serio
por eso lunna
flor amarilla
la despedida
es tan sencilla

Es
treinta y seis años después de apoyar nuestros pies
sobre la luna en el mar de la tranquilidad
de este lado del abismo decimos lo mismo que siem-predicen las murgas cuando se
van

porque partir no es morir es volver a empezar
y dar un paso adelante hacia la eternidad
con los dos pies en un punto de la inmensidad
y no quedarse en la chica seguir avanzando hacia algún lugar mas alla de cualquier
lugar
sin naufragar en el mar de la seguridad
hoy la gran siete se marcha se va una vez más
comiendo el fruto prohibido de la libertad
y si nos equivocamos también festejamos porque total, queríamos festejar
hoy la gran siete te brinda un saludo cordial

Y soñaremos por siempre contigo
momo
dios orejano de un tiempo perdido
cómo
astro que vuelve a brillar
alto
toda la vida querremos cantar
tanto.

Fin.

Murga Agarrate Catalina 2005.

LETRAS Yamandú Cardozo, Tabaré Cardozo y Carlos Tanco.

Presentación.

Milagros del azar Ponen a girar Todo el universo Destino sin final

Otra vuelta más

Los que ayer se fueron

hoy vuelven al carnaval

Vuelven a trepar por el camino de sus sueños Ríen en el viento con sus alas de cartón

Vuelven a esconderse de la muerte otra vez

Vuelven a nacer en este mundo al revés

Vuelve a salir y a escaparse del reloj,

Vuelve a salir da comienzo la función

Mágicas luces bailan en el corazón

Vuelvo a salir con mi murga en el camión.

Vengan a la fiesta los que lloran

Canten los que aprenden a callar

Suelten como pájaros de fuego blanco

las campanas de la libertad

Ruge en el teatro de los pobres
la profunda voz de la igualdad
Luce la alegría sus ropajes nuevos
cada vez que llega carnaval

Carnaval,
te agradezco por venirme a buscar
brindaremos con la sangre de momo
cada vez que vuelvas carnaval

A buscar por los aires dormidos
los destellos perdidos de
los colores de la felicidad
A traer tus infames bisnietos,
Tus ahijados secretos que
Se encontraron al fin para cantar

Salú, salú
A la barriada divina
Salú
Ya llega la Catalina
Salú, salú

Alguien cantó en una esquina
Salú,
Ya llega la Catalina
La noche los escoltó a la calle azul
de la madrugada
La luna les enseñó
cómo fusilar
con sus carcajadas
Como un ejército de mil camiones
la sombra púrpura de sus canciones,
en el lomo de un dragón, cruza la ciudad
Como una inmensa bandera

Una murga abre los sueños
Muchas voces, sueltan los sueños
El cielo del tablado
las luces de color
y mi pueblo peleándole al dolor
Agarrate Catalina
saludando a la audición
Señores suban el telón

Una murga abre los sueños

La Catalina cantando Muchas voces, sueltan los sueños La Catalina cantando Una
murga abre los sueños Agarrate Catalina

saludando a la audición

Señores suban el telón.

Presentación de cuplé Señores bienvenidos a un mundo sin sentido
racional

Ya giran demenciales

eternos espirales

sin final.

Sueños,

éste es el mundo

de los sueños

Entre deseos y temores

y animales de colores

estás sentado en un rincón

Corro y me traga el suelo,

después sueño que vuelo

y llego al fin

a una fiesta coqueta

desnudo con chancletas

y un peluquín

Sueños,
nos meteremos
en tus sueños
Entre los números y espejos
las galeras y conejos
estás bailando en un pretil

Sueños,
Hoy hablaremos
De los sueños
Si conocemos a los sueños
Conocemos a los dueños,
Así que presten atención.

La pesadilla de los guerrilleros
(Pepe Mujica)

Buenas noches, es la primera vez que vengo al grupo. Es la primera vez que vengo a curarme de mi sueño. Mi nombre es Julio María. Tengo un sueño recurrente, reiterativo, terrible. Sueño con un hombre repugnante, retacón, regordete de pelo revuelto y bigote roñoso, un terrorista, guerrillero con las uñas repletas de tierra por plantar rabanitos y remolachas, que vive en un rancho lleno de perros, y trae alrededor de él una horda terrible de barbudos, que quieren repartir la riqueza y hacer la revolución, socorro, me corren, me rodean, me arrinconan, socorro, socorro, se reproducen, me rindo!!!

Nadie lo hubiera soñado Nadie lo puede creer Los Tupas se multiplican La moda Mujica

empieza a crecer

Ser izquierdista es la onda

Ser Tupamaro es re –hi

Hoy el tabaco Cerrito

está casi al doble

que los Lucky Strike

En motonetas y en Fuscas

Invadimos la ciudad

Somos el sueño espantoso

de los poderosos

que en marzo se van

¡y olé!

olé, olé, olé

Pepe, Pepe...

-Tranquilos muchachos, tranquilos... ¡No empuje abombao, zampaboya!

No ven que estoy viejo..., toy cansao, toy descangallao, tengo 70 años de vida... 70 años de vida y 85 años de militancia!!!

Pero como te digo una cosa te digo la otra: “el mercao interno depende de proteccionismo agropecuario”

-¿Y eso que tiene que ver?

-¡Nada, pero como te digo una cosa te digo la otra!

-Fuerte el aplauso para el Pepe que está cambiando el país!

-De ninguna manera, es el país el que ha cambiado, la coyuntura socio-política y hasta física de la izquierda uruguaya, es la que ha cambiado.

-¿¡Cómo Física, Pepe!?

-Sí señor, física. Antes, usted, iba a los actos del MPP, ¿y que veía? Los mismos cuatro peludos, barbudos de siempre, con esas materas viejas colgadas de unos trapos sucios! ¿Se acuerda?

Pero ahora, ahora viene cada compañera, cada compañerita de Pocitos, de Punta Gorda, que dan ganas de bajarle los aranceles y reactivarles la capacidad ociosa!!!

Vení, vení con el Pepe, mi sediciosa, mi tupamara!!!

Pegame, pegame con una corbata y decime Abdala!!!

Vamo, vamo pa' la tatucera que te paso pa' la clandestinidad!!!

El "Pepe" tiene una quinta un perro y un buzo gris una moto calandraca y el pelo de un puerco espín

Un fusquita sin bocina

Y el orgullo de saber

-¡Que a los votos colorados,

yo solo los dupliqué!

Pepe Mujica qué jugador

desde el boliche a senador

sueño de muchos y de otros no

la pesadilla que se cumplió

El “Pepe” tiene a Lucía

Su amor incondicional

Aunque esté medio cangüeco

Lo aguanta y lo quiere igual

Pero ahora con la fama

Tiene que cuidarlo más

-¡Porque me andan acosando

las viejas de Talamás!

Pepe Mujica qué jugador

- Aunque hay alguna que está pa´ darle...

- ¿Cómo pa´ darle, Pepe?

- Pa´ darle un tatequieto, vieja abombada ¿cómo va a votar a Talamás? ... “La fuerza del adulto mayor”, ¡hacé el favor!

Si hay algo que no tiene un adulto mayor es fuerza

Es como poner, “la madurez del recién nacido”, “la simpatía de Hugo de León”, “la coherencia de Yamandú Fau”... ¡Dejate de joder!

El “Pepe” está en todos lados

En radio y televisión

Y los diarios y revistas

le sacan fotos al por mayor
-Ahora que soy famoso
No les llame la atención
Si me ven con una tanga
Posando para Playboy-

Es una pesadilla
es el Pepe Mujica es una pesadilla señor
es el Pepe Mujica

Una noche en Dieciocho
Queriendo colaborar
Me arrimé a la camioneta
De los del “Frío Polar”
-Lo miraron y dijeron:
“no hay tiempo para perder”-
Me dieron tremendo baño
Dos frazadas y un café
Es una pesadilla
es el Pepe Mujica
es una pesadilla señor
es el Pepe Mujica

Oír al “Sordo”González
Decir que el Frente ganó
Fue de las cosas más lindas
Que en la vida me pasó
Qué pena que canal doce
Renovó su personal
Me quedé sin ver a Neber
Queriéndosela cortar

Es una pesadilla
es el Pepe Mujica
es una pesadilla señor
es el Pepe Mujica

Dijiste que yo era un monstruo
Un peligro aterrador
¡Ay, despierten uruguayos!
¡Que es Jack “El destripador”!
-Dijiste tantas mentiras
Pero nadie te creyó-
Y yo voy a ser Ministro
“Cejudo” tomá pa´ vos

Pepe Mujica qué jugador

(Música cortina de M24)

A continuación emitiremos el resumen semanal del espacio “hablando al pepe” del senador José Mujica:

-Hoy estuve escuchando a un tarambana diciendo que hay que hacer tratados de libre comercio y la mar en coche. ¡Chocolate por la noticia! ¡Pero si hace años que importamos juguetes y pelotas berretas de los chinos, y nadie nos compra los boniatos, los boniatos uruguayos, que son mucho más...

(¡Guau, guau!)

-¡Lucía hacé callar a esas perras, que están ladrando! ¡Toy hablando por teléfono pa´ la radio y está saliendo todo, tamos quedando pegaos! ¡Qué lo parió!

Bué...¿en qué estaba? Ah, sí, que hay que plantar el boniato, digo las pelotas...

(¡Guau, guau!)

-¡Lucía, las perras...!

Bué..porque si vamos salir a negociar con el fondo, no podemos ir regalaos, porque afuera hay una tormenta machaza.

Y en un día de tormenta, ¿alguna vez vieron un pescao sacando la cabeza pa´ afuera del agua? ¿Eh? ¡No! ¿Por qué?

Porque el bicho no es bobo, el bicho no es tarao. Y ahí está el “Quid” de la cuestión.

¿Ustedes dirán cuál es la moraleja? Muy simple: Si las perras no ya no te dan ni bola y estas desesperao por plantar el boniato...arrancá pa´ los pescaos que siempre alguno pica, Buenas noches.

El Pepe vivió peleando
Y viviendo así aprendió
De los gritos, del silencio
De las veces que le erró
Al curso de la etiqueta
De los dueños del poder
El Pepe miró de abajo
Con los que andan sin comer
Al pueblo que se asustaba
Callado el Pepe esperó
Y dio ilusiones y sueños
A quien jamás lo soñó
La llave de su esperanza
Hoy la gente te prestó
Querido Pepe Mujica,
Ahora te toca a vos.

LOS SUEÑOS PERDIDOS (Los jóvenes blancos) LETRAS (Yamandú Cardozo,
Tabaré Cardozo y Carlos Tanco)

Teníamos un sueño Que se nos perdió
Pregunto dónde está
Quizás alguien lo vio
Que pena nuestro sueño

Que no vio la luz
Que pena la ilusión
De nuestra juventud
Cuál fue nuestro pecado
Que el sistema gris
Al joven soñador
Lo corta de raíz
Teníamos un sueño
que se hizo llanto
el sueño de los jóvenes
los jóvenes blancos

¡Viva el Partido Nacional, caramba!

Quién me repara los sueños
los sueños de gloria
quedaron frustrados
Quién pagará los locales
que hasta fin de noviembre
los tenía alquilados
Quién pagará las banderas
de plástico y nylon
que les repartimos

Quién pagará los chorizos
y los laburitos que les prometimos

Quién pagará los fleteros
que dieron sus bondis
su tiempo, sus horas
llevando a todos los actos
por barrios distintos

las mismas personas
Quién pagará este reclame
con estas ideas super creativas
quién mierda salva un examen
y sale gritando:
¡Uruguay, vamo´arriba!

Con Larrañaga
En Nuevo París
Hablé con un pobre
Y toqué el tamboril

Con Larrañaga
Había que ir
A un acto en el Cerro

Por las dudas no fui.

Larrañaga

En un acto que fui

Dijo: abusjuihynnadddddljdkjdlkjdkduueiezz

Y no le entendí

Con Larrañaga

Yo me la comí

Me voy a Masoller

Porque me la banco

Como viejos caudillos

De poncho blanco

Espíritu de gaucho nos va inundando

Espíritu de gaucho nos va inundando...

Aguanten que es el mío

El que está sonando...

Larareo

- ¿Aló...?¿quién habla?

- Yo Juan Manuel Luis Alberto Leandro Oribe Saravia de
Herrera

- ¿quién?

- Yo, Bebe

- Ah Bebe ¿dónde estás?

- Estoy acá con Pili, Mili, Mavi, Luli, Mari, Peggy, Betty , July, Lala, Pou, y Tinky Winky

- Ay!!!, vino Tinky, no te puedo creer ¿y adonde van?

- A Masoller...

- ¡Yo también!

- ¿y en dónde estás?

- Estoy acá en la punta...

- ¿Puede ser que estés atrás de un gordo de barba que está hablando por celular?

- El gordo soy yo...

- ¡Ay , hay dos gordos de barba con celular!

- ¡Sí, qué bueno que viniste, va a estar de más! ¿Dónde es?

- Creo que en Rivera, no, paré en Rivera no puede ser

porque Rivera era colorado, ¿o era blanco?... bueno es lo mismo blanco, colorado, la cosa es que va a estar de más, ¡vamos a dormir al aire libre!.

Como la vez que nos re-zarpamos y dormimos a la intemperie en la barbacoa de tu casa, bueno, esto va a estar mejor, porque puede haber bichos, en el campo puede haber tigres, mosquitos, vacas, mulitas, peones ¡Es un peligro!

Pero hay que hacerlo por Aparicio...

- ¿Por quien?

- Por Aparicio, es un abuelito re- importante, que cumple cien años y nos está esperando.

Y nos vamos a Rivera
Porque la historia nos llama
Qué aventura nos espera
Dos días sin la mucama

En el auto de papá
Nos fuimos a Masoller
Tres camisas me llevé
Y cuatro frascos de gel

Para ir a Masoller
Yo me re sacrificué
Esa noche me quedé
Sin bailar en “W”

Qué alegría, qué alegría,
Olé, olé, olá,
Vamos Guapo todavía
Que estás para ganar
Con esta barra loca
Que es puro descontrol

Que en la cuatro por cuatro
Te viene a ver a vos
Y el día que me muera
pinten en mi cajón
el cocodrilo verde
del logo de Lacoste.

Un minuto de silencio
Para Cuqui
Que está muerto,
Ea, ea, ea, ea,
Ea, ea, ea, e

- Chicos, chicos, ¡con Cuqui no , Cuqui es nuestro, Cuqui fue nuestro último
“Cuquipresidente”, ¡chicos, Cuqui está mal!

Cuqui tiene una familia atrás que está sufriendo, piensen en Pilar, piensen cómo debe
estar sufriendo en España..

Se le parte la cara de dolor en la cama solar de tanto que sufre, ya ni al tenis va de lo
mal que la está pasando.

Piensen en Pí que está en Espá, como debe estar sufrí...

Esa familia sufre, Ok?

Piensen en Julita... Julita está sufriendo

Julita Pou, poco después de la votación Y por su estado de depresión

Compró a mil dólares un vino

Julita Pou,
Rompió su saco de Christian Dior
Tiró a la mierda el masajeador
Y destrozó su jarrón chino

Dice el directorio
Que Julita se mamó
Y arrancó
Para “Cabildo”de madrugada

Cuentan los vecinos
Que esa noche enloqueció
Y terminó
Chuponeando con Larrañaga

Dicen en el barrio
Que ya el “Guapo” la zumbó
Que le encajó
Una derecha disimulada

Julita Pou,
Volvió al lugar donde se acunó,

Roomy canasta y el dominó
Y el té con masas de las cinco

Julita Pou,
Con gran vergüenza y mucho dolor
Igual que Hierro y Pablo Millor
Compró el “gallito” del domingo

¡Viva el Partido Nacional, caramba!

El sueño americano LETRAS (Yamandú Cardozo, Tabaré Cardozo y Carlos Tanco)

Teníamos un sueño americano Sueño capitalista del Tío Sam
Ir subiendo exitosos los escalones
Pisando la cabeza de los demás
Pero los tiempos cambian y hay que adaptarse
Esa es nuestra consigna empresarial
Con estos comunistas en el gobierno
Hoy nuestras estrategias van a cambiar

-A partir de este momento vamos a cambiar la estrategia!

-¡Bravo!

-¡Bien , Ronald , bien!, rá, rá, rá...

- Momentito compañero. Nada de Ronald. A partir de este momento soy el “Compañero Ronald”el Compañero Ronald Guevara” Y usted pasa a ser el “Compañero del Mes” ¿Ta´ claro?
- Comprendido compañero
- Y pida la palabra antes de hablar , compañero, respete la lista de oradores.

Luchemos por el fin de la hamburguesa
Burguesa, burguesa
Qué viva el sindicato de la empresa
Y la revolución

¡Un Combo podrido jamás será vendido!
¡Hay que formar, hay que formar un pelotero popular!
¡Porompompom, pirimpimpin, el que no salta es Burguer King!

Esta asamblea resolvimos lanzar
Un menú proletario para ti
“Mac” chorizos al pan y empanada feliz
Y un clarete cortado con “Nix”
Y a la cocina marche un medio tanque
Las tortas fritas pal´ sartén
Vamo´ a tratar que se parezca a un comité.

-¡Es un comité, compañero! ¡Hay que ser más compañero con los compañeros compañero! ¡A gritar, a fumar, a discutir por todo compañero, a discutir!

En el plenario vamos a analizar

La propuesta que se elaboró

No sin antes llamar a la comisión

Que pronto va a entrar en sesión

Esta asamblea ha decidido aprobar

El proyecto que habrá que votar Que resuelva al final por unanimidad

Que podemos salir a orinar

Que los Mac Combos sean un Marx Combos

Y si un helado va a tomar

¡Defínase por el Siberia Sundae ya!

Con cada compra tú te puedes llevar Un muñeco que es sensacional

si un botón le apretás, el puño accionás

Y te canta La Intenacional

ARRIBA LOS COMBOS DEL MUNDO

QUE LLEVAN SÉSAMO EN EL PAN

Incluiremos en la Caja Feliz

Ladrillitos como souvenir

Y un manual para armar y después desarmar

Con su nene el Muro de Berlín

Luchemos por el fin de la hamburguesa

Burguesa, burguesa...

- Acá tiene su hamburguesa señor, gracias por su compra ¡y hasta la victoria siempre!

- ¡Compañero Ronald!, ¡esta hamburguesa se me achicharró!

- Por esta vez pasa compañero. Pero recuerde que nuestras hamburguesas tienen que endurecerse... ¡pero sin perder la ternura jamás!

Luchemos por el fin de la hamburguesa

burguesa, burguesa

¡Qué viva el sindicato de la empresa

y la revolución!

- Nos van llegando las adhesiones...

- Tenemos ésta del MPP, Movimiento de Peladores de Papas...

- Llegó esta adhesión del Sindicato Único del Sartén, los trabajadores del teflón, que nos quieren que el teflón entonces se adhiere, o mejor dicho el teflón no se adhiere, pero ellos sí, o el teflón sí y ellos no, ¡manga de carneros!

Luchemos por el fin de la hamburguesa

burguesa, burguesa

¡Qué viva el sindicato de la empresa

y la revolución!

- Saludos del gremio frigorífico...
- ¡Como siempre nos apoya la carne!
- Saludos del gremio frutícola...
- ¡Como siempre nos apoya la fruta!
- Saludos del gremio avícola...
- ¡Como siempre nos apoyan los huevos!

Luchemos por el fin de la hamburguesa
burguesa, burguesa
¡Qué viva el sindicato de la empresa
y la revolución!

- Siempre Libre también se adhiere, compañero...
- ¡No a la hamburguesa individual!
- ¡Sí a la hamburguesa colectiva!
- ¡No al vasito individual!
- ¡Sí al vasito colectivo!
- ¡No al sorbete individual!
- ¡Sí a la pajita colecti...
- ¡Siguen llegando adhesiones!

Luchemos por el fin de la hamburguesa
burguesa, burguesa
¡Qué viva el sindicato de la empresa
y la revolución!

- A cada compañero le tocará papa chica en lugar de papa grande, y recuerden que en esta empresa “habrá hamburguesas pa’ todos o pa’ nadie”

- ¡¡¡VAMOS COMPAÑEROS... A LAS ARMAS!!!

Esta revolución ya no me gusta
Lo de las papas chicas no me gusta
Yo mejor no juego más
Yo mejor no juego más
Esto venía super divertido
hasta que se metieron con lo mío
Y por eso decidí
que esta lucha no es pa’ mí

Esta batalla damos por perdida
Yo quiero mi hamburguesa y mi bebida
A volver a la raíz
Quiero mi Caja Feliz

Y al fin aunque me estén subempleando

Matando, explotando

Aunque tres pesos locos toy´ cobrando

Me están haciendo un bien

Y si produzco mucho a nuestra empresa

Su empresa, mi empresa

Si frito seis millones de hamburguesas

Gerente podré ser

Y comerás chatarra con mis ideas

Y beberás batidos con mi confort

Te quejarás del mundo frente a mi tele

Con mi control remoto, en mi sillón

Y ni tu presidente, ni tu bandera,

Ni tu querido prócer te salvarán

Lo que nos asegura nuestra victoria

Es tu maravillosa comodidad

Estoy para servirte, porque me sirve

Estoy para venderte, ya te compré

Si vos no cambiás algo, no cambia nada Ni aunque tu presidente sea Fidel

Canción final

LETRAS (Yamandú Cardozo, Tabaré Cardozo y Carlos Tanco)

Hace mucho soñaron, se cayeron y lloraron lágrimas de sangre

Pero soñaron.

Hace mucho que tenían ese sueño atravesado en la garganta

Hoy sus hijos cantan la felicidad de su sueño cumplido

Su país les negaba

El país que me habían soñado

Que moría cautivo

En un viejo velero encallado

Se pasaron la vida

Cargando el dolor en sus hombros

Se les fueron los días

Buscando su sueño entre escombros

Pero un día la alegría
De sus sueños floreció
Y en los ojos de mi madre
Se hizo luz que iluminó
Toda la avenida que resplandecía
Como un augurio de libertad
De la libertad

Con heridas abiertas
Que siguen abriendo los años
Cicatrices que cubren
las penas y los desengaños
Me enseñaron a andar
en el tibio jardín de la infancia
y a cuidar en secreto
los árboles de la esperanza

Pero un día la alegría
de sus sueños floreció
y en los brazos de mi padre
se hizo viento que movió
todas las banderas, todas las esperas
en un rugido de felicidad

de felicidad

Y en el aire los ausentes

Sus miradas y su voz

Y en la noche los abrazos,

Las palabras, la canción

Abren cristalinos todos los caminos

Que me conducen hasta aquel país

Que ayer conocí, que hay que construir.

Retirada

Los sueños imposibles

LETRAS (Yamandú Cardozo, Tabaré Cardozo y Carlos Tanco)

Detrás de las murallas

Que vigilan nuestro andar

Cruzando la implacable realidad

Detrás del calabozo Donde espera su final

El sueño de la libertad

Vaga un extraño

curso de sueños

Barcos piratas
de un luminoso mar
Los sueños imposibles
que envejecen de esperar
que al fin los vayas a soñar

Venciendo centinelas invencibles
los sueños imposibles
regresan hasta mí
en un desfile vienen a buscarme
todos los sueños que una vez perdí
Es una caravana interminable
que vuelve del olvido
con flores de papel
Y entre mis manos
el barro del destino
se hace caminos
para recorrer

Y así soñar despiertos
Subir al aire en túneles de luz
Que escapan del desierto
Escandaloso de la multitud

Soñar que el mundo para
Y que remonto el tiempo para atrás
Y suelto las palabras
Que se nos marchitaron sin hablar

Que la espada
incandescente de la dignidad
atormenta a los traidores
por la eternidad
Soñé que encuentro
Los abrazos que me sostendrán
Y que juntos compartimos
La felicidad
Y el frío y el viento
Y el fuego y el vino
La luna, los hijos y el tibio pan

Sueño que un pequeño país
con las alas bajo la piel
rompe su coraza de olvido
Vuelve a nacer

No dejar de soñar

que el león de fuego
de la justicia
rugirá, reinará
sobre los castillos
de la codicia
Que una lluvia de paz
calma a los que esperan sedientos

Sueño que le gano
a la feroz soledad
Que siempre que cantamos
espantamos la muerte
Que dura mi alegría
y este instante
Con tu risa y con tu voz
para siempre

Sueño que más veces volveré
de las que marcharé
Que cada día nacen más
que juegan por jugar
Que nadie puede encadenar
mi sueño de volar

Y que a punto de caer
de nuevo repito el intento
de gritarle a los vientos
que no existen los sueños
imposibles de soñar

Se va la murga... lairairá Se va la murga...

Salú...

Salú, salú

A la barriada divina

Salú

Ya se va la Catalina

Salú, salú

Alguien cantó en una esquina

Salú,

Ya se va la Catalina

Adiós, adiós, adiós

Ya se va, su canción Vive entre las noches que se fueron

Ya se va, y el camión

Sale a perseguir

Los carnavales que vendrán Lágrimas plateadas Como corsos de cristal

Cruzan por las máscaras pintadas

Mueren los payasos
En el fondo de un disfraz
Rugen las gargantas en la hora del final

Adiós, nos queda un instante
De sueño de eternidad
Adiós, que el viento proteja
Mi fugaz felicidad

Adiós, se marcha la murga
Adiós y adiós otra vez
Adiós de La Catalina Que se va para volver
Adiós, nos queda un instante...

Fin.

Acontramano 2010. “Problemas tenemos todos”

Autores: Pablo Routin - Gustavo Cabrera – Fernando Esteche

Presentación (Saludo 2010).

Luna que nos besa cada noche al despertar.

Murga que al sonar vuelve al carnaval.

Volver a cantar una vez y otra vez aquí está.

Y vos que querés descubrir lo que viene después: ¿Y el disfraz?

Siempre está el disfraz y el bolso en el hombro que es la realidad.

Y arranca la fiesta, se llena de estrellas,
que alumbran las huellas, sueño que regresó.

Siempre regresar, un coro murguero te viene a buscar...

... y somos nosotros, llegó “A Contramano”
y el alma pronuncia voces del corazón.

Dicen los niños: “Carnavales son los de ahora”.

Dicen los viejos: “que lo pasado fue lo mejor”.

Todos queremos que empiece el baile cuando es la hora.

Todos bailamos de acuerdo al tiempo que nos tocó.

Las palabras de la gente son lo más grande que hay.

Cada cual con lo que siente, se fabrica su verdad.

“Hay que tocar madera”.

“Hay que vivir con fe”.

“La sandía con el vino”

y una “hojita de laurel”.

“Un madrugón te ayuda”.

“No hay que perder el tren”.

“No está muerto quien pelea”.

“No es tan gil el que se fue”.

Descifrar lo que nos pasa en la borra del café...

Miles de colores queremos tener,

para los paisajes que están por nacer.

Con tanta belleza, se me entreveró:

¿Si me lleva el viento, o el viento soy yo?

Tanto pensamiento, y al fin... ¿Para qué?

Hoy, ya que vinimos hasta acá,

tenemos todo por hacer

y es nuestra tierra el carnaval.

Hoy, mañana y siempre, anda a saber,

si por antojo o por ritual, todo termina en un cuplé.

Los personajes con sus historias se cruzan en la ciudad,

debajo del antifaz, esconden su realidad.

Viven un cuento, y el argumento quizás no llegue al final.

Si nadie quiere escuchar, ellos lo cuentan igual.

Son pasajeros de un viaje carnavalero,

llegan al barrio buscando abrazos cada febrero.

Hay que ajustarse el disfraz, que ya empezó la función,

y es el momento de terminar la presentación.

“A Contramano” llegó, a revivir la ilusión,
con la nostalgia de otro año que pasó.

“A Contramano” volvió, para sentir la emoción,
una vez más se ilumina todo en la bacanal.

Con lucecitas, que son un faro en el carnaval.

Las lucecitas de los tablados... lai lai lai lai lai lai la (brillan por la ciudad)

¡En carnaval!

Problemas tenemos todos

(Terminada la presentación, hay un apagón total y aparecen los dos “seguridad” alumbrados

por una lamparita que cuelga de un piloto. Luego del diálogo se encienden las guirnaldas de bombitas de colores)

Fagundes - Aquí me presento... John Michael... Fagundes.

Hernández – Aquí me presento... Hernández. (Saludan)

Fagundes - ¿Hernández solo?

Hernández – Solo no; con usted. ¡Fagundes!

Nosotros compañero agente, somos integrantes del nuevo escuadrón de policía tupamarizada y pasaremos los próximos 5 años en esta confortable pieza que el hombre construyó.

Fagundes – ¿Los próximos 5 años?

Hernández – Sí compañero...

Fagundes - ¿Pero no hay relevos?

Hernández – ¡Austeridad Fagundes, austeridad! Repasemos nuestras tareas:

Fagundes - Regar las flores.

Hernández – Cortar las acelgas.

Fagundes - Escuchar la M24.

Hernández – Bañar la perra.

Fagundes - Aspirar el tractor.

Hernández – Leer “Brecha” y “La República”...

Fagundes - Y envolver los huevos con los editoriales de “El País”.

Hernández – ¿Grabaste el último capítulo de “Valientes”?

Fagundes - No pude... Hernández.

Hernández – Vos te rascas Fagundes. Así no hay cambio posible.

Si vos no cambias algo... no cambia nada.

Para que te pensás que nos hace escuchar todo el día a “La Catalina”.

(Suena algo...)

Vuela la cabeza llena de problemas,
todos por solucionar.

No es entretenido,
pero es bienvenido,
no tener en que pensar.

Parar, parar,
parar para poder seguir.
Pensar, pensar,
pensar como querés vivir.

Hernández – Es increíble la agenda de este tipo:

4 y 30 – levantarse.

5 AM - Primera charla con Lucía.

6 AM - Dos caricias a la perra y tres llamados telefónicos.

6 y 30 – Evaluación de primera charla con Lucía.

Hay tantos problemas
que hasta el ser humano
va quedando para atrás.

Bocas y más bocas.
Manos y más manos.
Tanto ruido en la ciudad.

Parar, parar,
parar para poder seguir.
Pensar, pensar,
pensar como querés vivir.

Hernández – 8 AM – Discute fuertemente con un periodista.

8 y 35 – Le pide disculpas.

9 AM - Recibe otra llamada de un periodista y lo manda al carajo
creyendo que era el periodista con el que había discutido a las 8.
9 y 30 – Hace una conferencia de prensa y le pide disculpas a todos los
periodistas.

Puebla el universo
el culto del esfuerzo,
sacrificio y dignidad.

Si venir liviano
no resulta sano,
un problema te inventas.

Andar, andar,
andar para poder llegar.
Golpear, golpear,
Golpear para poder entrar.

Hernández – ¿Qué pasó Fagundes?

Fagundes - Estaba arriba del tractor repitiendo: se dice podemos, podemos, podemos.

Hernández – Sí, está obsesionado con ese verbo...

Fagundes – Y bueno, el hombre va a tener que hacer miles de discursos...

Hernández – Le pregunté el otro día: ¿Y cuando podemos?

Fagundes - ¿Y que le dijo?

Hernández – ¡Cuándo puédamos!

Fagundes – Hernández: ¿Estoy loco o estoy viendo una murga en la puerta de la chacra?

Hernández – Es lo único que nos faltaba. A esta chacra viene todo el mundo a quejarse.

Problemas varios

Tenemos problemas, la cosa no es sencilla, traigan para entrarlos una carretilla...

La sal me prohibieron.

Me paso llorando.

Mi hijo no estudia.

Vivo rezongando.

Mantengo a mi suegra.

tengo un caño roto.

Mi perro que muerde...

Me dejó por otro.

Problemas son los que tiene el glorioso carbonero,

que compra los jugadores en un “outlet” futbolero.

Vienen todos desde Europa con tatuajes y contentos...

Que les busquen en la espalda la fecha de vencimiento.

Todos los problemas, andan en la vuelta.

Suerte los que tienen la vida resuelta.

La campaña de los “Blancos” es digna de una cuarteta,

tratando de asustar gauchos con “Spot” de metralletas.

Penadés que pena daba, hizo una fea jugada,

y encima salió “Jorgito” patinando en la cagada.

Estribillo

El turismo pareciera, que es solo “Punta del Este”.

El glamour de los porteños y que cueste lo que me cueste.

Hay otra gente con menos, que es feliz y se la banca...

Que muestren algún programa, por ejemplo en Piedras Blancas.

Estribillo

Trabajé para “Pinatto”, empresario encuestador.

El tipo sacó la “tuba” y en problemas se metió.

Juró que ganaba el “Cuqui”, si no cerraba su empresa...

Pide hoy en los carritos que le fíen hamburguesas.

Estribillo

Se juntaron los “Olima”, regalaron sus canciones.

Fue una noche inolvidable de recuerdos y emociones.

También hubo otro suceso que a todos nos conmovió:

Cuando escuchamos a “Eunice” cantando en televisión.

Estribillo

Me gustan los salpicones tengo problemas de métrica.

Nunca acierto una cuarteta y mis rimas son patéticas.

Para mejorar su estilo contrató un profesor...

1 - ¿Y ahora?

¡Y ahora estoy mucho mejor!

Estribillo

Juntar elecciones

con temas sensibles

de los plebiscitos...

¡Un error terrible!

Buscar las verdades
que esconde la historia,
exige paciencia...
¡No perder la memoria!

Son muchos problemas,
así no se puede, pero vale la pena.

(Fagundes está tirando un palito)

Fagundes - Dale Manuela... tráeme el palo Manuela... dale Manuela...

Hernández - No insista Fagundes, no ve que a la bicha le falta una pata.

¿Por qué se cree que a todo le dice que sí?

¿Querés comer Manuela? Sí... sí.

¿Querés bañarte Manuela? Sí... sí.

¿Querés a Danilo? Sí... sí.

Hernández - Fagundes: ¿Arreglaste el enchufe?

Fagundes - No, no, no ves que estoy jugando con la perra.

Ya te dije que no sé arreglar enchufes, y además tengo muy malas experiencias con los enchufes en mi casa.

(Suena algo y Hernández sale corriendo)

“El problema del enchufe”

Fagundes

Tome la decisión de arreglar
el enchufe aquel fin de semana
que estaba sobre el zócalo
debajo de la cama.

Me zambullí en el piso
mientras mi familia se codeaba,
pues era una tarea que hace años postergaba.

Le entre al primer tornillo
que por supuesto estaba todo mellado,

estaba como nacido, estaba muy oxidado.

Para colmo de males el destornillador “Philips”
había desaparecido,

y la cruz del tornillo era su propia cruz.

Estaba transpirando y con los codos reventados
y no veía un carajo la luz yo había cortado.

La general usted señor había apagado,
seguro que lo hizo para no quedar pegado.

Así me puse en la boca una linternita que compre arriba del bondi,

con la luz en la boca, parecía un farol humano.

Veía de costado los pies de mi mujer que se impacientaba,
mientras me preguntaba si un mate me cebaba...

- ¿Querés que te cebe un mate viejo?

(A partir de acá canta con la linternita en la boca)

“...omo ierda erés e haga pa omar un mate
no ves e engo a interna e a oca...”
draéme un encendedor ya que estás ahí parada.

para pelar el cable lo prendí fuego y
de un tirón saqué el plástico erretido
e me quedo en los dedos y lento me emaba.
Y mientras yo gritaba escuché a alguien
muy sueltito de ropa decía:

- “Hubiéramos llamado a un electricista”

Y... antes me calentó escuchar una frase tan descalificativa,
e pare de golpe y me di vuelta a la cama,
sobre la cama en la espalda apareció una tortuga
con una caparazón de dos plazas,
una tortuga gigante bajo los efectos de alguna droga rara
y todos se reían y yo les contestaba:

“alláense a la utísima madre de los hijos!! ” Ingratos.

(Vuelve Hernández y lo contiene)

Hernández – Tranquilo Fagundes... ¿Qué te pasa?

Fagundes - Conté lo que me había pasado y terminé calentándome de nuevo.

¿Y vos? ¿Cómo te fue? ¿Qué le pasaba al hombre ahora?

Hernández – Estaba enroscado tratando de corregir “Pepe con opio”.

Fagundes - No Hernández... ¡Pepe coloquio!

Hernández - No, con opio, sino no puede haber declarado toda eso, y el quilombo que armó.

(Entran 2 señoras de alta alcurnia, Auxilio y Socorro Mendizabal Goldaracena)

Olga - Buenas tardes...

H y F - Buenas tardes señoritas. (Se quedan hablando entre ellos)

René - Perdón: ¿Nos pueden atender?

Fagundes - Hernández, las señoritas piden ser atendidas... (Con ironía)

Hernández - No te digo... ¡Ni con opio!

Fagundes - Pero Hernández, mire que vamos a estar 5 años acá...

Hernández - Bueno, que vuelvan el último día, a ver que hacemos.

Olga - Disculpen señores, es muy importante lo nuestro.

Fagundes - ¿Pero se puede saber cual es el problema que las aqueja?

Hernández - ¡Problemas tenemos todos!

René - Somos “Olga” y “René” de la comisión fomento pro ayuda de los niños sin “Play Station 4” de Punta Gorda y Carrasco.

Fagundes - ¿Y se puede saber lo que les pasa?

Las dos - ¿Qué nos pasa? Que la sociedad está totalmente “tupamarizada”.

El problema son los “tupa malos”

Durante los días que corren, a las damas las más cajetillas,
las acosa y las atemoriza el fantasma de nuevas guerrillas.

Solo

Caminan solo por las tardes, de noche no asoman el ojo.

Señoras

Y cada peludo que cruza nos parece medio sospechoso.

Dicen que la Topolansky invade la zona paqueta...

H Y F

Va a poner una boutique en el shopping de punta carretas.

Se imaginan la fachada, un local de ropa camuflada,
de casacas y bermudas, atendido por gente barbuda.

Señoras

Una amiga de la clase bien que por la lencería se pierde...

H Y F

Se topó con unas tupamaras comprando en los techitos verdes.

Que le pasa, está borracha, probarse la misma bombacha.
Se contagia en el talle, ese virus del tupamaraje.

Señoras

La cosa se fue de las manos, los veo hasta por la cocina...

H Y F

Un “tupita” se hallaba escondido en el relleno de la pascualina.

Con cuidado lo separa y lo deja al costado del plato.

Disimula, es sencillo y lo tira al igual que el orillo.

Señora

Ayer destape un refrigerio y por suerte que no estaba sola...

H Y F

Se encontró con la cara del Pepe en la tapita de la coca cola.

Con las letras en las chapas, completando toda la palabra,

te regalan taca taca, un paseo en tractor por la chacra.

Señoras

Nos juntamos a jugar canasta con las chicas del “British School”...

H Y F

Y las cartas eran tupamaras, en la tapa venía un tatú.

Tatuceras, escondites, por debajo de nuestros jardines.

Tatuceras, madrigueras...

Señoras

... que no deben tener ni vidrieras.

El himno sonó en el estadio y con esa versión es absurdo...

H Y F

El cantante es un Tupamaro, por algo le dicen “el Zurdo”.

Señora

Abuela hay un hombre de barba hurgando por los ventanales...

H Y F

Y denunció a Papa Noel creyendo que era Marenales.

(Hernández se pone como poseído e imita a “De León”)

De León – Papa Noel es colorado, tiene que votar colorado, me gusta por el bolso y por

ser colorado, su corazón es colorado, sus ojos cuando se fuma un porro son colorados y cuando le da vergüenza se pone colorado y lo vamos a afeitar así le extirpamos esa barba blanca horrible. Papá Noel viene en su trineo colorado pegándole a sus renos que también son colorados sacando varios cuerpos... ¡vamos papá Noel viejo no más!

Me gusta la camiseta de alternativa por que es colorada, me gusta rentista, los bichos colorados. Porque yo de chico miraba “El Chapulín Colorado” y ahora de grande me gusta la Punta Colorada.... En Piriápolis.

Fagundes – Pero Hernández, disculpe, con todo respeto, no le conocía esas reacciones.

Nunca te había visto en ese “estado”...

Hernández – Shhh, ni nombre esa palabra. Anoche “el hombre” no pegó un ojo

pensando en la “reforma del estado”. Dice que es tan complicada la cosa, que no sabe por donde empezar!!!

Los problemas del estado

El Pepe tendrá un estado con doscientos cincuenta mil empleados.

El Pepe tendrá un estado que es este de Uruguay.

Y muchos de ellos son lentos, son lentos, muy lentos.

Y a los que sigan de cuento los tiene que rajar.

Y cuando...

Y cuando los necesitan, los buscan, les gritan.

Y cuando los necesitan... salieron a almorzar.

Y cuando los necesitan, los buscan, les gritan.

Y cuando los necesitan... salieron a fumar.

Y cuando los necesitan, los buscan, les gritan.

Y cuando los necesitan... no rima pero están con licencia médica.

Pero también es muy cierto, muy cierto, muy cierto

Que hay otros que están adentro y quieren laburar.

Uno - Yo quiero laburar. Si hay 250.000 empleados públicos porque no puede

haber uno más...

Fagundes - ¿Y esto? ¿Qué hacemos Hernández?

Hernández - Y bueno que nos diga que méritos tiene...

Fui vendedor “Full time”, trabajé haciendo pan,
pinte paredes, hice fletes y esperé.
No me sonaba “Ancel” ni por casualidad.
El gallo Luis me cacareaba, nada más.

Se mueve por acá y escribe para allá...
y presenté yo mi curriculum vitae.
Él quiere trabajar para poder estar...
... acá en mi barrio es decir en Uruguay.

Vendió chorizo al pan, cigarros de “Free shop”...
...garrapiñada, tortas fritas, pororó.

Pero no tengo yo esa estabilidad
para el futuro que querían mis papás.

Que diga que estudió, de que se preparó...
¿O tiene usted algún contacto que mover?
A veces para entrar tendrá que trabajar
para encontrar una tarjeta que mostrar.

Yo siempre milité, y siempre los voté...

¿Lo puso así en su curriculum vitae?

Mi padre pudo entrar, y ser un estatal...

Era otro mundo y también otro Uruguay.

Después se jubiló a los “cuarenta y dos”,

y hasta un trabajo paralelo consiguió.

Él nunca concursó y logró sobrevivir...

Marcó el camino que yo quisiera seguir.

Todos hemos soñado mirando la nada,

con poder trabajar para toda la vida.

Dónde el tiempo martilla sobre una tarjeta

las horas ganadas las horas perdidas.

Y sentirnos seguros en un cargo de "algo",

un empleo público siempre te salva.

Vivir encandilados apilando recibos,

engrapando papeles y después jubilarte.

Uno - ¡Aguante che! son solo... las luces del "Estado".

El Pepe tendrá un estado salado, alterado.

El Pepe tendrá un estado que debe reformar... ¡Formar!

Un enfermo en problemas

Funcionarios

Hipocondríaco y maníaco, así lo llaman...

Enfermo

... ese soy yo.

Funcionarios

Llegó a la clínica una mañana

Enfermo

Y desde entonces de acá no me voy.

Funcionarios

Este muchacho tiene cuarenta

y nos visita una vez al mes

Enfermo

Soy vitalicio de la emergencia

me diagnostican picos de estrés.

Funcionarios

Antes de hacerse varios chequeos

y de ser visto por un doctor,

están las órdenes y los tickets

para que ordenen por su atención.

Solo

Pase a la sala sienta la calma,

esta mañana es muy especial...

Funcionarios

Porque faltaron varios doctores

que están saliendo en el carnaval.

Enfermo

Vine en ayuna e hice la cola,

alguien me dijo que espere aquí.

Y en el bolsillo tengo el frasquito

con un poquito de mi pichi.

Funcionarios

Deme su número de asociado

y verifico cual es su plan...

Paga una orden por cada estudio

tiene sin costo el tacto rectal.

Enfermo

En ese sitio no tengo nada

solo me quieren impresionar,
este chequeo no tiene precio,
si no me gusta no vengo más.

Funcionarios

Si paga en fecha todos los meses
de esos estudios puede gozar.

Enfermo

Y créanme que siento su dedo
cuando a la caja voy a pagar.

¡Tranquilícese le va a dar algo! ¡Y le va a salir mucho más caro!

Enfermo

Gasto mil pesos en el pasillo
La ventanilla y en el ascensor...

Funcionarios

No se imagina cuanto le sale
con desayuno y media pensión.

Fagundes – Usted sabe Hernández, que a veces me vienen unas ganas
incontenibles

de dedicarme a la política y hacer un discurso de carácter social...

Hernández – Todos somos electores y elegibles. Adelante Fagundes.

No se contenga, no se reprima...

Los problemas de “género”

(Se sube a la mesita que hay en la casilla y da su discurso)

Fagundes - Compañeros y compañeras, niñas y niños, bajo esta luna y este luno.

Estamos hoy reunidos y reunidas, contentos y contentas, por el triunfo, la triunfa, pero sepan que lo hemos construido, construida, con el esfuerzo, la esfuerza de muchos años y años.

Esta sociedad y este sociedad necesitan un cambio y una cambia.

Necesitan la justicia y el justicio social.

Hoy y hoia el mundo entero, la munda entera, nos esta mirando, porque somos un ejemplo, una ejemplá, cívica y/o cívico.

Que el universo, la universa, sepan que en este paisito, paisita, las cosas y los cosos, van a cambiar, para ser mejores, seres y seras humanos, humanas. Y superar definitivamente, la violencia, el violencio, doméstico, doméstica.

Viva la patria, el patrio!!! Agiten los banderos y las banderas!!

Compañeros y compañeras!!!

Los discursos, los recursos, tienden a integrar.

La violencia, la apariencia, la sociedad.

Cocinando y esperando... que tal.

Todo el querer y el placer está a punto de arder,
si el tipo quiere.

Ojos negros
del infierno,
miedo de mirar.

Somos machos,
falta el gacho,
nada más.

y todo sin querer, todo sin querer, todo sin querer,
todo sin querer pegarle.

Nadie escucho y al final la mato.
¿Que pasó? Nadie sabe...

“Los problemas de la introducción”

Hernández - Tengo que hacerte una confesión Fagundes, tengo algo para decirte.

Fagundes - Bueno... decílo Hernández, sabes que podés contar conmigo.

Hernández - Yo también tengo problemas...

Fagundes - ¡Problemas tenemos todos!

Hernández - Ah... pero yo tengo... tengo problemas de introducción.

Demoro en llegar al relato.

Fagundes - Ah... los escuchamos, pero lo más rápido que pueda, hay mucho por hacer en esta chacra.

(Durante el “cuplé” la murga demuestra una gran ansiedad, interrumpiéndolo y apurándolo para

que llegue al fin del relato. Se van desesperando. Parece que va a decir “eso” y no lo dice, hay un juego: está a punto de decirlo y todo nuevamente se va en introducción)

Hernández

Ahora tengo la palabra

y es importante que me escuchen por favor.

Voy a decir una cosa

pero no es fácil necesita introducción.

Antes de decirla quiero

avisarles que tal vez
cuando la diga
no van a poder creer
en realidad es creíble
no sé porque digo esto
estoy tratando la verdad de ser honesto.

Ya he intentado muchas veces
comunicar esto que hoy quiero decir
y no sé por que motivo
después de un rato ya nadie me quiere oír

1- ¿No será que demoras mucho?, no tenemos todo el día.

Hernández

La cuestión es bien sencilla
y por eso se demora
pero en su esencia no me detendré yo ahora
antes voy a ir al relato
si es lo que ustedes esperan...

1- (Medio de pesado) ¡Claro! es lo que estamos esperando, dale...

H- (Un poco caliente) Me hubieran dicho y lo decía de primera.

Una vez estaba yo...

Una vez estaba yo...

1- ¡Ahí lo dice, lo dice! siiiii... lo dice...

Hernández

Como otras veces han estado otros también...

2- ¡Noooooo!, no te puedo creer.

Hernández

Y disculpen que me tranque

pensar en uno todo el tiempo no está bien.

Ahora voy a ir al grano...

Ahora voy a ir al grano...

pues no quiero que se estresen

por la ansiedad nos enfermamos a veces

y ahora cuando se los diga es mejor que estén sentados...

1- ¡Apúrese!, dígallo de una vez, no de más vueltas...

Hernández (Muy caliente)

¡Díganlo ustedes ya que están tan apurados!

(Hernández se va y Fagundes va tras él mientras se generan opiniones varias)

1- ¿Y ahora?

2- No te puedo creer, ¿para que lo apuraron?

Estuvo a punto de decirlo...

3- ¡Yo exploto! no me puedo quedar con la espina.

4- Yo tampoco, no puedo aguantar sin saber lo que iba a decir.

5- ¡Seguramente era una pavada!

6- ¿Y si era una genialidad? ¿Eh?...estoy seguro... era algo que iba a cambiar nuestras vidas.

7- Con esa cara no le puede cambiar la vida a nadie.

Fagundes - Yo también tengo algo para decirte.

Hernández - Bueno, bueno... decílo.

Fagundes - ¡Me separé! Me despegué, me distancié... digamos... que...

Hernández - (Interrumpiéndolo) Y bueno... los matrimonios no son para toda la vida.

Fagundes - No, no, ¿qué matrimonio? Me separe de mi mismo.

Separarse de otros es fácil, lo complicado es... el problema es...

el problema es separarse de uno mismo.

(Empieza a cantar)

Hacía tiempo que lo pensaba
y tenía miedo de concretar
hable conmigo una madrugada
para decirme “esto no va más”

Lo que creemos que esta diciendo
es que se dijo “se termino”
se hizo un planteo maduro y serio
y así de él mismo se separo

Yo mismo dije: “ay no me dejes”
mientras me estaba diciendo adiós
me autoabracé en esa despedida
estaba solo y éramos dos.

Lo que creemos que esta diciendo
es que lo hizo desde el amor
si aunque te duela te fortalece
vale la pena la decisión

Deje las cosas que no servían
y me lleve solo lo esencial

ahora no tengo lo que tenía
y siendo el mismo no soy igual

Lo que creemos que esta diciendo
es que siempre hay tiempo de ser mejor
cambiar el mundo no cuesta nada
es un problema con solución.

Cambiar el mundo no cuesta nada
y es el problema empezar por mí.

Y no quedarse mirando el techo
solo diciendo: "yo soy así".

A veces, miraba el techo para soltar la imaginación, y descubrir en cada rugosidad del cielo raso, en cada manchita de humedad, formas y figuras, cuentos, historias y leyendas que estaban esperando por mí.

Como aquella pequeña tela araña extendida justo en un vértice, que en la tenue luz que me regalaba la veladora de mi cuarto, me sugería un trapecista que estaba casi a punto de saltar. De saltar al vacío sin red.

Noche a noche... siempre estaba ahí... esperando por mí.

Retirada 2010

Como un trapecista que sin red
tiene ese coraje de creer
que un salto al vacío puede ser la luz
para alumbrar, su oscuridad, al volar.

Una vez más hay que arriesgar,
no es el destino que viene por mí.
Soy yo que lucho por llegar ahí,
gozo ese juego de intuir que vendrá.

Como en la vida, en el carnaval,
la retirada llega.
Y confundimos ser con estar,
siempre en la dulce espera.

Retiradas que suenan y se sienten,
algunas que pasan y se van.
son las que quedan un tiempo nomás...
y las que canta la gente no mueren jamás.

Las espinas son parte de la rosa,
el camino de la vida un rosedal.
Es tan extraño el placer de existir
que hasta a la vida le duele el dolor de vivir.

Retiradas, una pena de amor.
Retiradas, simplemente un adiós.

Voces pintadas con pincel, garabatos en papel.

La serpentina fina va, desespera por caer.

Se va, va a llegar su final.
Caerá, cual estrella fugaz.

Una brillantina queda como un rubor sobre tu piel.

Me iluminó, al brillar, un lunar, tu boca sensual.

No sé que hacer, confusión,
otra vez me muero de amor.
No sé que hacer carnaval,
otra vez mi vida te doy.

La eternidad que nos das, un suspiro nada más...
... tembló, antes de saltar, casi sin pensar, lo descubrió:
Que al fin el vacío aquel
no era nada más que estar con él.

Son esas largas caídas,
que cuando alumbran regalan un sol.

Y así, fue tras su verdad,
túnel vertical que lo esperó.

Su salto triunfal provoca,
solo un aplauso que comprendió:

Que siempre vale la pena
dar ese paso que no se dio.

Hoy el carnaval espera,
y no hay pretextos, salto sin red...

Bajo la sombra irreal de tus carruajes,
se esconden musas de tu canción.

Viejos versos en esta despedida,
pero nada detiene la partida.
Si las palabras están perdidas,
este abrazo de carnaval.

Adiós, adiós, encanto del tablado.
Adiós, adiós, a tanto amanecer.
Adiós, adiós, en viejas clarinadas,
cantando a la barriada,
soñando con volver.

Adiós, adiós, se marcha “A Contramano”,
el corazón explota en el final.

Y partirá, buscando otros caminos,
del curso peregrino que vive en la ciudad.
Para cantar diciendo lo que siente,
dejando la promesa que pronto volverá.

No olvidaremos nunca más, la batería en el camión,
y los murgueros que al cantar, nos despeinaban con su voz.

Por eso hoy, en el final,
es tan antigua la emoción,
y aunque parezca una ilusión... la noche ya se fue.
Si un día, enmudece la garganta igual,
a cantarte con el alma, está murga volverá.

Termina la función y ya no hay marcha atrás,
se despide “A Contramano”...
¡Hasta siempre carnaval!

Se apaga la función y ya no hay marcha atrás,
se despide “A Contramano”...
¡Hasta el otro carnaval!

Si un día, enmudece la garganta igual,
a cantarte con el alma, está murga volverá.

No olvidaremos nunca más, la batería en el camión,
y los murgueros que al cantar, nos despeinaban con su voz.

Por eso hoy, en el final, es tan antigua la emoción,
y aunque parezca una ilusión, la noche ya se fue.

La Mojigata 2010. "Ser o no ser".

Autores: Federico Silva, Ignacio Alonso, Martin Sacco, Diego Licio.

PRESENTACIÓN

Hay un cráneo en el escenario, entra la murga en una actitud de misterio, hasta que uno ve la calavera y dice: fa! Después otros dos dicen: fa!, después se van sumando algunos más y dicen: fa!, se suman otros y dicen: fa, hasta que todos dicen: fa! Y empiezan a cantar

Farafafafafafa, farafafafa...

Entran dos locutores

LOC 1. - La mojigata 2010, con la actuación especial de Martín Sacco como el poeta del ser o no ser

Martín - Bienvenido a este tablado, estimadísimo cráneo, la gente quiere que cuente, lo que sucedió en el aneo.

LOC2. - Ann- Marie Almada, como "basta es un niño"

Ann – Marie - ¡Basta es un niño!

LOC1. - Nando Paleo , como míster terciá Mc Glein

Nando- fafafa

LOC2. - Con la participación de Moncho, como el traductor de calaveras

Moncho - Camiseta celeste y short negro

LOC. 1 - Hoy presentamos: ser o no ser.

To be,

To be, or no to be

Ser o no ser,

La gente es la razón de mí existir

La gente que nos hace revivir

Y por la gente to be

To be, to be, to be

- Buenas noches mi gente (laucha)

Buenas noches mi gente

To be

(Música: con la gente que me gusta)

Me gusta la gente

Que viene al tablado
En cada febrero
Y principios de marzo

Me gusta la gente
Que vuelve al tablado
Con algarabía
Y el rostro pintado
O sea la gente
Que está de este lado
O sea la gente que forma la murga
Que ahora está actuando

Me gusta la gente
Pero es un embole
Si no hay taca taca
Se arma tole tole

Con la gente que me gusta,
nos juntamo a darle palo
a la gente que no nos gusta
y a darnos pa adelante entre nosotros

Me gusta la gente
que cuando saluda
te va a dar un beso
y vos das la mano

y queda la duda
Y en ese momento
Cambias para el beso
Te tira la mano
Quedas en el medio
Medio regalado
Pa disimular le encajas un abrazo
con beso y con mano

Con la gente que me gusta
me encanta hablar de proyectos
el año que viene quiero
cambiarle el tapón al termo (que remate)

- ¡Utópico, soñador!

Me gusta la gente
que cuando te habla

te mira a los ojos,
te mira de frente,
y nada se calla
y da un reportaje
que sale en un libro y como un pelotudo
se va al balotaje

Con la gente que me gusta
la vida tiene sentido
nos juntamo en fin de año
a festejar fin de año

Me gusta la gente
Que es buena gente
La gente que es mala
No me gusta nada
Me gusta la gente que es como es...

- Somos o no somos

¡Somos!

- Vamos o no vamos

¡Vamos!

- Vemos o no vemos

¡Vemos!

- Ser o no ser

- después lo vemos

Hay mucha gente que es así,

hay mucha gente que es asá,

Algunos son medios fi-fí

Y hay otros que ni fu ni fa

hay muchos que son como son

y uno se muestra tal cual es

y vos quien te pensás que sos

si no sabés ser o no ser.

- ¿Por qué no me respondés?, claro, si te lo pregunta hamlet le respondés porque sabe de teatro, pero a un simple y mortal murguista le negás la información, le escondes la frutilla, le negás el caramelo, la gente como vos no me gusta,

Decime cabeza sin cáscara ¿ser o no ser?

Calavera no chilla

Respondé por favor

Te juramos que lo que nos digas

Va quedar entre nosotros dos.

Vos al final sos o te hacés
siempre al tun tun sin ton ni son
que pin que pan ser o no ser
y pim pum pan es la cuestión

no te hagas el coso
no es jugar y cobrar
te rascas las laraira
vos sos puro bla bla

no se me pongan filósofos
que todos queremos
más tutá tutá

- ¿Tutá o no tutá? ¿ser o no ser? y vos ¿Sos o no sos? ¿Seguís en la vuelta, carnero?
- A mirá quién habla, el que se hace el izquierdoso y no sabe cebar un mate, amargo.
- Pero cállate si vos sos un gusano, loco.
- y vos estás medio chapita, Blanco.
- Mirá que yo no te sigo el tren, fantasma.
- Pero no te remontés que no sos cometa, Halley
- Si querés arrancamos pa la playa, Pascual
- Vos sí que sos próspero, Silva
- Por lo que veo vos ya te viniste preparado, viniste de ojota, Morales

- Es que ese es el punto, je!
- Si querés hasta puedo llevar el barco, pirata
- Buen idea, Vilariño
- cambiando de tema, alcanzame la cinta, pato.
- No me digas que vas a arreglar el cajón peruano.
- Yo puedo arreglarlo y rober, tocarlo.
- Me dejás helado, palito.

Todo el mundo está feliz

Muy feliz

Sin saber ser o no ser

O no ser

Esta murga vuelve a ser

Siempre vuelve a re no ser

Cuando llega carnaval

Haciendo palmas,

Y dando un grito

- es el amor...

- si ese es el amor como será la guerra

será la guerra o la paz

será creer o reventar

será el principio o el final

será dormir o despertar

me gusta la gente

que cada mañana

(solo) te dice buen día

con ese pijama

la gente que a veces

te deja la toalla

tirada en la cama y ahora que importa

si ella se ha ido

- Perdón, me separé de mi mujer y la extraño

Con la gente que me gusta

Cantamos en el tablado

Venimos como 10 veces

(solo) Y cobramos sólo cuatr...

...Me gusta la murga

que de madrugada

se toma una grapa

porque eso es la murga

las murgas que dicen
denuncian y cantan
pero que cagada nosotros salimos en la mojjigata

con la gente que me gusta
escuchamos no te va a gustar
y yo cuando escucho clara
me acuerdo de mi mujer

a las 7 e la mañana mateando en la cama
dijo el tipo a la mujer, no sé si ser o no ser
y la esposa dijo viejo
te voy a dar un consejo
yo pienso y luego existo
y luego existo, y luego existo, y luego existo
ser o no ser
vivir es elegir
yo si quiero ser, salú
yo no quiero ser, cagón
que cada uno tenga su opinión

Y he aquí la cuestión
Ser o no ser

Y he aquí la cuestión

Ser o no ser

todo el mundo comentó en el barrio

ser o no ser

- Me robaron, otra vez, me robaron...

Todo el mundo está feliz

Muy feliz

Sin saber ser o no ser

O no ser

Esta murga vuelve a ser

Siempre vuelve a re no ser

Cuando llega carnaval

Haciendo palmas,

Y dando un grito

- Me robaron...

CUPLÉ: MENORES O NIÑOS

Yo adivino el parpadeo

de ese niño que a lo lejos
es tan dulce y cariñoso

pero ahora que está cerca
más que dulce está salado
este imberbe malechor
tiene como nueve años
no es ningún niño, es flor de menor

Flor de menor resultó este botija
por no decir un maldito bribón
Yo que pensaba que era un angelito
y ahora me doy cuenta , es terrible menor

Miren todos
Entran salen
Y vuelven a afanar
Porque hay una ley que los hace inimputables

Guarden todo
Son aviones
Cuando va un oficial
Ellos ya fueron y vinieron solos al rock and samba

Hay que darles...

Si veinte años no es nada dieciocho tampoco

A los dieciséis para mi ya están prontos

- Ya que vamos a bajar al edad de imputabilidad, vamos a bajarala más, mirá que a los 16 son un peligro.

No sé, si están bravo a los doce

Cerramo en los once quedamos en los seis

- A los seis ya te manejan el arco y la flecha con una precisión

¿Cinco?

- A los cinco te hacen malabares con ocho pelotas, y los collares con fideos que hacen, ya tiene una manualidad...

¿tres?

- No, a los tres ya te conocen como 4 palabras, y mirá si justo son: Esto es un asalto

¿dos?

Uno...

Cuando eras un espermatozoide

Te armamo el expediente
Ya tenías pinta en ese entonces
De ser un delincuente

Cuando entras al óvulo ya empieza
hay algo sopechoso
una media usaste en la cabeza
Para Cubrirte el rostro

- Todos los glóbulos blancos al suelo

Las trompas de falopio de tu madre
marchaban viento en popa
En 9 meses vos las convertiste
En trompas de falopa

Ya me imagino cuando sea grande

Justo cuando el ecógrafo dijo
Señora es una niña
Viste a la enfermera e intestaste
Hacerle una rapiña

- Estos ya te fuman abajo del líquido amniótico

ya te anotaste desde la panza

En el plan de emergencia

te alimentan mientras hacés la plancha

mangando en la placenta

Ya me imagino cuando sea grande

- ¡Basta, es un niño!

Por la forma de la panza

Para mí que es un ladrón

Lo vieron en la ecografía

En la tele salió

De forma violenta

De forma violenta

La panza pateó

- Mirá que tengo un corte y te encajo una cesárea del lado de adentro

y ya va a salir de ahí adentro

nos viene a afanar
guardá la cartera
las joya e la abuela
ya está por llegar

llamate al 911
llegó el triple 6
suena la sirena
viene el patrullero
ya está por nacer

- Entregáte estás rodeado, cuanto menos tiempo demores en salir, menos tiempo te vamos a tener en la incubadora...

- ¡Basta, es un niño!

- Ah... qué divino, tiene los ojos de la madre, la sonrisa de la madre, la billetera del padre... le afanó la billetera al padre

Una sombra junto al cochecito
un pañal en el bolso
el babero en los hombros
con el vómito pa atrás

estudiando al de al lado
apropiando su chiche
con el viejo jueguito
acá ta y acá no ta

relojeando a las viejas
cuando va por el centro
afanando juguetes
del hermano mayor

cuando en la guardería
garronea un chupete
la maestra comenta
tiene pinta de menor

¿De dónde vienen?
¿Dé dónde salen?
Los herederos de la tradición
Escuchen otra vos
¿De quién será?...
La culpa
¿De quién será?
La culpa

¿Lo qué?

La culpa

No sé

La culpa es culpa

Y la opinión es una opinión

Los botijas son menores

y que siga el salpicón

Amenazando el pasado

Campaneando el futuro

Y Robaina el presente

Con un simple ritual

mientras tanto nosotros

vemo el informativo codiciando callados

el resumen policial

Hay tradiciones que están más muertas que de León

Quién baila el pericón quien pide pa escuchar chibidon don don

Hay muchos niños y la verdad no hay necesidad

Si fuéramos todos grandes esto no pasaba más

Si ya tenés un gurí

Pa que tener el segundo
Fijate que no se te haga menor
el que ya trajiste al mundo

si el nene va al almacén (eh, eh, eh)
y se queda con el vuelto
si te pide una navaja y no es
para irse de campamento

si hace en manualidad
con la plasticina un arma
y en pleno verano te pide igual
pa usar el pasamontaña

si cuando sale a jugar
al fútbol con otros niños
todos quieren parecerse a forlán
pero el quiere ser robinho

tu hijo podría ser un menor
consultá un especialista
igual pa que saques tu conclusión
te damos algunas pistas

Los que piden un triciclo para reyes

¿Que son? Son los niños

Los que piden una moneda en la calle

¿qué son? Son menores

Los que juegan con juguetes de colores

¿Qué son? Son los niños

Los que hacen malabares con limones

¿Qué son? Son menores

Los que luego de la escuela hacen deporte

¿Qué son? Son los niños

Los que juegan a las barbie envés de al fútbol

¿Qué son? Medios raros... ¿Entonces?

Son menores

Los que envés de ir al liceo hacen la UTU

¿Qué son? Son menores

Los que...

- Pará mi hijo va a la UTU

- ¿qué hace?

- Diseño web

Es un niño

Hoy nuestra charla se empacha

de crónica roja

y ausencia de amores

de niños ya no niños

(TARARÁ TARARÁ)

De menores

De que en la esquina

De que a una anciana

De que a un quiosquero

En pleno día

De que hay que ir a la armería

Robo, atraco, mòvil, efectivo,

impacto, herido, malechores,

parto, redujeron, maniataron,

birrodado,

diéronse a la fuga...

Discurso:

"Señores, estos no tienen edad, estos son una polilla en el ropero de la sociedad,
una piedra en el zapato del obrero, llegaron en una nave espacial
y nada tiene que ver con ellos el maltratado Pueblo Oriental..."

Todo el mundo está feliz

Muy feliz

Sin saber ser o no ser

O no ser

Esta murga vuelve a ser

Siempre vuelve a re no ser

Cuando llega carnaval

Haciendo palmas,

Y dando un grito

- decídase, ¿En dónde lo anoto, científico, humanístico, artístico o biológico?

Es muy difícil de tomar la decisión

Es una época difícil de la vida

Tomarse un año sabático y ya fue

O preguntar adonde queda bedelía

Te la jugaste ya por la primera opción

Dijiste me voy por América Latina

Quisiste hacer el camino del Che

de mochilero no llegaste ni a salinas

Pero vos

Mejor que estudiés

Y no te hagas el che

Mirá que yo te saco

Sé que esa gorra negra con la estrella roja

Te la ganaste en un sorteo de texaco

Es el adolescente mas confundido del mundo entero

Llega con 10 materias que le quedaron desde tercero

Y ya no le interesa absolutamente nada de na-da

Pero en muy poco tiempo tendra que definir que sera

O qué será que será

Será que agarrará para los malabares

Y que se juntará con los que hacen collares

Después con los collares hacen malabares

Y en una esquina vemos collares volar

Y el tipo que los tira y los vuelve a agarrar

No quiero ser sorete cuando te recuerde

Mirá que está la verde

Murg 1- Dejalo que se de contra las rocas, esa es la única forma en que aprenden

Murg 2- Deja de dar pa trá, si vo a los 32, aun vivias con tus parientes

Murg 3- Vos callate, si vos nunca, agarraste, el gallito

Murg 4- Habló la madurez, mira que ayer te vi tomando vascolet con sorbito

Murg 5- tendrá que descartar, lo que no quiere ser, como dijo descartes

Ya no será ingeniero

Ya no será nuclear

Ya no será vegetariano

Porque su apellido es Cattivelli

Ya no será irlandés

Porque la madre es negra

Ya no será hijo de tigre

Porque el padre es León Gieco

Pero ya esta en edad pa tomar la desición

lo que será de aca a su jubilación

ser o no ser se verá o ser un simple mortal

hay que ayudarlo para que no elija mal

quieres hacer facultad

no

quieres hacer facultad

no

quieres ocupar facultad

si

mal educado pendejo,

si son preguntas cerradas el no podrá liberarse

hagamoselas de modo que el joven pueda explayarse

que te gusta hacer como otra actividad

pajearme

eso no es una respuesta normal

por favor contestá

quieres si o no hacer facultad

tal vez sea una respuesta un tanto apresurada

no hay que ponerle presión en su cabeza alterada

pero tiene que contestar pa que mierda sirve en la vida

si los números te gustan te damos una ayudita

2 y 2 son 4, 4 y 2 son:

Yo tenía 2 perritos 1 se murió de N1H1, no me quedan más que:

Allá en el rancho grande allá donde:

- 6

Crear, construir aunque te equivoques no dejes de...hacer un test vocacional

Test amos invitando

a tomar el test

Contestando algunas preguntas

Uno sabe que es (pausa)

Crear o reventar

Te van a hacer dibujar un árbol

No te olvides de hacerle pasto

Van a querer que dibujes a alguien

Hacele todo los dedo de la mano

Crear o hacerse el gil

Entre una cosa buena y una cosa mala

Decime vos que harías

¿Eligirías la mala?

Tenías pinta de sorete

Si hay un lobo y tres ovejas

Y tenés que cruzar en bote

Que cruzarías primero
Ojo que el lobo se come a la oveja

No sé que decirte de tu profesión
Te pensás que yo soy un mago
Elegí una carta y no me digas cuál es

- Es el culo sucio

Te dijo que no lo digas
Vos sos tremendo zapallo

Hacés la O con un vaso porque no agarrás y te vas un poquito a... crear, construir
aunque te equivoques no dejes de elegir, ahora, te doy 5 minutos, dale!

y dale elgite, elegite una profesión, y dale alegría, alegría a tu profesión
Y ya verás que te cagarás la vida si eliges mal

Y dale horas extra y feriado a tu profesión y dale aunque ya no te guste tu profesión
Y dale igual que vas a ganar mejor por antigüedad

Esta vendría a ser la hija más chica del escribano
Su vocación sería la escribanía estaba cantado
Le puso mucho esfuerzo y en 4 años se recibió
Y hoy todos la conocen como la hija del escribano

Ella es señora de tal y en el este veranea
No imagina quien la vea que tiene un título y dos postgrados
La tenía re clara era tremenda profesional
Y desde que se casó es la mujer del escribano

Este es el escribano más confundido del mundo entero
porque la escribanía al tipo ya le llenó los huevos
Ahora se pasa pintando hoy la pintura es su vocación
Y todo el mundo dice que lindo el cuadro del escribano

Y este escribano, escribano, es un escribano, y este escribano, escribano, es un
escribano...

- No pero a mi me gusta pintar, me gustan otras cosas
y aunque quiera ser distinto ya es escribano
lo hubieras pensado antes, sos escribano
la educación te la pagamos todos, sos escribano

Se mete en todos lados
En lo logrado
En el brazo que abraza al que duerme a tu costado
En el camino anhelado
En los pies de barro del murguista que ahora canta

Se mete en todos lados
En la barra del bar
Que ya sabe quien cuando y como va a hablar
En el número de un bondi
En los ojos de una novedad que envejeció

Se mete en todos lados la costumbre
Va etiquetando vidas
Recorriendo heridas, fotos, besos,
Situaciones y formas de ser...

...¿A qué te acostumbraste hoy?

Todo el mundo está feliz
Muy feliz
Sin saber ser o no ser
O no ser
Esta murga vuelve a ser
Siempre vuelve a re no ser
Cuando llega carnaval
Haciendo palmas,
Y dando un grito

- déjenlo quieto, más sufrimiento no le podemos causar, no somos federales, los infelices no son los más privilegiados, los orientales estaríamos siendo casi que ni ilustrados y mucho menos valientes, lo que hacen con Artigas es un vergüencia...

Lo de la ceniza negra
de Artigas nos da vergüencia
resulta que quieren sacarlo
de la plaza independenja

fíjese que ahora lo tienen
parriba y pabajo al procer
como maleta de Alonso
cuando hacía los viaje´el doce

Uruguayos no da para pelear
como le dijo Gervasio a Serratea
Mire usted si entre hermanos se pelean
Los de afuera son de palo

Uruguayos no da para pelear
como si fueramo uno nenes chicos
Y tampoco pa hacer un plebicitito
Semejantes pelotudos

El no hubiera querido ver a Uruguay pelear

No le hubiera gustado ver a Uruguay llorar

No le hubiera gustado ver a Uruguay sangrar

No le hubiera gustado ver a Uruguay

- No, nada Gervasio, no escuches...No sabe que está en Uruguay, se piensa que está en Paraguay, no le podemos decir

- Se lo tenemos que decir, no le podemos seguir mintiendo al prócer, es preferible que se lo digamos nosotros a que se entere por los medios

- No, no se lo podés decir, no hagas locu...

- Artigas, estás en Uruguay, no en Paraguay. Uruguay, camiseta celeste y short negro, medias negras y camiseta alternativa roja

Te engañamos

Te mentimos

Vos querías curtir Paraguay

Pero te trajimos

Te engañamos

Te mentimos

Precisábamo un jefe

Y Obdulio no era nacido

Te engañamos
Que inmaduros
Nos pidieron armar un país
Totalmente de apuro

Te engañamos
En las bases de las inscripciones
Pedían un prócer

Y por eso te trajimos
A Bolívar
lo habían usado
Todos los vecinos

Te engañamos pero ahora / vo, Gervasio perdóná
Ya no te vamo a mover / nunca nunca, nunca más
Gervasio te prometemos / (ruido y gesto de juramento)
Que esa fue la última vez

- Borrón y cuenta nueva Gervasio, no te lo vamos a hacer más

Un pasito para en frente

Te cruzamos para allá

- Son 20 metros, te trajeron 2000km y ni te diste cuenta

Un pasito para en frente

- llegamos a perder las elecciones por mover los restos de Artigas me corto los huevos

Un pasito para atrás

Si cantamos todos juntos...

- Basta, es un prócer

- Ah, mirá, tiene las patillas, de Sandro, la nariz del pato aguileña, para ser un prócer está bastante bien...

Para ser un prócer tu te ves bien bueno

Donde te coloquen tu te ves bien bueno

- Basta, creemos que es momento de terminar con esta pavada que hace tanto tiempo nos divide a los uruguayos, que aquellos lo pusieron allá, que nosotros lo movemos para acá, que a acá a mi no me gusta, que allá esto que acá lo otro y los pobres restos del prócer andan como bola sin manija sin poder descansar en paz, como si no nos alcanzara con la vida, también la muerte se la convertimos en un éxodo permanente. Yo entiendo que es un tema delicado y que puede herir sensibilidades porque ¿a quién no le gustaría que Artigas estuviera en el lugar que más nos represente a todos

y a cada uno? Por eso pensamos ¿y si en vez de seguir atacándonos los unos a los otros por dónde poner las cenizas, y ponerla en un único lugar, agarramos y las repartimos en partes iguales entre los tres millones y que y que cada uno evalúe ponerla donde más le conviene o donde lo haga sentir más feliz o más seguro? Y así fue que nos miramos y nos dijimos, qué excelente idea.

Unos pondrán al prócer en su mesa de luz

Otros en el jardín de su casa en malvín

Se arma la fila y empieza el reparto, mientras van repartiendo las cenizas la murga atrás canta:

Otros en el confort que dan los cofres fort

Otros pondrán al prócer debajo de la cama

Cama cama caman baby

Lo digo con disimulo

Unos lo guardan en suiza

Y otros bien adentro el cuerpo

Empelado: siguiente (pasa el siguiente) nombre y cédula.

Morales: sírvase (le da la cédula)

Empleado: (mira la cédula hace como que busca en un registro, se la da a la supervisora y ésta dice sí con la cabeza), sírvase lo que le corresponde, morales, 3 grs. del prócer.

Morales: Muchas gracias.

Empleado: qué la disfrute... siguiente...(pasa el siguiente) nombre y cédula

Lema: (le da la cédula)

Empleado: (mira la cédula hace como que busca en un registro, se la da a la supervisora y ésta dice sí con la cabeza), sírvase lo que le corresponde, Lema, 3 grs. del prócer.

Lema: muchas gracias.

Empleado: qué la disfrute... siguiente...(pasa el siguiente) nombre y cédula

Senatore: Sírvase (le da la cédula)

Empleado: (mira la cédula hace como que busca en un registro, se la da a la supervisora y ésta dice sí con la cabeza), sírvase lo que le corresponde, Senatore, 3 grs. del prócer.

Senatore: (hablándole bajito al empleado), señor, disculpe, yo sé que hay mucha gente para repartir, pero no me podés poner un poco más. Somos muchos en casa y para peor la chica se nos embarazó y me parece que con tres gramos de artigas no da como para protegernos a todos, ni para mejorar la ética y los valores...

Empleado: imposible, no se puede, no alcanza, si le vamos a dar a cada uno qu

Senatore: es un poco nada más, 1 gramo na...

Empleado: nada no sé puede

(se acerca la supervisora y le dice algo al oído)

Empleado: mirá, me dice mi compañero que no, que cenizas de artigas más no, imposible, que lo que podemos hacer por vos y como excepción, es completarte con ansina, te damos 3 gramos más de ansina y..

Senatore: me matás, ¿qué hago con ansina?

Empleado: es lo mejor que puedo hacer por vos...

Senatore: bueno está bien, gracias.

Empleado: qué la disfrute... siguiente...(pasa el siguiente) nombre y cédula

1: ¿qué haces flaco, estás loco?

Flaco: dejame tranquilo (el resto lo ve y rompen la fila y vendrán a sumarse)

1: tas mal de la cabeza ¿cómo vas a hacer eso con el prócer?

Flaco: ¿no quedamos que cada uno lo ponía donde más le convenía?

1: No podés hacer eso

Flaco: me da una sensación de libertad que nunca antes había sentido, me hace sentir como más importante y me dan muchas ganas de decir cosas importantes, no se compara con nada

Nada podemos esperar

Sino de nosotros mismos

Sepan que los más infelices

Serán los más privilegiados

Sean los orientales

Tan ilustrados como valientes

La causa de los pueblos

No admite la menor demora

Para mí no hay nada más sagrado

Que la voluntad de los pueblos

El despotismo militar será precisamente aniquilado con trabas

Constitucionales que aseguren inviolable la soberanía de los pueblos

Vamos a soplarlas bien, que el debate ya es cualquiera

Si se vuelan las ideas, lo que queda es sólo fé

Para levantar el sol y tener una bandera
Se precisan tus ideas pero tu cenizas no
¡Vamos Gervasio!

Gervasio, tu hidalguía, tu heroísmo no tem fim
Sos como el dos de la muestra, sos tremendo paladín
Flor de comodín

Gervacío, te queremos
Desde el cerro a bella unión
De Zabalza a García pintos
Desde el Geant a Vía confort
Sos nuestro Perón

Gervacío, disculpanos
Por hacer este cuplé
Pero algunos compatriotas
Piensan que naciste ayer
Sos nuestro Bill Gates
Gate, gate, gate...

Nosotros como unos gansos que no tenemos criterio

Pero están más pa la joda los que opinaron en serio

¿Quién respeta las ideas, esas que Artigas tenía?

¿Quién sabe qué color era el caballo blanco de Artigas?

Tas en el brazo de Nasser y del canario García

Y ta, con esta linda conclusión

Ninguna duda va a quedar

De que esta es la agrupación

Más artiguista en carnaval

Carnaval,

Carnaval

Todo el mundo está feliz

Muy feliz

Sin saber ser o no ser

O no ser

Esta murga vuelve a ser

Siempre vuelve a re no ser

Cuando llega carnaval

Haciendo palmas

Y dando un grito...

Que pasa que a esta altura nadie grita
Haciendo palmas
y dando un grito
ahí están esos son los que son o no son
y con este son o son le dará la suerte
a to be to be or not to be
con la gente que me gusta
le sacamos lo importante
para que no quede igual a la canción original
le pusimos relevante

es relevante

tomar dos litros de agua por día
tener dos hijos, una nena y un varón
es relevante

ser sincero con uno mismo
sincero con uno mismo pero con los otros no

Es relevante el celular con un contrato con la tarjeta pre paga terminás pagando más
porque fijate, que si vos tenés contrato, el minuto te lo cobran mucho menos que un
minuto

Es relevante confesar nuestras verdades

- te juro que no me gusta tu hermana

- - Y bueno, jodete pa que te casaste con ella

Es relevante no casarse con cualquiera

Es relevante babosear por babosear

Es relevante y ya lo ve, y ya lo vé

Y ya lo vé es para el paco que lo mira por el cinco

Es relevante cantar una melodía que la usaron 20 murgas pero no sentirse mal

Y en el caso de que copies una letra es relevante saber que no se puede registrar

Es relevante

Caminante no hay camino

Es relevante

Se hace camino al andar

Y esta letra, no vamo a decir que es nuestra, es de un amigo español que nos autorizó a cantar

Es relevante

Que descongele la heladera

Es relevante

Regular bien el bidet

Es relevante

Destapar bien la grasera

Es relevante

Ser como uno quiere ser

todos queremos ser

todos queremos ser

todos queremos ser

lo que no pudimos ser

el que es abogado quiere ser actor

se puede

el que canta grave quiere ser tenor

se puedeeee

el que es filatelista quiere ser oftalmólogo

el que es tornero mecánico quiere ser brigadier general de la armada nacional

y el escribano

quiere hacer un recitado

- Y al final, si queremos dar renovación a ese contrato

que dios momo (C.I. 0.000.001-0; con domicilio en la bacanal con frente a la calle la utopía)

le extiende alegremente cada carnaval a esta murga (con domicilio en el mismo poblado entre la calle serpentina y 18 de julio)

siendo los dos mayores de edad y en plenas facultades suscriben rimbombantes

este contrato de arrendamiento mutuo, de la sonrisa, el deleite y el aplauso del pueblo

en fe de ello expido el presente, que sello, signo y firmo

mientras remontamos vuelo por el cielo

de la duda que está presente y la distante

y con esto vamos redondeando

y vos te preguntarás

lo de ser o no ser

adonde está

es bravo de encontrar

la explicación

capaz que falta dar

la conclusión

(nando)

pero que te pensás

que soy platón

y que querés que te diga

el tema dio para hablar

y generó discusión

en la historia universal

no sé si da pa venir así como si nada

y explicarlo en la mitad de la retirada

a las 7 e la mañana mateando en la cama
dijo el tipo a la mujer, no sé si ser o no ser
y la esposa dijo viejo
te voy a dar un consejo
yo pienso y luego existo
y luego existo, y luego existo, y luego existo
ser o no ser
vivir es elegir
yo si quiero ser, salú
yo no quiero ser, cagón
que cada uno tenga su opinión

Y he aquí la cuestión

Ser o no ser

Y he aquí la cuestión

Ser o no ser

todo el mundo comentó en el barrio

ser o no ser.

Fin.