

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE TRABAJO SOCIAL**  
**Tesis Licenciatura en Trabajo Social**

**La murga :**  
**arte, cultura y estética popular en Montevideo durante**  
**el siglo XX**

**Pablo Peluffo**

**Tutor: Carolina González Laurino**

**2003**

## **INDICE.**

I.-INTRODUCCIÓN	2
II.-ANTECEDENTES: LOS CARNAVALES MONTEVIDEANOS DURANTE EL SIGLO XIX	4
II.1.-RESUMEN: CARNAVAL DEL SIGLO XIX	9
III.-EL CARNAVAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y EL NACIMIENTO DE LA MURGA EN MONTEVIDEO	12
IV.-SECTORES POPULARES, TERRITORIO Y CULTURA	19
IV.1a.-SECTORES POPULARES	21
IV.1b.-FORMACIÓN DE LOS SECTORES POPULARES DURANTE LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX EN MONTEVIDEO	24
IV.2.-LOS BARRIOS DE MONTEVIDEO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	28
IV.3.-APORTES PARA EL ANALISIS DE LAS CULTURAS POPULARES	35
V.-LA MURGA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX (´40, ´50)	43
VI.-LA MURGA EN LOS ´60 Y ´70	46
VII.-CARNAVAL DEL MILENIO (FINALES DEL SIGLO XX, PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI)	51
VIII.-CONSIDERACIONES FINALES	58
IX.-PERTINENCIA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES EN TRABAJO SOCIAL	61
X.- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	67

## I.-INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo pretende estudiar expresiones artísticas y estéticas del carnaval uruguayo. Del mismo tomaremos a la murga. Esta expresión cultural forma parte de un conjunto heterogéneo de propuestas que comúnmente llamamos culturas populares.

Al analizar a la murga, la misma nos permite conocer su especificidad, su forma y sus contenidos, los sujetos que la practican y el sentido que genera en los mismos; al ser producto de un colectivo en un determinado periodo histórico, conocemos a través de ella la sociedad que la produce, sus valores y el lugar social que la misma le adjudica a la murga.

Así damos cuenta de que las primeras expresiones del carnaval como practica popular aparecen en el período de dominación de la Corona Española. El carnaval en esa época era una expresión "transplantada" de Europa hacia América (pues las danzas y fiestas pertenecían a los lugares de origen) pero luego veremos que estas sufren paulatinamente los híbridos aportes del continente americano.

Luego nos dedicamos por entero a conocer el carnaval del siglo XX (y más específicamente la murga) describiendo y analizando la construcción del Uruguay como país independiente, su inserción en el mundo y la adaptación a un nuevo modelo productivo (el capitalismo).

Este modelo a su vez crea nuevas relaciones en la sociedad (la abolición de la esclavitud, el desarrollo del proletariado, alambramiento de los campos, migraciones campo – ciudad y migraciones externas).

A través de estos cambios comienzan a configurarse diferentes sectores sociales que generan gustos, modelos y expresiones simbólicas, los cuales responden a estéticas particulares.

Aquí nos dedicaremos a analizar a los sectores populares propiamente dichos, su cultura y el lugar donde estas se configuran (el barrio).

Consideramos también importante explicitar aquellos elementos de las expresiones populares que lo hacen atractivo a unos sectores y a otros no y su relación con la cultura de masas, ya que este fue un factor importante a partir de los '60 para que las expresiones puedan ser conocidas por un público más amplio.

La murga fue recinto indiscutible de resistencia en épocas de gobiernos militares (con mas notoriedad durante el periodo de 1973-1985). Durante este tiempo se produce un gran flujo de aportes e intercambios artísticos y estéticos hacia la murga.

También se analiza la realidad actual de las murgas y el carnaval, su mixtura e hibridación con los tiempos culturales que estamos viviendo actualmente; la importancia y pertinencia del fenómeno para el Trabajo Social.

Por último, creemos que este documento puede ser relevante en la medida que intente aportar insumos, cuestionamientos y desafíos a nuestra disciplina, las posibilidades de explorar en conocimientos y conceptos que puedan brindar estrategias de intervención en nuestras practicas concretas, en el análisis y desarrollo en el área de los estudios culturales.

## II.-ANTECEDENTES: LOS CARNAVALES MONTEVIDEANOS DURANTE EL SIGLO XIX.

¿Qué es el carnaval?

La palabra carnaval viene del latín "carnelevare", "quitar la carne"<sup>1</sup>  
Si bien las connotaciones del carnaval hacen referencia a ritos paganos<sup>2</sup>, es a partir de la Edad Media donde se configura esta práctica de tres días, que culminaba el miércoles de ceniza (comienzo de la cuaresma cristiana). Durante esos días era permitido todo tipo de "excesos" y "desenfrenos", pues luego comenzaba el tiempo "espiritual y de reflexión" (que abarca los cuarenta días siguientes hasta la Semana Santa, muerte y resurrección de Jesucristo).<sup>3</sup>

Por tanto son días donde "el mundo del revés" es el que manda, donde los poderes son desafiados, el momento en el cual aquellos que día a día son violentados y estigmatizados socialmente se revelan, se burlan, "no obedecen". Se habilita un espacio en la sociedad donde reina "...lo cómico, lo cambiante, lo contradictorio, lo grotesco, lo ambiguo, lo paródico [...] La risa como vigoroso contrapoder popular capaz de relativizar y subvertir el orden de los poderosos"<sup>4</sup>

Estas prácticas se estandarizaron y se afincaron en Europa durante el período medieval, renacentista y el barroco.

<sup>1</sup> Diccionario Enciclopédico Grijalbo 1996. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1996. p. 377

<sup>2</sup> Daniel Vidart se remonta a prácticas que hacían referencia a Grecia, Roma, y a la hora de definir etimológicamente la palabra Carnaval se hacen mención, pero la explicación etimológica explicitada es la que genera mayores consensos. Daniel Vidart: *El Espíritu del Carnaval*. Segunda Edición, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001, p. 27 - 28.

<sup>3</sup> Milita Alfaro: *Carnaval : una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera Parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Editorial Trilce, Montevideo, 1991.

<sup>4</sup>Ibidem, p. 16

Dentro del carnaval del siglo XIX el juego tenía un lugar preponderante, éste representaba al combate pues la violencia era un componente inseparable de la vida en aquellos tiempos.

Todos los sectores sociales participaban en el juego, pero eran los marginados, negros, mujeres, niños (y hasta sacerdotes) los exponentes principales del juego y de la fiesta.

Otros aspectos interesantes a destacar del carnaval del siglo XIX son:

1. La relativización de lo sagrado (como fue el entierro del carnaval);
2. Las parodias y cantos generadores de lo ridículo con relación a lo político ("carnavalización de la política").

El entierro del carnaval fue la dramatización del miedo a la muerte y la angustia que la misma genera.

La parodia de lo político es uno de los aspectos que mayor perdurabilidad tendrá en el tiempo. Aquí se conjugan "... la utopía racional propia de una cosmovisión pequeño burguesa y ciudadana, con el sentido corporal, visceral, de expresiones ligadas a los sectores populares y marginales".<sup>5</sup>

Es pasada la segunda mitad del siglo XIX donde se comienzan a generar determinadas condiciones para reglamentar y "domesticar" el carnaval.

Milita Alfaro considera<sup>6</sup> como relevante la fecha de 1872, pues a partir de ahí el país comienza a integrarse económicamente al mundo (por lo tanto "jugar" con las mismas reglas de éste), se discute sobre su pasado y sobre

<sup>5</sup> Ibidem, p.79

<sup>6</sup> Milita Alfaro: *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización, impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Editorial Trilce, Montevideo, 1998

aquellos relatos o narraciones que en el futuro nos servirán de sustento identitario nacional (se piensa en los elementos simbólicos que identificarán a los habitantes de la Nación) y políticamente se definen las reglas de juego y la necesidad de cambiar el escenario de las confrontaciones (de la arena de combate al parlamento) ya que el país era ingobernable sin un mínimo período de paz (en abril de 1873 se firma el tratado de paz).

Pero en esta segunda mitad del siglo XIX se sucederán marchas y contramarchas (pues por momentos se vivirán carnavales dionisiacos, luego carnavales apolíneos y así sucesivamente<sup>7</sup>).

Dentro de la configuración del nuevo carnaval se destaca el sentido y el pretexto que se da al juego como elemento lúdico y transgresor, para concebirse como una actividad "con sentido" o "productiva".

El golpe, la risa a carcajadas y burlona de lo instituyente formaba parte de concepciones totalmente opuestas a las reglas que enmarcarían de ahora en más el diario vivir de los montevideanos. Es por eso que la prensa y otros interlocutores (doctores y patricios) comenzarían a opinar, sugerir y exhortar a los ciudadanos a un carnaval más "civilizado" <sup>8</sup> y más ordenado.

<sup>7</sup> "...pueden observarse 2 versiones distintas del carnaval: la dionisiaca... y la apolínea. La versión dionisiaca se basaba en las independencias y la libertad del folio (pueblo: La palabra proviene del francés folie, que significa locura o necedad) para cantar, bailar, emborracharse, liberarse sexualmente por los disfraces, los movimientos de danza, el discurso y el rito del festival. La versión apolínea se basaba en las asociaciones organizadas para preparar y realizar un espectáculo, y también en la música y en los elementos visuales..." Daniel Vidart (2001) Op. Cit. p. 78

<sup>8</sup> "Barbarie" y "Civilización" no son términos unívocos en Domingo F. Sarmiento (1811-1888), sucesor de Mitre en 1868 en la Presidencia de la Argentina... La "barbarie" refiere tanto al poder absoluto (monarquía ibérica) como la ausencia de poder (anarquía), a España tanto como a América y Asia, y reúne al indio, el gaucho, el negro y la religión católica bajo el mismo vocablo [...] Bajo el lema de la "civilización", en cambio, se alistan la Modernidad, Europa, la Ciudad como cuna de las clases altas, la Cultura... la civilización... debería terminar con la ignorancia, el gaucho nómada, el campo

Las nuevas tendencias o prácticas que se irán acentuando y fijando en el "nuevo carnaval" son el aumento explosivo de las comparsas, estudiantinas (de influencia española), comparsas de señoritas y grupos corales. Estos recorrían las calles parando en escenarios improvisados, los que hacia fin de siglo se irán generalizando y formando parte insustituible del carnaval del siglo XX: los tablados. Uno de los primeros en fundarse (1890) fue el tablado del Saroldi, creado por los vecinos junto al empresario Félix Saroldi en la Avda. 18 de julio y Arenal Grande.

A partir de los cambios políticos y el intento de mediar las diferencias ideológicas partidarias mediante la utilización de nuevos códigos (distintos al uso de la fuerza física), el carnaval fue (y es) un medio para decir, despacharse y denunciar críticamente a las autoridades y clases dirigentes. La posibilidad que brinda la parodia de desmistificar las imágenes y símbolos oficiales *"...aun cuando la fiesta no cancele jerarquías ni desigualdades, sugiere que su cuestionamiento paródico instaura una relación más libre, menos inexorable con el poder y sus detentadores"*<sup>9</sup>

Se acentuará paulatinamente el retiro de las clases altas de la fiesta carnavalera<sup>10</sup>. Si bien seguirán festejando (en bailes privados, clubes que

*semidesierto y aun con las pulperías, escuela y vitrina del personalismo caudillesco, donde se daban cita la guerra el cuchillo, el juego y el alcohol"* Gerardo Caetano/ José Rilla: *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al MERCOSUR*. Colección CLAEH/ Editorial Fin de Siglo. Montevideo. 1994, p. 52 - 53

<sup>9</sup> Milita Alfaro (1998) Op. Cit.p.177

<sup>10</sup>"Con su sesgo grotesco y su parodización de la cultura oficial, con su pueril rectificación del mundo y su reparadora apuesta a la inversión y a la nivelación de privilegios y jerarquías, la alegoría carnalesca resultaría cada vez más ajena al universo simbólico en gestación. Dentro de ese proceso, todavía apegadas a la fiesta, en una primera instancia las clases altas intentaron apropiársela: disciplinarla, civilizarla, adecuarla a los códigos del "refinamiento" y del "buen gusto" moderno. Pero finalmente renunciaron a ella, relegándola definitivamente a los sectores populares[...] Puede afirmarse incluso que, en buena medida, el nacimiento de una "cultura popular" propiamente dicha es el resultado directo de este fenómeno..." *Ibidem*, p.112

se reservan el derecho de admisión) el sentido de la fiesta para ellos será diferente.

## II.1.-RESUMEN: CARNAVAL DEL SIGLO XIX.

*" El carnaval de continuo se inventa a sí mismo: muerto el del ritual antiguo, desafortado y misterioso, la Hidra festiva renueva sus cabezas, las moderniza y posmoderniza: de tal modo que Occidente reanuda, siglo tras siglo, el monologo cultural con sus tradiciones y sus fantasías".<sup>11</sup>*

Durante el período colonial la práctica del carnaval era un fiel reflejo del carnaval europeo. Sus actos, sus imágenes y su sentido no difería de forma alguna con el que se llevaba a cabo en el Viejo Mundo.

Poco a poco comenzó a incluir elementos y símbolos que lo harán particularmente diferente según la región que analicemos<sup>12</sup>, no nos olvidemos que el carnaval europeo se realiza en el invierno y en América será en verano, logrando de esta forma cambios y adaptaciones ambientales y culturales.

La tensión entre lo sagrado y lo profano es un elemento clave para entender la practica del carnaval europeo. Este tiene como elemento central el sentido que genera en los individuos su practica, relacionado con la navidad y la cuaresma. *" Es la ráfaga mas violenta de un tiempo profano que sopla en un corredor flanqueado por los muros de lo sagrado".<sup>13</sup>*

<sup>11</sup> Daniel Vidart (2001) Op. Cit. p. 71

<sup>12</sup> "Los carnavales, de tal modo, no son los mismos en Caracas que en Veracruz, en Oruro que en Barlovento, en Santa Marta que en Montevideo, en los altiplanos andinos que en la baixada flumínense... Advertiremos entonces la existencia de paralelismos y de variaciones regionales o comarcales impuestas a los modelos hispánicos". Ibidem, p. 61

<sup>13</sup> Ibidem, p. 28 - 29

Formando parte de esta tensión, se incorporan elementos que ayudan a "exorcizar" y "moldear" aquello que existencialmente angustia o causa temor. Prueba de ello es el entierro del carnaval (haciendo de este una parodia y ridiculizándolo). También están los personajes que se incorporan (por ejemplo "diablitos" en carnavales como el Boliviano, donde el personaje se "domestica", se lo puede manipular y "docilizar" sí se quiere, "es una serpiente sin veneno"<sup>14</sup>; de igual manera se hace con el Pierrot y el arlequín<sup>15</sup>).

Después del logro de su independencia, entre disputas locales por el poder interno (lucha de divisas blanca y colorada), intentando configurar desde el Estado (aun débil y pequeño) y sectores dirigentes (empresarios, intelectuales, iglesia) discursos, símbolos y figuras que den cuerpo y sentido a la joven nación, el país se introduce hacia finales del siglo XIX en el contexto mundial como productor de materias primas.

Para su inserción en el mundo y la adaptación a un nuevo modelo productivo (el capitalismo), se debieron crear nuevas relaciones en la sociedad que vehiculicen su desarrollo.

Para tal cometido se fueron transformando en diferentes espacios de lo social, valores y prácticas que dieran cuenta de esto.

El carnaval también fue participe y "recreado" como una fiesta que a lo largo de los años se hará más discursiva y estética, contraponiéndose a lo corporal y misterioso que llevaba consigo hasta ese momento.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 55

<sup>15</sup> El Pierrot "Tiene el rostro ya pintado de blanco, ya enharinado, y viste un albo disfraz porque reproduce y evoca... la palidez de los muertos y sus túnicas de ultratumba. Arlequín, por su parte, es una representación estilizada del Diablo, el seductor, el tentador, el que entrevera las cosas... ha reclamado, desde su derrocamiento como Ángel de la Luz y su asunción como espíritu del Aire, un sitio privilegiado en las carnestolendas" Ibidem, p. 37

Se podría decir que se produce una desacralización del mismo, quitándole el sentido que llevaba (relacionado con lo sagrado). Se seguirá apostando al "*sentido del sinsentido y la lucidez de la locura*"<sup>16</sup> pero de forma diferente, pues los corsos y desfiles agudizarán la capacidad visual y de "gusto" por lo luminoso y el despliegue estético del mismo. La participación de la gente será cada vez menor, ya que integrar un conjunto precisará de destrezas, capacidades musicales y actorales que generen "productos" para ser expuestos y que sirvan para generar beneficios (a partir de los concursos oficiales y barriales).

En el siguiente capítulo analizaremos bajo qué signos se presentó la práctica del carnaval durante el Siglo XX.

<sup>16</sup>Ibidem, p. 54

### III.-EL CARNAVAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y EL NACIMIENTO DE LA MURGA EN MONTEVIDEO.

Durante la última década del siglo XIX y las posteriores décadas del siglo XX Montevideo (a decir de Barran y Nahum) "... era una mezcla de Nápoles y Manchester. De la primera tenía la muchedumbre informe de los mil oficios y el artesanado; de la segunda, el proletariado industrial..."<sup>17</sup>

El mapa humano de Montevideo era muy heterogéneo, pues convivían los inmigrantes europeos con aquellos que venían de la campaña (debido a las transformaciones que se introdujeron en la misma y que generó migraciones hacia la capital) y los oriundos pobladores de la ciudad (que cuantitativamente eran pocos)<sup>18</sup>.

También las primeras industrias se fueron afincando en diferentes zonas de Montevideo, ya que las inversiones inglesas en el país fueron siendo paulatinamente más representativas (siendo mayores que las realizadas en África Occidental).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Autores Varios: *Sectores Populares y Vida Urbana*. " Las clases populares en el Montevideo del novecientos". José Pedro Barran y Benjamín Nahum. Clacso. Buenos Aires, 1984, p. 31

<sup>18</sup> "(1830) la realidad del país era desoladora. Apenas 74.000 habitantes ocupaban un territorio de 187.000 kilómetros cuadrados... 0,4 habitantes por kilómetro cuadrado, ...la quinta parte de esa población (mas precisamente el 18,9%) se concentraba en el reducido espacio de la ciudad amurallada [...] fue recibiendo sucesivas oleadas migratorias (de intensidad y frecuencia variables) que confirieron a la sociedad en gestación un perfil específico. [...] Un país de corta y precipitada historia se abrió entonces al pacífico flujo humano europeo. Miles de hombres y mujeres de las mas diversas procedencias, portadores de cosmovisiones muchas veces difícilmente asimilables, hermanados mas allá de las lenguas y las tradiciones... dieron a la sociedad en gestación el perfil cosmopolita... constituyendo una sociedad de medianías (sociales, políticas, culturales). Caetano, Rilla (1994) Op. Cit. p. 45 - 46

<sup>19</sup> "La... republica del Uruguay podía en muchos aspectos ser considerada como un rincón nada desdeñable de aquel << imperio informal>> británico [...] en 1875 las inversiones británicas en el Uruguay se aproximaban a los 10 millones de libras esterlinas; en la

Todo hacía indicar que desde diferentes "frentes" de la vida social (el económico, el político, el cultural, el jurídico) el legado colonial y criollo que impregnaba las relaciones sociales (tanto en el medio urbano como en el rural) estaba fuertemente presionado y hasta "combatido" por actores que desde distintos lugares de la escena social intentaban promover y llevar a cabo un proyecto modernizador de las estructuras productivas del país<sup>20</sup>.

El carnaval no fue ajeno a estas transformaciones (en el capítulo anterior explicitámos algunos de esos cambios), pero fue en las primeras tres décadas del siglo XX que sé ira "cristalizando" en sus formas y expresiones más actuales.

Las propuestas carnavalescas de las primeras décadas del siglo XX se yuxtaponían y se enriquecían de músicas, cuartetos (la Murga en un principio tenía relaciones, en forma de cuplé, y payadas).<sup>21</sup>

Estas propuestas artísticas y estéticas luego irán depurando sus características actuales más representativas, a tal punto que muchas de ellas han llegado a una mutación artística (como por ejemplo las troupes

*década del ochenta, a los veinticinco millones, y a cuarenta millones hacia 1900". Ibidem, p. 73 - 74*

<sup>20</sup> <<No ha habido nunca en la historia una centuria más europea>>... las transformaciones operadas en el Viejo Mundo tuvieron desde entonces una capacidad notable para ordenar y marcar el ritmo de los cambios en el resto del planeta. Fue desde Europa, sobre todo la occidental, que la modernidad encontró su paradigma, que lo moderno se asoció con la industria, con lo urbano, con las comunicaciones, con la estabilidad monetaria, con la ciudadanía política... con la cultura <<científica>> y el <<progreso>> indefinido" Ibidem. p. 73

<sup>21</sup> "El medio de la actuación incluye los cuplés y eventualmente un salpicón o popurrí... En esencia, el salpicón (también llamado pericón en alusión seguramente a la parte de las relaciones-cuartetos improvisadas según un criterio de pregunta y respuesta- que se hacían en esta danza tradicional) es una serie de pares de cuartetos separados por un estribillo. Cada par de cuartetos se refiere a un tema de actualidad" Guillermo Lamolle, Edu "pitufo" Lombardo: *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*. Ediciones del Tump. Montevideo, 1998. p. 20

que se mimetizaron en una propuesta más universal, actualmente la categoría más semejante es la Revista<sup>22</sup>).

Dentro de estas transformaciones y mimetizaciones, uno de los ejemplos de propuestas artísticas que más elementos y criterios estéticos ha asimilado es la murga<sup>23</sup> (por su variedad musical, teatral, corporal, etc).

Esta categoría no tiene un nacimiento y desarrollo bien definido, pues hay menciones de la misma en el siglo XIX (en su segunda mitad). Pero la versión "oficial" (o por lo menos la que se divulga mayoritariamente en diferentes publicaciones sobre el tema) es relacionada a una compañía de zarzuelas que vino de Cádiz en 1908 a realizar una temporada. La historia cuenta que "*...a los muchachos les fue bastante mal y decidieron "pasar la manga" para la cual recurrieron a una forma más adecuada: la murga la gaditana (la cual representaba uno de los cuadros del espectáculo de la misma compañía de zarzuelas).*"<sup>24</sup>

Paralelamente, una de las categorías del carnaval de ese entonces era la "mascarada", la que tenía diferentes cuadros humorísticos y críticos de lo que sucedía en el año, "*...hubo una, que debutó en el carnaval siguiente a toda esa historia de la compañía de zarzuelas, que se puso como nombre "la gaditana que se va". Su repertorio estuvo basado en lo que hacía la gaditana en sus presentaciones callejeras del año anterior, en tono paródico, con instrumentos de construcción casera y un vestuario ridículo. Resulta que este grupo...tuvo tanto éxito que al año siguiente fueron varios los que antepusieron la palabra murga a su nombre*"<sup>25</sup>

<sup>22</sup> "*...desde la década de 1930 comenzó a modificarse la estructura de los conjuntos participantes del Carnaval: se afianza la presencia de grupos pequeños. Los parodistas, y las troupes dejan paso a las agrupaciones de carácter revisteril...*" Marita Fornaro, Samuel Sztern: *Música Popular e Imagen Gráfica en Uruguay, 1920-1940*. CSIC. Montevideo, 1997. p. 61

<sup>23</sup> Def. De la palabra murga: orquesta callejera y desafinada, cosa molesta latosa. Fastidiar, molestar. Diccionario Enciclopédico Grijalbo 1996. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1996. p.1279

<sup>24</sup> Lamolle, Lombardo (1998) Op. Cit. p.12

<sup>25</sup> Ibídem, p. 12

Es a partir de aquí que la propuesta paródica y crítica, además de ridícula (en vestimenta e instrumentos) comienza a gestarse. Pero no será hasta la segunda década del siglo XX que se instaura el repertorio instrumental de la murga como actualmente la concebimos (bombo, platillo y redoblante)<sup>26</sup>, sumado también al uso del mecanismo de la *contrafacta*, la creación de los textos sobre músicas populares<sup>27</sup>.

Las otras propuestas carnavalescas eran las Comparsas de negros y lubolos, y las Troupes.

Estas formaciones se asocian en gran forma a territorialidades y espacios geográficos propios. Los mismos van configurando estilos, formas de tocar, de componer, producir e identificarse. Así lo decía Jorge Trasante (percusionista uruguayo, actualmente acompaña a los Gipsy Kings) en una nota periodística<sup>28</sup>.

El *candombe* también se afinca en lugares específicos, pues luego de sus prohibiciones (en 1816), es para 1839 que se restringen a las afueras de la ciudad, "...*permitiéndose solamente, frente a la costa del mar al sud, estos*

<sup>26</sup> "Hecho que se atribuye generalmente al director de los Patos Cabreros, José Ministeri, "Pepino". *Ibidem*, p. 14

<sup>27</sup> "Este mecanismo, herencia tradicional europea, perdura hasta hoy en las expresiones carnavalescas" Fornaro, Sztern (1997) Op. Cit.p. 66

<sup>28</sup> "...Antes había *popurrís* que se tocaban con influencia de jota y se usaba más tocar el redoblante sobre el palo, cosa que hoy en día se esta perdiendo... Antes cada parte de la actuación de la murga se acompañaba de forma diferente.

-Por que te parece que ocurrió eso?

-No sé por que, ya que yo me fui del país cuando empezó a ocurrir eso. Pero los barrios tenían sus características. Cada murga estaba ligada a una barriada y a un director. Los Patos funcionaban a la velocidad de Pepino, la nueva milonga era más picada, más cortada, la forma de bailar de Pastrana no era igual a la de Cachela...la murga es calle, barrio.." Brecha, Mauricio Ubal, nota con Jorge Trasante: "La murga es calle, nunca facultad". Montevideo, 5/8/94, p. 19

se permiten los días festivos debiendo terminar a las 9 de la noche." <sup>29</sup> Definitivamente en 1853 (año en que se abolía la esclavitud) el jefe de policía de Montevideo daba a conocer una resolución que "prohibía los bailes y candombes de morenos dentro de la población del departamento inmediato a las casas de vecinos", signando los siguientes predios para la celebración de dichas reuniones en un descampado cerca del antiguo cementerio (Andes y Durazno) y en el Cordón (actualmente donde esta la Universidad del Trabajo del Uruguay sita en San Salvador y Minas).<sup>30</sup>

"...Aquella delimitación, aquella "fijación topográfica del candombe" resultó decisiva para la configuración de una geografía cultural que marcaría definitivamente a Montevideo, afincando a los negros en Sur y Palermo y convirtiendo a sus calles en escenario privilegiado para el desarrollo y consolidación del candombe"<sup>31</sup>

Las primeras exhibiciones de las danzas de negros en estas tierras fueron en las festividades de Corpus Christi<sup>32</sup> durante el siglo XVIII, las cuales se le llamaban "Tango"<sup>33</sup>. Luego se realizaban en zonas permitidas (mencionadas anteriormente) y en general se practicaban en fechas que debido al sincretismo religioso se fusionaban celebraciones cristianas y africanas. El de mayor trascendencia era el día de Reyes.

Pero a partir de los últimos desfiles y carnavales del siglo XIX el colorido y los ritmos de las comparsas de negros comienzan a entusiasmar a más de un

<sup>29</sup> Carlos Cipriani: *A máscara limpia. El carnaval en la escritura uruguaya de 2 siglos. Crónicas, memorias, testimonios.* Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1994, p. 173

<sup>30</sup> *Ibidem* p. 174

<sup>31</sup> Milita Alfaro (1998) *Op. Cit.*, p. 146

<sup>32</sup> Aunque muchos se opusieron. Antonio D. Plácido: *Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición.* Editorial Letras. Montevideo, 1966, p. 11

<sup>33</sup> "...nace de la deformación de la palabra "tambor" en el particular lenguaje de los africanos, mezcla del español con su lengua natal, "A tocá tangó" decían los negros cuando se juntaban a bailar en el recinto en tiempos de la colonia. De ahí que buena

montevideano, los cuales participaban y hasta se pintaban la cara de "negro" (llamándolos "lubolo"<sup>34</sup>).

El territorio en el que se fueron afincando, la cotidianeidad del barrio, sus historias y las letras de los candombes que clamaban y reclamaban sus derechos, la reivindicación de su condición de "negro", aunque muchos se avergonzaban por el color de su piel (debido a la sutil discriminación luego de la abolición de la esclavitud), el candombe se fue solidificando como parte fundamental del carnaval y del folklore nacional.

Músicos extranjeros dan cuenta de ello, en la década del '40 los Lecuona Cuban Boys y sus letras alusivas al carnaval y las comparsas de candombe<sup>35</sup>; Alberto Castillo y su candombe "... siga el baile, siga el baile, al compás del tamboril..".

Otras de las propuestas carnavalescas de aquel momento eran Las Troupes. Estas llevaban a cabo una propuesta artística y estética más parecida al teatro de revista parisino, no restringidos a elementos coreográficos e instrumentales (sino más bien basados en éstos).

Por aquellos días participar de una troupe asignaba buenos dividendos (en todo sentido).<sup>36</sup>

*parte del siglo XIX, el candombe fuera conocido en Montevideo con el nombre de "tango" o "tambó" Milita Alfaro, (1998) Op. Cit. p. 148*

<sup>34</sup> "...tomado al azar de una de las naciones africanas afincadas en nuestro país, pasó a designar a todo blanco integrante de las agrupaciones carnavalescas negras" *Ibídem*, p. 150

<sup>35</sup> "Más adelante se populariza la conga, y una pieza tiene repercusión fuera de fronteras: "Carnaval del Uruguay", del famosísimo Armando Oréfiche, en la versión de sus Lecuona Cuban Boys..." Fornaro, Sztern (1997) Op. Cit. p. 60

<sup>36</sup> " Los directores componían buena música, los letristas escribían canciones inolvidables (Montevideo, Adiós Venecia, Marabú), los muchachos que las formaban, salidos de la clase media y no del bajo, no del arrabal, no de las fábricas, sabían cantar, se vestían con gracia, bailaban con garbo, eran buenos musicantes (...) José Soler, miembro de una barra de seguidores que entonaba el repertorio de las troupes se convirtió en un tenor famoso cantando a la vez con sus cuerdas vocales y con sus entrañas, impostando la voz según el canon académico, agregando así sabiduría a la belleza." Daniel Vidart (2001) Op. Cit. p. 126

Las Troupes también se diferenciaban entre sí: estaban las troupes estudiantiles (que se formaban para las fiestas estudiantiles universitarias) y las troupes carnavaleras. Uno de estos casos fue la "troupe jurídica", la cual después se afianzó con el nombre de "Troupe Ateniense" (integrada por estudiantes de derecho y aficionados al club Atenas, entre ellos Ramón Collazo y Víctor Soliño). Para 1925 y 1927 se crean "Un real del '69" (dirigida por Salvador Granata) y "La Oxford" (dirigida por Ramón Collazo) sucesivamente.

Cada vez más la fiesta se afincaba en zonas que poco a poco se irían poblando en Montevideo (los barrios), donde los inmigrantes (preferentemente europeos), criollos, asalariados y trabajadores zafrales serán los encargados de proporcionarle sentido al carnaval.

La separación de las clases dirigentes en relación con el carnaval era cada vez más pronunciada y de esta manera configurándose una cultura popular, pues las expresiones de esta se van creando a partir de prácticas cotidianas, las cuales generan imágenes, símbolos y discursos identificados de los sectores que las producen.

Las expresiones populares hacen referencia y se crean a partir de la segregación racial y clasista,<sup>37</sup> la territorialidad y sus particularidades (desde "el toque" a las características del tablado y del barrio)<sup>38</sup> y en el caso de la murga su propuesta burlona y satírica<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> "Mateo y Rada eran de ahí abajo y con ellos iba la gente, pero salvo ellos, nadie llevaba un tambor, porque era música de negros y era espantoso tocar candombe, loco. Eso lo vivimos también con el Totem, años después, cuando íbamos a tocar al Nacional decían "¡Ay!, que titos", La gente quería escuchar Cold Coffee y los Killers. Cuando llegaba Totem decían: "Uy, que grupo mersa", "llegaron las sonoras", "que feo". Y con la murga era igual o peor. La gente acá no escuchaba murga, era muy despreciativo para un montevideano hablar de murga. Incluso a nivel de músicos" Mauricio Ubal (1994) Op. Cit. p.20

<sup>38</sup> Formas de tocar: Ansina o Cuareim "... cuareim es mas lento. Sus pianos son más espaciosos, sus células rítmicas son más repetitivas, mas simples. Cuareim tiene un ritmo hermosamente calmo, mas milongón. En cambio, Ansina es más rápido, su piano es mas

#### IV.-SECTORES POPULARES, TERRITORIO Y CULTURA.

De lo expuesto al final del capítulo anterior, profundizaremos en:

1.- Definir la población que estamos analizando, el lugar social que ocupan (y que le es dado) y como consecuencia la apropiación de los bienes socialmente distribuidos para su reproducción biológica, social, material, y simbólica (y el uso que hacen de ellos).

2.- Las condicionantes macro estructurales se entremezclan en el lugar concreto de la vida cotidiana con características propias de las poblaciones, haciendo así particular a estos, los que se constituyen creando identidades específicas y expresiones que hacen referencia del lugar concreto.

Este punto lo consideramos como muy importante, ya que podríamos cometer el grave error de no tomar en cuenta la especificidad de grupos que en apariencia pueden ser similares pero en la práctica generan productos materiales, sociales, simbólicos y culturales particulares<sup>40</sup>.

3.- Los productos culturales que los grupos generan (en nuestro caso el carnaval y específicamente la murga).

*repicado. Los tambores repique también funcionan diferente, son mas cargados en Ansina, más esporádicos en Cuareim" Ibídem, p.20*

<sup>39</sup> "La murga tiene la obligación de criticar. El carnaval es una catarsis popular: vamos a reírnos un rato de los que ostentan el poder. Los Asaltantes con Patente en el '32 entraban diciendo "Danilo Intendente, Terra Presidente, adelante Asaltantes con Patente" y así se los llevaban presos al tercer tablado" "El País" semanario "¿Qué pasa? ¿Carnavales eran los de antes? Nota a Raúl Castro. Montevideo, Sábado 17 de Febrero de 2001. p.6

<sup>40</sup> "Hay que rechazar el apriorismo: sólo el examen sin prejuicios del objeto histórico podrá determinar en todos los casos si la acción o la obra reflejan los móviles superestructurales de grupos o de individuos formados por ciertos acondicionamientos básicos o si sólo se les puede explicar refiriéndose inmediatamente a las contradicciones económicas y a los conflictos de intereses materiales..." Jean Paul Sartre: *Crítica a la Razón Dialéctica*. Editorial Losada, Buenos Aires, Segunda Edición, p. 43

Examinaremos el producto cultural como representación de la realidad "... como usan los procedimientos formales de cada lenguaje para sugerir su perspectiva propia: en este caso la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal"<sup>41</sup>. Además como aparecen escenificados los conflictos sociales y que clases están representadas.

En segundo término, vincular la estructura social con la estructura de la expresión en particular (el carnaval), "*entendiendo por estructura de cada campo las relaciones sociales que los artistas... mantienen con los demás componentes de sus procesos estéticos: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, etc)*"<sup>42</sup>.

Los tres puntos mencionados dan luz para entender el fenómeno que queremos explicar, pues toman en cuenta aspectos estructurales, intermedios y particulares de los grupos sociales en cuestión.

<sup>41</sup>Néstor García Canclini: *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Editorial Nueva Imagen, México, Tercera Edición, 1986, p. 47

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 47 - 48

#### IV.1a.-SECTORES POPULARES.

Como ya lo mencionamos el carnaval no estuvo ajeno a las transformaciones que trajo consigo la modernización de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En un principio los grupos dirigentes intentaron apropiarse del mismo, organizando los corsos, los escenarios y participando de éste. Pero luego fueron cediendo ese lugar a sus verdaderos protagonistas: los sectores populares.

Por esto mismo conviene definir y enmarcar al grupo social en estudio, el cual se conforma a partir de la puesta en práctica del sistema de producción capitalista a fines del siglo XIX en nuestro país.

En primera instancia entendemos que las clases populares son aquellos grupos que debido a una desigual apropiación de bienes económicos y culturales (con relación a otros grupos) deben vender su fuerza de trabajo, el cual solo les permite apropiarse de lo mínimo indispensable para su supervivencia. Esto posibilita que aquellos que sean propietarios de los medios de producción determinen el valor y la paga del salario, quedándose con el excedente de la ganancia generada por el trabajo del sujeto<sup>43</sup>.

Dentro de esta definición estarían todos aquellos individuos que para su reproducción tienen que vender su fuerza de trabajo.

Pero la misma es muy general e implica a muchos grupos que si bien venden su fuerza de trabajo, no solo se apropian de lo mínimo indispensable para su reproducción, sino que *"tienen intereses propios y no puede considerarse que formen parte"* de los intereses de determinadas

<sup>43</sup> La definición fue creada a partir de la definición de cultura popular de Néstor García Canclini: *Las Culturas Populares...* p. 62 - 63.

clases<sup>44</sup>. Estos son los que Wright denomina situaciones contradictorias de clase, que existen tanto dentro de la burguesía (industrial, comercial) como en las clases populares<sup>45</sup>.

Siguiendo con este análisis, Giddens realiza divisiones en función de la clase social, donde considera que dentro de la clase obrera (los de "cuello azul") esta la clase obrera alta (compuesta por trabajadores cualificados) y la clase obrera baja (compuesta por aquellos que realizan trabajos no cualificados o semicualificados que necesitan poco aprendizaje). Marcando una clara diferenciación se encuentra una infraclase, que serían los que tienen condiciones laborales y un nivel de vida bastante inferior al de la mayoría de la población<sup>46</sup>. Son los que perciben los más bajos ingresos, "changadores", subocupados, desocupados (o como Marx los llamo ejército de reserva, ya que son los que "al ofrecer permanentemente mano de obra barata, permiten mantener bajos los salarios de los proletarios"<sup>47</sup>).

Jorge Ferrando toma la categorización de Alfredo Errandonea<sup>48</sup> donde identifica dos clases genéricas: Las dominadas y las dominantes. En las dominadas hay 3 tipos de clases: las clases medias (son aprox. el 30 % de la

<sup>44</sup> Adriana Marrero: Introducción a la Sociología. Fundación de Cultura Universitaria. Tercera Edición, Abril 1994, p.174

<sup>45</sup> "Estas personas están en lo que Wright denomina **situaciones contradictorias de clase**, porque pueden influir en algunas facetas de la producción pero se les niega el control de otras. Los empleados de <<cuello blanco>> y los profesionales, por ejemplo, tienen que poner su fuerza de trabajo al servicio de los empresarios para ganarse la vida, de la misma forma que lo hacen los trabajadores manuales. Pero, al mismo tiempo, tienen un mayor control sobre su ambiente de trabajo que la mayoría de los trabajadores manuales. Para Wright la posición de clase de estos trabajadores es <<contradictoria>>, porque no son ni capitalistas ni obreros, aunque tienen características de unos y de otros" Anthony Giddens: Sociología. Alianza Editorial. Tercera Edición. 1999. Madrid, p. 325

<sup>46</sup> "Muchos de los miembros de esta clase son desempleados a largo plazo o trabajadores que vagan sin rumbo de un empleo a otro". Ibidem, p. 333

<sup>47</sup> Op. Cit. Marrero p.174

<sup>48</sup> Alfredo Errandonea: "Las Clases Sociales en el Uruguay" Claeh, Banda Oriental, Montevideo 1989.

población), las clases dominadas propiamente dichas (un 59 % de la población) y los marginados (casi un 10 % de la población)<sup>49</sup>.

Al igual que la cita de Giddens, dentro de las clases dominadas propiamente dichas existe una elite obrera (autoempleados manuales y obreros de mando) y cuadros bajos (trabajadores con baja calificación). Dentro de los marginales están los desocupados totales, subocupados, ocupantes precarios y segmentos de sector informal.

Así define a los sectores populares como aquellos que " comprenden a las clases dominadas propiamente dichas y a las clases marginales, las que juntas representan casi el 70 % de la población uruguaya"<sup>50</sup>.

Por esto nuestra población objeto de estudio serán los integrantes de los sectores populares, teniendo en cuenta que estos están representados por diversos grupos y que no responden como clase de forma homogénea (pues tienen intereses y saberes diversos). Su condición de grupos subalternos generan características específicas de reproducción y comprensión de la vida material y simbólica<sup>51</sup>, donde la desigualdad y dominación forman parte de estas, incluida la apropiación y transformación de sus costumbres y de su cultura.

<sup>49</sup> Jorge Ferrando: *"Del dicho al hecho hay un gran trecho. Reflexiones sobre educación popular"* OBSUR, Montevideo.p.38

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 39

<sup>51</sup> García Canclini (1986) *Op. Cit.* p. 62 - 63.

#### **IV.1b.-FORMACIÓN DE LAS SECTORES POPULARES DURANTE LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX EN MONTEVIDEO.**

Al lograr la independencia como país y querer insertar al Uruguay compitiendo en el mercado mundial, la exigencia que llevaba consigo el capitalismo fue desterrar y eliminar todo vestigio de cultura que tenía como referencia la dominación y la colonia hispánica (sumado a esto, la referencia a las lealtades políticas que en sus prácticas cotidianas se asociaba a la imagen del caudillo<sup>52</sup>).

El capitalismo era lo moderno, lo nuevo, todo esto generaba la puesta en práctica de un proyecto modernizador, donde los grupos dirigentes tomaron un fuerte protagonismo<sup>53</sup>.

Para ese entonces, todo el aparato simbólico y valorativo de lo moderno ya estaba implantado, incluso el sentido del carnaval había mutado (dejó de tener sentido religioso para referirse a lo profano).

La "cultura", el "buen gusto" y lo valorado socialmente como "artístico" estaba regido bajo patrones estéticos que dejaban de lado todo producto asociado a las clases subalternas, el cual mantenía rasgos de expresividad artística que se refería a lo explícito discursivo y al movimiento corporal (ya sin la fuerza de antaño).

Pero lo interesante a preguntarnos aquí es: ¿cómo coexisten lo moderno con determinadas prácticas que van a contracorriente de estas?

<sup>52</sup> Líder carismático, formador de particulares formas de convocatoria social y política, el cual lideraba determinadas zonas rurales, brindaba protección y asistencia a cambio de lealtades. Definición construida tomando como referencia el capítulo 6 de la segunda parte de Carolina González Laurino: *Uruguay: La construcción Colectiva de una Identidad*. Tesis Doctoral en Sociología Política. Universidad de Deusto. Facultad de Ciencias Políticas Doctorado en Sociología. Bilbao, 1998. p. 149 - 159 - 160 - 161

<sup>53</sup> "El proyecto modernizador de la campaña, impulsado por los nuevos estancieros-empresarios, hijos de la reciente inmigración, demandaba paz social, orden político y

García Canclini realiza un análisis de las culturas populares y la supervivencia de estas a las diferentes dominaciones económicas, culturales y políticas.

*" La diversidad de patrones culturales, de objetos y hábitos de consumo, es un factor de perturbación intolerable para las necesidades de expansión constante del sistema capitalista. Al ser absorbidas en un sistema unificado todas las formas de producción (manual e industrial, rural y urbana) son reunidas, y hasta cierto punto homogeneizadas, las distintas modalidades de producción cultural. La homogeneización de las aspiraciones no implica que se igualen los recursos. No se elimina la distancia entre las clases ni entre las sociedades en el punto fundamental – la propiedad y el control de los medios productivos – pero se crea la ilusión de que todos pueden disfrutar, efectiva o virtualmente, de la cultura dominante. A las culturas subalternas, se les impide todo desarrollo autónomo o alternativo, se reordenan su producción y su consumo, su estructura social y su lenguaje, para adaptarlas al desarrollo capitalista... a veces se consciente que existan fiestas tradicionales, pero su carácter de celebración comunal es diluido en la organización mercantil del ocio turístico."*<sup>54</sup>

A partir de lo explicitado tenemos en cuenta que el carnaval fue cambiando en sus formas expresivas durante las primeras décadas del siglo XX en Montevideo (pues los grupos que lo producían también fueron cambiando).

Uno de los agentes que estuvo directamente implicado en la instauración del capitalismo en nuestro país, en los cambios a las nuevas formas de expresión y pautas de relacionamiento social en nuestro país fue el Estado.

estabilidad financiera para incorporar los nuevos productos pecuarios en el mercado internacional" Ibidem, p. 162 - 163

<sup>54</sup> García Canclini (1986) Op. Cit. p. 38 - 39

La modernización trajo consigo la confianza y la legitimación de las estructuras políticas y jurídicas que sustentarían el orden, regularían las relaciones y los vínculos sociales. Las demandas de diferentes sectores sociales (que antes eran canalizadas por intermedio de los caudillos) se vehiculizaron mediante estructuras partidarias que fueron las encargadas de hacerle llegar al Estado sus necesidades. Por tanto, el Estado como los partidos políticos fueron los encargados de satisfacer las demandas de los diferentes sectores sociales, además de ser para los mismos un referente ineludible.

José Paulo Netto considera que la intervención del Estado está íntimamente ligada a garantizar el capitalismo monopólico (y así el superlucro). Para el mismo, se exigía una conservación física de la fuerza de trabajo amenazada por la superexplotación<sup>55</sup>.

Para la legitimación de estos procesos, *"el poder político que lo expresa adquirió un cariz de cohesionador de la sociedad que, no casualmente, desempeñó funciones diversionistas e ilusionistas sobre innúmeros protagonistas políticos desvinculados de los intereses monopolistas"*.<sup>56</sup>

*"Lo que se quiere destacar en esta línea argumentativa es que el capitalismo monopolista, por su dinámica y contradicciones, crea condiciones tales que el Estado por él capturado, al buscar legitimación política a través del juego democrático, es permeable a demandas de las clases subalternas, que pueden hacer incidir en él sus intereses y sus*

<sup>55</sup> *"En el capitalismo monopolista, la preservación y el control continuos de la fuerza de trabajo, ocupada y excedente, es una función estatal de primer orden. No se trata aquí de la socialización de los costos... el Estado, es obligado no sólo a asegurar continuamente la reproducción y la manutención de la fuerza de trabajo, sino que es forzado a regular su pertinencia a niveles determinados de consumo y su disponibilidad para la ocupación zafra"* José Paulo Netto: *Capitalismo Monopolista y Servicio Social*. Cortez Editora. Sao Paulo, Brasil. 1997. p.16

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 17

*reivindicaciones inmediatas. Y que este proceso está en su conjunto tensionado no sólo por las exigencias del orden monopólico, sino también por los conflictos que éste hace emanar en toda la escala societaria"* <sup>57</sup>

El Estado es referente: generador de relaciones sociales, regulador de estas mismas y garantizador del orden social<sup>58</sup>.

De esta forma vemos que para el caso uruguayo los sectores populares fueron incluidos económica, social y culturalmente dentro de las transformaciones que demandaba el nuevo orden imperante. Se los incluyó, se escucharon sus demandas y se los preservó, no sin dejar de pagar el alto costo de sufrir mutaciones en sus gustos, sus valores, su identidad y sus formas de expresarse como grupo social.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 18

<sup>58</sup> No podemos dejar de mencionar la relación directa que tuvo en este proceso la figura de José Batlle y Ordóñez, carismático líder del Partido Colorado, "Caudillo Urbano" y responsable directo de la creación del moderno estado uruguayo.

## IV.2. -LOS BARRIOS DE MONTEVIDEO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Si bien es cierto que las condicionantes y factores macro estructurales marcan a los grupos e individuos de determinada nación, no es menor la importancia del lugar concreto donde se llevan a cabo las relaciones y los vínculos sociales entre ellos.

A principios del siglo XX se generó en Montevideo una dinámica muy particular debido al flujo de los movimientos migratorios (desde Europa y el interior del país), los territorios donde se irán afincando los distintos pobladores se modificarán y generarán tipos particulares de relaciones entre sus habitantes.

El lugar<sup>59</sup> se constituye por el conjunto de factores físicos (el territorio y sus características propias), sociales (tipos de relaciones, los medios para la supervivencia), económicos (el desarrollo material que pueden alcanzar grupos e individuos) y demográficos (la relación cuantitativa de individuos en referencia con el lugar que ocupan).

En este capítulo nos dedicaremos a conocer como se poblaron los barrios montevideanos y que significado tuvo (y tiene aun hoy) en sus habitantes.

El gran flujo migratorio tuvo la particularidad de atraer a individuos de las más diversas zonas de Europa y con eso la posibilidad de inserción en diferentes ramas de actividad. Como ejemplo los frigoríficos tenían una preferencia por contratar inmigrantes polacos, croatas u oriundos de esas

<sup>59</sup> La "... fijación del hombre al territorio tiende a darse en forma de arraigo, entendiendo este hecho como un fenómeno espacio-socio-cultural total. Dado que individuo, sociedad y cultura – conjuntamente con las coordenadas espacio y tiempo – constituyen factores inextricablemente unidos e inter-dependientes, el arraigo ofrece una pluridimensionalidad emergente de dichos componentes", Enrique del Acebo Ibáñez "El Arraigo y la morada como categorías existenciales. Espacio, sociedad y cultura." En Revista Regional de Trabajo Social N° 22. Montevideo, 2001, p. 7

zonas, ya que eran más adaptables al trabajo en las cámaras a temperaturas bajo cero.

Esto trajo efectos cualitativos importantes, pues *"los inmigrantes trajeron consigo ideas y pautas de conducta que encontraron mayores posibilidades de arraigo en aquellos <<tiempos de formación>> de la sociedad local. De ese modo, la permeabilidad de la población autóctona acentuó en nuestro país la asimetría en esa síntesis de transferencia y recepción, tan típica de las sociedades de inmigración"* <sup>60</sup>

Es importante remarcar que la gran mayoría de los inmigrantes europeos venían desplazados por los acontecimientos que se sucedían en Europa (grandes hambrunas, guerras civiles, malas condiciones de trabajo). La otra migración se sucedía del campo a la ciudad.

Las zonas de mayor concentración de inmigrantes en Montevideo se encontraban en referencia a su fuente laboral. En aquel entonces existían varias: la zona del Centro (donde se encontraba trabajo en casas de familia de la alta sociedad, ama de llaves, niñera, mayordomo) y por lo tanto el afincamiento en pensiones comúnmente llamadas "conventillos"; y las zonas industrializadas: Peñarol (por el ferrocarril), Maroñas y Nuevo Paris (curtiembres), Capurro (sector textil), Cerro y la zona del pantanoso que abarca La teja y Belvedere (Frigoríficos), la Ciudad Vieja (puerto). *"A la concentración en la fabrica y el taller de las industrias fuertes del país (ferrocarriles, saladeros y frigoríficos) se unía, para fortalecerla, la convivencia en el mismo barrio de los que se veían a diario en su lugar de trabajo"*.<sup>61</sup>

Estos factores fueron base para una fuerte proletarización de estos sectores y la creación de una identidad propia en relación con su trabajo.

<sup>60</sup> Caetano – Rilla (1994)Op. Cit. p. 111

<sup>61</sup> Barran y Nahum (1984)Op. Cit. p. 12

Lo curioso se encontraba en la zona de Ciudad Vieja y el Centro, pues se concentraban los sectores medios y altos de la sociedad. *"...las clases populares lograron burlar la barrera del alquiler alto de las casas en el Centro, a través del alquiler de una pieza en un conventillo.*

*Esta regionalización de Montevideo por clases sociales testimonia que la alta no había logrado- seguramente tampoco lo había deseado- vivir su propio ghetto y reducir al suyo a las clases populares. Montevideo no era la Paris de Haussmann, con la "chusma" en los suburbios y la burguesía atrincherada en la ribera del Sena. Hubo una tendencia al desplazamiento del sector popular a los suburbios, pero la fuerza de las clases medias impidió que allí dominaran enteramente las clases populares, así como el conventillo impidió que el Centro fuera barrio exclusivo de ricos" <sup>62</sup>*

Los "conventillos" eran viviendas "de tránsito" para los inmigrantes que recién llegaban e intentaban afincarse en Montevideo, no así para aquellos que trabajaban en el Centro<sup>63</sup>. Este no sólo aseguraba trabajo sino que allí se concentraban las tiendas, lugares de esparcimiento (teatros, cines) y no se pagaba transporte al lugar de trabajo.

Pero el costo de vivir en estos edificios fue alto, ya que el hacinamiento en piezas prácticamente oscuras (con poca ventilación, sumándose el hecho que las tareas domésticas se realizaban en un pequeño espacio donde se cocinaba, se dormía, etc.) dio lugar a grandes epidemias de tuberculosis.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>63</sup> En general negros libertos y sus descendientes "... quienes seguían adscritos al trabajo doméstico..." Silvia Rodríguez Villamil: "Vivienda y vestido en la sociedad burguesa (1880-1914). En Autores Varios: *Historias de la Vida Privada en el Uruguay*. Tomo 2. *El Nacimiento de la Intimidad 1870-1920*. Taurus. Ediciones Santillana, Primera Edición. Montevideo, 1996. p.93

<sup>64</sup> "Fueron edificados... para servir al fin específico de albergar en muchas piezas el mayor número posible de inquilinos; tenían los servicios comunes en el patio central: aljibe o agua corriente, cocinas, letrinas al fondo En otras oportunidades, las mas, se trataba de antiguas y grandes casonas subdivididas por el ingenio del propietario, con tabiques de madera y a los fines de multiplicar los cubículos a rentar." Barran y Nahum (1984) *Op. Cit.* p. 33 y 34

Tanto la vida en el conventillo como en las primeras urbanizaciones y afincamientos de zonas alejadas del Centro fueron tomadas por el teatro, el arte y la música popular (donde se daba cuenta de la vida cotidiana, ejemplo de esto pueden ser las obras de Florencio Sanchez).<sup>65</sup>

El barrio fue el lugar – espacio generador de identidades territoriales en una ciudad donde la vida cotidiana<sup>66</sup> de sus pobladores fue transformada cuantitativa y cualitativamente en poco tiempo. Las migraciones, las fábricas, los comercios, la expansión de los servicios hacia zonas más alejadas del "casco central" (desde servicios sanitarios hasta comercios), los cambios tecnológicos y comunicacionales (el diario, la radio), lugares de esparcimiento y ocio (teatro, cine, fútbol) y nuevas ideas que se materializaban en movimientos políticos y revolucionarios (socialistas, anarquistas) fueron base y sustento de identidad de una joven nación donde el estado uruguayo se preocupó de incluir a todos aquellos que querían formar parte del "nuevo proyecto de nación". Los discursos de los dirigentes políticos promovían la idea de una comunidad<sup>67</sup> a construir donde el aporte de los inmigrantes y sus costumbres eran fundamentales.

<sup>65</sup> "Esos sectores bajos de las clases populares no tenían forma de expresar articuladamente sus intereses. Salvo excepciones, no tenían prensa y su vida cotidiana solo ha sido reflejada en el arte, en el teatro y la música popular". *Ibidem*, p. 154. "Numerosos testimonios literarios, sainetes e incluso letras de tango describen el ambiente del conventillo", Rodríguez Villamil (1996) Op. Cit. p. 93

<sup>66</sup> "Vida cotidiana es la forma de desenvolvimiento que adquiere día tras día nuestra historia individual. Implica reiteración sistemática de acciones vitales, en una distribución diaria del tiempo, del latín *quo tidie* que quiere decir cada día. Por eso decimos que cotidianidad es espacio, tiempo y ritmo. Se organiza alrededor de la experiencia, de la acción, del aquí de mi cuerpo y del ahora de mi presente. La vida cotidiana nos muestra un mundo subjetivo, que yo experimento, pero a la vez ese mundo es intersubjetivo, social y compartido, por que es un mundo que vivo con otros " Ana P. De Quiroga, Josefina Racedo: *Crítica de la Vida Cotidiana*. Ediciones Cinco. Buenos Aires. Tercera Edición 1993 p.12

<sup>67</sup> Nación: "Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana". Benedict Anderson: *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. p. 23

A diferencia de la Europa de la Edad Media, donde la plaza central y el mercado eran el lugar de centro y camaradería, el barrio (sus calles, sus boliches y cafés) y el patio del conventillo<sup>68</sup> fue el escenario donde la camaradería y también las refriegas se llevaran a cabo<sup>69</sup>.

Sinónimo de la modernidad, de lo urbano y moderno, relacionado también con lo pre-moderno, "de vida comunitaria decadente dentro del mundo moderno [...] Henri Lefebvre, quien considera al barrio como una <<decadencia>> y por eso critica a la <<ideología del barrio>>, cuando este es enarbolado como ideal de vida comunitaria, tradicional, pre-moderna y desencajada del sistema de clases industrial." <sup>70</sup>

El barrio fue el lugar de mediación entre la ciudad y sus habitantes. El mismo brinda al individuo una identidad relacionada con el lugar (siendo un referente simbólico del mismo) y es espacio de producción material de manera particular, ya que es extensión y medio de producción de la vida, como es el caso de las lavanderas en el conventillo (en los patios de estos se relacionaban la producción, el consumo y la vida cotidiana). El uso del espacio común se relaciona al uso productivo<sup>71</sup>, pues el afincamiento en

<sup>68</sup> "Los patios se usaban como espacios comunes de socialización, lavaderos o cocinas" Lauren A. Benton: La Demolición de los Conventillos: La Política de la Vivienda en el Uruguay Autoritario. Cuadernos de CIESU N° 54. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1986. p. 22

<sup>69</sup> "Él término conventillo... era utilizado a menudo en la prensa e incluso por funcionarios públicos... implicaba connotaciones peyorativas y podía emplearse en diferentes contextos para significar desorden, falta de higiene, desviación social e incluso promiscuidad sexual. Con frecuencia el término hacía referencia a las viviendas hacinadas y con diversa composición étnica propias del centro". *Ibidem.* p. 22

<sup>70</sup> Ariel Gravagno (comp.): Miradas Urbanas. Visiones Barriales. "Hacia un marco teórico sobre el barrio: principales contextos de formulación." Ariel Gravagno. Editorial Nordan-comunidad. Montevideo, 1995. p. 268

<sup>71</sup> "...aparecía como elemento fundamental la batería de piletas de lavar, que solían ser tantas como habitaciones para alquilar tenía el edificio. Esto se debía al hecho de que la mayoría de las mujeres se desempeñaba como lavanderas, siendo a menudo sus maridos cocheros, sirvientes o mandaderos en las casas de sus amos." Rodríguez Villamil (1996) Op. Cit. p. 93

determinadas zonas responde netamente a la vinculación que se tenía con el espacio de forma productiva<sup>72</sup>.

En los casos específicos del Barrio Sur y Palermo, la escasa movilidad residencial sumada a las rivalidades barriales y al auge que se fue generando a partir de la práctica del *candombe* (matizada por la imagen "romántica"<sup>73</sup> de la vida en conventillos) crearon fuertes sentimientos de pertenencia al barrio y a sub zonas dentro de éste (Ansiná y su conventillo, Cuareim y el "Medio Mundo") donde la rivalidad entre éstas se hacía visible en el pasaje de las comparsas al atravesar el barrio o en eventos deportivos (ej: Atenas y Welcome en Básquetbol).

Teniendo en cuenta el potencial configurador de identidad que tiene el territorio, lugar de la producción de nuestra vida cotidiana, Ana Quiroga considera que la misma es una manifestación del orden social histórico y escenario de la determinación social de nuestras necesidades, "porque según como sea esa ordenación es que nuestras necesidades serán o no satisfechas"<sup>74</sup>. En la vida cotidiana el individuo transcurre un mundo subjetivo que es el que experimenta pero a su vez es intersubjetivo porque es social, compartido y negociado con otros. En un escenario, espacio, un

<sup>72</sup>"...en nuestras sociedades, no existe muchas veces una jornada delimitada ni una supeditación formal a un capitalista. Otras veces esto existe pero no permite un salario adecuado para satisfacer un determinado nivel de consumo, y a la jornada formal se agrega un tiempo de trabajo adicional. En fin, el tiempo de la vida proletaria (y con ello el espacio) tienden a ser definidos más en términos de su uso productivo que de su uso como consumo individual". Jorge Parodi: "Vivienda, Urbanismo y Trabajo Social". En Manuel Manrique Castro, Alejandrino Maguiña L.: *Problema Urbano y Trabajo Social*. Humanitas-Celats. Buenos Aires, 1985. p.20

<sup>73</sup> "Por un lado quienes vivían en conventillos eran descriptos por la prensa como miserablemente pobres y llevando una vida desordenada. Por el otro, el *candombe* parecía evidenciar una habilidad admirable para sobrellevar la pobreza. Así surgió una imagen romántica de la vida en el conventillo, acentuada en la obra de artistas y personalidades uruguayas y manipulada por políticos en busca de apoyo de los segmentos urbanos más pobres". Lauren A. Benton (1986)Op. Cit. p. 24

tiempo y un ritmo transcurrirán las distintas vidas de los sujetos. Estos factores determinarán y delimitarán, pero no definirán quienes somos.

*"La vida urbana moderna, de relaciones secundarias y anónimas, se sitúa en el polo opuesto a las condiciones de desarrollo plena y automáticamente comunitario [...] la vecindad, el grupo, las relaciones primarias y la integración en torno al espacio próximo del barrio se oponen al anonimato, al número, al caos, a la anomia y a la distancia social reinantes en la ciudad".<sup>75</sup>*

<sup>74</sup> Quiroga, Racedo (1993)Op. Cit. p. 68

<sup>75</sup> Ariel Gravagno comp. (1995)Op. Cit. p. 262

### IV.3.-APORTES PARA EL ANALISIS DE LAS CULTURAS POPULARES.

Para el estudio y análisis de las culturas populares creemos que lo más conveniente es tener en cuenta el sentido y el valor que generan las prácticas culturales para los sujetos que la producen, ya que todas las culturas están estructuradas, poseen una coherencia y sentido dentro de sí. *"Aun aquellas prácticas que nos desconciertan o rechazamos (...) resultan lógicas dentro de la sociedad que las acepta, son funcionales para su existencia"*<sup>76</sup>

De lo contrario caeríamos en interpretaciones de tipo eurocentristas<sup>77</sup>, considerando de esta forma a otras expresiones de sentido como "salvajes" o formas anteriores a la cultura occidental.

Para ser más exactos en los fenómenos a interpretar, consideraremos a la cultura *"como una serie de mecanismos de control – planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman "programas") – que gobiernan la conducta. (...) el hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos, que están fuera de su piel, de esos programas culturales para ordenar su conducta"*.<sup>78</sup>

Simultáneamente si la conducta del hombre no tuviera facultades de respuesta<sup>79</sup> a estos mecanismos *"la conducta del hombre sería virtualmente ingobernable, sería un puro caos de actos sin finalidad y de*

<sup>76</sup> García Canclini (1986) Op. Cit. p. 28

<sup>77</sup> *"...la idea del estado de naturaleza como punto de partida del curso civilizatorio que culmina en la civilización europea u occidental [...] de modo que lo no europeo es percibido como pasado"*. Alfredo Falero: "Eurocentrismo e integración regional. Integración: alternativas". Revista Relaciones N° 222. Montevideo. Noviembre, 2002. p. 18

<sup>78</sup> Clifford Geertz: *La Interpretación de las Culturas*. Gedisa Editorial. Barcelona, 5ª Edición, 1992. p. 51

estallidos de emociones, de suerte que su experiencia sería virtualmente amorfa. La cultura, la totalidad acumulada de esos esquemas o estructuras, no es sólo un ornamento de la existencia humana, sino que es una condición esencial de ella"<sup>80</sup>,

Aquí podemos establecer lo siguiente: el hombre sin cultura no es hombre, ya que sería muy difícil desarrollarse plenamente sin la capacidad de interpretar y dar sentido a sus actos. La cultura es un todo estructurado y sus prácticas tienen sentido y significación cuando hacen referencia a ella. Pero al referirnos a tipos de culturas específicas (como son las culturas populares) nos hace pensar en que éstas responden a símbolos y significados particulares y concretos.

Las culturas populares no son todas iguales (del mismo modo que no existe una cultura en general sino culturas concretas). Las culturas populares "son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, y una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos".<sup>81</sup>

La subdivisión en distintos tipos de expresiones culturales (como existe entre lo culto y lo popular) es una característica propia de la cultura occidental, pues otras culturas no occidentales tienen una sola forma de expresión<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Geertz las llama "equipamiento natural para vivir un millar de vidas, pero en última instancia sólo acabamos viviendo una". *Ibidem*, p. 52

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 52

<sup>81</sup> García Canclini (1986) *Op. Cit.* p. 63

<sup>82</sup> "En el terreno de la música culta, como el estrato de lo llamado culto solo aparece históricamente, en términos generales, en Europa burguesa, como pertenece a la cultura de la burguesía, es decir a la Europa Occidental imperial, no hay conexión con otras músicas "cultas" de otras culturas de la humanidad. Si yo soy, por ejemplo, ugandés o angoleño, la música culta es la música culta, y no existe otra, por que no la hay en mi tradición no-europea ugandesa o angoleña, que sería la negra-de-cultura-negra (...). Mi tradición aguisambia no prevé un estrato de ese tipo, culto, que pueda entrar en

Esto se fue intensificando con el desarrollo de las fuerzas productivas y la segmentación social a partir del siglo XV en Europa, a la par del desarrollo del comercio, las comunicaciones, las ciudades (crecen como centros administrativos y de comercio), se expanden las ideas a partir de centros universitarios, resurge la cultura griega (y con ello la idea del hombre como medida de todas las cosas), el interés de las expresiones artísticas.

Poco a poco el hecho artístico comienza a tener más de una fuente de financiación y sentido (hasta ese momento era solo la Iglesia) el cual genera nuevas búsquedas expresivas y sus creadores pasan a ser funcionarios de comerciantes o nuevas estructuras de poder financiadoras de esculturas, pinturas, etc., lo que permite a los artistas una cierta seguridad de respaldo económico.<sup>83</sup>

En lo que respecta a la música, con el desarrollo y expansión imperialista de Europa ésta trata de imponer en las diferentes colonias sus formas de expresión y sus lenguajes musicales, readaptando las expresiones autóctonas de la colonia (según su conveniencia).

Impone un único código musical que acepta dos lenguajes musicales diferentes (lo que no se produce aparentemente en otras culturas). *En la cultura occidental "coexisten el lenguaje llamado culto, que equivale al concepto de Arte con mayúscula, y el que podemos llamar mesomusical-*

*colisión."* Coriún Aharonián: *Conversaciones sobre música, Cultura e Identidad*. Ombú, Montevideo, 1992. p. 43

<sup>83</sup> "En el siglo XVI los compositores ya han quedado atrapados por la nueva estructura de poder, casi sin opción: son funcionarios, ya del poder secular, ya del eclesiástico, y ello impone ciertas limitaciones a la libertad creativa. No se puede componer a "pedido" un producto revolucionario, puesto que quien pueda pagar tal producto seguramente no tiene interés en que este sea revolucionario. Gesualdo no depende de los poderosos, puesto que él mismo es príncipe de Venosa (...) Esa producción musical agradece por su sola existencia a los conservadores y a los conformistas, lo cual le vale a Gesualdo una leyenda negra que sobrevive hasta hoy" Coriún Aharonián; *Introducción a la Música*. Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2ª Edición, 2002. p. 65

*siguiendo la terminología propuesta por Carlos Vega- o de la música popular (...) Son dos lenguajes y dos códigos."* <sup>84</sup>

Las músicas regionales o autóctonas se fueron eliminando o readaptando a esos tipos de lenguaje musicales, de los cuales entre ellos existe una marcada diferencia. La música culta cumple la función de vanguardia a diferencia de la música popular, la cual toma elementos vanguardizantes de la culta y los combina con otros de su propio pasado, del pasado de la música culta y de otras culturas. La diferencia fundamental de comportamiento reside en el factor vanguardizante. *"La música culta continúa produciéndose, claro esta. Pero su consumo es mas restringido, y la metrópoli trata de que las colonias no se interesen demasiado por ella. Los modelos deben ser exclusivamente los que produzca la metrópoli, y los creadores de las colonias sólo deben aspirar a copiarlos"*.<sup>85</sup>

Para asegurar la reproducción y el consumo cultural se requiere de determinados códigos, *" Como el sistema educativo entrega a algunos y niega a otros- según su posición socioeconómica – los recursos para apropiarse del capital cultural, la estructura de la enseñanza reproduce la estructura previa de distribución de ese capital entre las clases"*.<sup>86</sup>

Son las instituciones (llamadas por Bourdieu aparatos culturales) que administran, transmiten y renuevan el capital cultural. En el capitalismo son la familia y la escuela, pero también los medios de comunicación, las formas de comunicación del espacio y el tiempo. *"Esta interiorización de las estructuras significantes generan hábitos, o sea, sistemas de disposiciones, esquemas básicos de percepción, comprensión y acción. (...) Él hábito es lo que hace que el conjunto de las prácticas de una persona o un grupo sea a la vez sistemático y sistemáticamente distinto de*

<sup>84</sup> *Ibidem.* p. 69

<sup>85</sup> *Ibidem.* p. 113

<sup>86</sup> García Canclini (1986) *Op. Cit.* p. 55

*las prácticas constitutivas de otro estilo de vida. En otros términos, los aparatos culturales en que participa cada clase (...) engendran hábitos estéticos, estructuras del gusto diferentes que inclinarán a unos al arte culto y a otros a las artesanías."* <sup>87</sup>

Una de las características que tienen los productos de las culturas populares es que estos (canciones, músicas, danzas u artesanías) son producidos por autores anónimos sin conocerse muchas veces sus creadores, y con un fin netamente utilitario (de uso).

Es en el Renacimiento que las obras comienzan a ser firmadas e individualizadas en un supuesto "*cultivo del individualismo y la vanidad, características que no se canalizaban de esta manera en la Europa de la Edad Media*".<sup>88</sup>

García Canclini es por demás elocuente cuando estudia la producción de artesanías en los pueblos indígenas mexicanos, donde los artesanos son obligados a firmar sus obras, "*La firma, que en los artistas tiene algo de afirmación personal y juego narcisista, es para los artesanos un paradójico refrendo de su identidad enajenada. El capitalismo los convierte en individuos sin comunidad, perseguidores de un lugar solitario en un sistema que se les escapa*".<sup>89</sup>

Los productos populares mantienen un sentido en relación con las actividades cotidianas, lo que el capitalismo intenta es desligarlas de lo concreto para así "homogeneizarlas" y "universalizarlas", generando un producto de fácil consumo.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 55 - 56

<sup>88</sup> Coriún Aharonián (2002) *Op. Cit.* p. 53

<sup>89</sup> García Canclini (1986) *Op. Cit.* p. 125

<sup>90</sup> "La habanera cubana viaja a Europa, y Europa la adopta, la maquilla y la lanza a las colonias, y así llega a los otros países de América" Coriún Aharonián (2002) *Op. Cit.* p. 86

A lo expuesto ha de sumarse el sincretismo de vanguardias y expresiones que generan el concepto de Kitsch. El mismo es creado para diferenciar y ser a su vez la "aduana del buen gusto".<sup>91</sup>

El "buen gusto" de los sectores hegemónicos está dado por la forma de la obra y la autonomía de la misma, a diferencia de los sectores populares que tienen en cuenta la función y su relación con lo cotidiano. El producto Kitsch sería un producto de fácil consumo, el cual se caracteriza por la accesibilidad de las clases populares a estos, creados para que enaltezcan y accedan a productos que consumen los grupos hegemónicos pero deslegitimados por estos mismos (ya sea por sus materiales, por la no-autenticidad de la obra o por la función que cumple).

En la misma línea de análisis Adorno y Horkheimer en "Dialéctica del Iluminismo" realizaron un fuerte cuestionamiento a las estructuras de la industria cultural.

Ellos consideran que lo que se llama cultura no lo es pues es una categoría creada por la misma industria. Ésta asimila las producciones a productos homogéneos, donde la obra pierde una de las características más relevantes del arte: el estilo. *"Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo en la forma más pura y perfecta, sino quienes acogieron en la propia obra al estilo como rigor respecto a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa... En la obra de arte, en efecto, el momento mediante el cual trasciende la realidad, resulta inseparable del estilo: pero no consiste en la armonía realizada... sino en los rasgos que aflora la discrepancia... En lugar de exponerse al fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra*

<sup>91</sup> "El sistema hegemónico, que necesita expandirse económica e ideológicamente, que debe responder a los reclamos de consumo popular con versiones accesibles y comerciales de los bienes y símbolos enaltecidos por la burguesía, tuvo que defenderse declarando falsos los gustos, las maneras, de quienes pretenden compartir sus privilegios." García Canclini (1986) Op. Cit. p. 200

*mediocre ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación".<sup>92</sup>*

En su análisis (más bien pesimista en cuanto a las posibilidades de emancipación de la producción cultural) consideran al producto como totalmente alienado y con pocas perspectivas de cambio. Declaran un producto obediente a las jerarquías e incluso sostienen que aquellos productos culturales que resisten a la industria sólo sobreviven debido a que están enquistados por la misma<sup>93</sup>.

La industria cultural es repetitiva y excluye lo nuevo, pues considera como un riesgo inútil aquello que aún no se ha experimentado<sup>94</sup>.

La cultura de las masas (arte "ligero" o distracción) producida por la industria y consumida por "la clase inferior"<sup>95</sup> es la encargada de distraer a estos sectores, "El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la necesidad y la presión del sistema convierten a la seriedad en una burla, y que por la necesidad se sienten contentos cuando pueden transcurrir pasivamente el tiempo que no están atados a la rueda".<sup>96</sup>

20 años después en una conferencia realizada por Adorno (recapitulada en un libro llamado *Consignas*<sup>97</sup>), refiriéndose al tiempo libre (luego de haber realizado investigaciones de campo), brinda conclusiones que son más "esperanzadoras" y no tan pesimistas con relación al artículo sobre la industria cultural en *Dialéctica del Iluminismo*. Concluye que el individuo consume lo que le brinda la industria cultural, pero con una cuota de

<sup>92</sup> T.W. Adorno, M. Horkheimer: *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sur, Buenos Aires. 1969. p. 157 - 158

<sup>93</sup> *Ibidem*. p. 159

<sup>94</sup> *Ibidem*. p. 162

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.163

<sup>96</sup> *Ibidem*

<sup>97</sup> T.W. Adorno: *Consignas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1969.

reserva. "Los intereses reales del individuo conservan todavía el suficiente poder para resistir, dentro de ciertos límites, a su total cautiverio."<sup>98</sup>

La transmisión horizontal de músicas de unas comunidades a otras se ha dado siempre. Ejemplo de esto es el tango, música generada a partir de un híbrido entre las danzas de los negros del siglo XIX, la denominación de la habanera (música muy popular importada por los marineros cubanos que comercializaban el tasajo en el Río de la Plata), la *mala vida*<sup>99</sup> y la milonga.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 63

<sup>99</sup> "El tango nace en conexión directa con la mala vida, como especie bailable que en su coreografía privilegia figuras de notoria naturaleza sexográfica (...) el sitio ideal para su práctica fueron los prostíbulos o lugares muy afines, como las llamadas casas de baile, academias y peringundines. Y, aunque también se bailara en los patios de los conventillos y en las veredas, el oscuro fantasma del sexo estaba siempre presente, sobre todo en sus inicios. Fueron los bajos fondos orilleros los que lo acunaron, como prolegómeno directo o indirecto del acto carnal, dada la inusual proximidad entre los cuerpos, antes de que la italianización los alisara poniendo luz entre las parejas". Nelson Bayardo: *Tango. De la mala vida a Gardel*. AGUILAR, Fundación Bank Boston, Montevideo, 2002. p. 24 - 29 - 30

<sup>100</sup> "...el tango era solamente un modo distinto de bailar lo que ya se bailaba (mazurcas, polcas, habaneras...) y que no excluye, dada su obvia hibridación, aportes melódicos, rítmicos y coreográficos de otras danzas, por cuanto como danza nació". *Ibidem*, p. 34

## V.-LA MURGA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX ('40, '50).

El carnaval uruguayo es un conjunto de sucesos artísticos que tiene como fuente de inspiración y de recursos a los hechos socio culturales y políticos (siendo estos fundamentales para la conformación de su identidad).

Los escenarios donde se llevaban a cabo sus representaciones (los tablados), sus lugares de gestación (los barrios), el carácter crítico y burlón de sus representaciones sobre la coyuntura socio- político cultural.

Las comparsas tenían su lugar geográfico y dentro de esa geografía sus heterogeneidades (como por ejemplo Ansina y Cuareim, con características estéticas, visuales y musicales diferentes). Lo mismo sucede con la murga: sus directores, sus influencias, su barrio y demás elementos generaban sin duda varias formas de "hacer murga".

Rafael Bayce denomina a esta etapa de la murga como "*murga arcaica, congregación sacerdotal, de cosmovisión cíclica*" <sup>101</sup> Se toma lo arcaico debido a que la cosmovisión de sus letras es de tipo cíclico, donde "*la realidad y su fluir son concebidos bajo el modelo de los ciclos de la naturaleza humana y no humana: muerte, nacimiento, crecimiento institucionalmente consagrado en etapas, deterioro, reencarnación, mitos y rituales que exorcizan la muerte y la desaparición, estaciones, alternancias y ciclos climáticos. Todo pasa pero vuelve*". <sup>102</sup>

La murga genera en sus saludos – presentación y en las despedidas – retirada una cierta seguridad psíquica que esta cosmovisión cíclica concede "*lógico y necesario ingrediente en mundos sin cambio*

<sup>101</sup> Rafael Bayce: "Y el Pueblo vuelve a soñar". Semanario Brecha, 27/03/92. p. 16

<sup>102</sup> *Ibidem*.

*abundante y veloz, nuevamente necesario como refugio frente a la anomia, el vértigo, la efimeridad de la era del vacío y del simulacro, del estrés y la persecución del status y del standing".* <sup>103</sup>

Las presentaciones se encargan de idealizar el carnaval y la murga, contribuyendo socialmente a sustentar los valores de la alegría y la emoción, además de retomar contenidos anteriores (la despedida del carnaval anterior) pero subrayando el regreso (eterno retorno) de la presentación.

Las retiradas pueden remarcar el paso del tiempo (que se hará carne en el fin de la actuación y se exorcizará con el anuncio del retorno a otro tablado) o el fin del carnaval (exorcizado nuevamente en el próximo carnaval), las dos teniendo fuertes contenidos cíclicos.

La designación sacerdotal Bayce la asocia " (transponiendo a Max Weber al campo profano) a todos aquellos individuos y grupos que mantienen códigos, creencias, valores, normas y conductas pueden ser vistos como congregaciones sacerdotales de lo profano, que en sociedades fuertemente secularizadas como las del siglo XX, devienen cuasi y equirreligiones, ante la decadencia de la religión coetánea al racionalismo y el iluminismo modernos. La murga y sus letristas devienen entonces religiones civiles, o parte de ellas".<sup>104</sup>

Pero pese a todo se mantenía una lejanía con respecto a la difusión y la reproducción en los medios de comunicación de masas. La murga seguía siendo una expresión local, barrial (faltaban interlocutores, promotores). Se utilizaban canciones con ritmo y canto de murga para reproducir los himnos de los equipos de fútbol, (que) fueron conocidos por un público

<sup>103</sup> *Ibíd.*

<sup>104</sup> *Ibíd.*

quizás no aficionado al carnaval (ej: "vayan pelando las chauchas...")<sup>105</sup>. La murga era considerada dentro del carnaval como el género " más burdo, menos técnico, en el que no había ni músicos profesionales ni cantantes famosos (...) Los integrantes de las murgas eran en su mayoría ciudadanos pertenecientes a la clase trabajadora de bajos ingresos: vendedores de diarios callejeros (canillitas), peones de barraca de lana o de madera, empleados de ferretería o de frigorífico, albañilles, etcétera"<sup>106</sup>

<sup>105</sup> También está el homenaje que hacen los Patos Cabreros al triunfo celeste, debido al logro del campeonato sudamericano de fútbol en el año 1927. El archipopular "Uruguayos Campeones" es un tango que originalmente se llamó "Dianas de Nuñoa" (letra de Omar Odriozzola), que luego José Ministeri "Pepino" adaptará con melodía de otro tango "La Brisa" de Francisco Canaro. Juan Capagorry – Nelson Domínguez: *La Murga. Antología y Notas*. Cámara Uruguaya del Libro. 7º Feria Internacional del Libro. 1984. p. 20

<sup>106</sup> Gustavo Remedi: *Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Ediciones Trilce, Montevideo, 1996. p. 89 - 90

## VI.-LA MURGA EN LOS '60 Y '70.

En la década de los '60<sup>107</sup> grupos como " Los Olimareños" y José Carbajal "El Sabalero" <sup>108</sup> incluyen dentro de sus repertorios canciones con bases de murga y candombe. <sup>109</sup> Los primeros registros de candombe-jazz<sup>110</sup> son de Manolo Guardia, George Roos (tío de Jaime Roos), "Bachicha" Lensina, Quique Almada.

Grupos como "Aguaragua" (integrado por Jorge Trasante, "Pájaro" Canzani, Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Jorge Galemire y Jaime Roos) en el año '74 utilizaron ritmo de murga en el tema " Y aquí no amanece ná". De esta generación de músicos (llamada generación del '73) aparecen los aportes del carnaval a la música pop. En el año '78 Jaime Roos edita "Cometa de la Farola" (en el disco "Candombe del 31"). La estructura del tema es "marcha camión" de murga pero tocada en batería americana, junto al acompañamiento de bajo eléctrico y guitarra (dándole un toque particular). A partir de esas creaciones aparece el concepto de "murga pop", que se escucha en diversas composiciones ("Varios Nombres" de

<sup>107</sup> *"Pero hay algunos nombres que marcarán a los años '60 "cantando con fundamento": Alfredo Zitarrosa (1936), una personalidad distante y carismática a la vez, la canción de raíces rurales con la pintura de personajes y ambientes urbanos, muchas veces de barrio. No se plantean encasillamientos como no se lo plantearon "Los Olimareños" (J.L. Guerra y B. López), que marcan definitivamente el camino de cantar a dúo. Incursionan en los temas de raíz folclórica, en los ritmos de latinoamericanos, en la propia murga".* Carlos Muñoz, Rubén Castillo: "Las Artes del Espectáculo". Revista El Uruguay de Nuestro Tiempo. N° 9. Claeh. 1983. p. 204

<sup>108</sup> De igual forma lo ve Jaime Roos cuando dice que "... creo que la década del '60 es fundamental en cuanto al comienzo de la consolidación de una identidad nacional uruguaya... una serie de músicos, en diferentes campos, comenzaron a consolidar nuestra identidad nacional". Milita Alfaro: *El sonido de la calle* (Jaime Roos. Ediciones Trilce. Montevideo.1987. p.58

<sup>109</sup> "En 1969 apareció en el repertorio de Los Olimareños un par de canciones carnavaleras, ("A mi gente", de José Carbajal y "Al paco Bilbao" de Rubén Lena) que iban acompañadas por una verdadera batería de murga. El ritmo usado era en primera instancia el candombe o, si se prefiere, el candombeado, derivación murguera de aquel. Más tarde el mismo dúo(...) editó un disco, "Todos detrás de Momo, todo hecho con las voces y guitarras del dúo y batería de murga, con una temática carnavalera en sentido amplio.." Lamolle, Lombardo (1998)Op. Cit. p. 76

<sup>110</sup> Alfaro (1987)Op. Cit. p.12

Hugo Fattoruso, 1986; "Terapia de murga", Rubén Rada, 1991; "Amor Profundo", Alberto Wolf, 1997, donde el ritmo es más tirado al candombeado")<sup>111</sup>

Parte de este cambio se debe a que varios agentes culturales y en un contexto de crisis social y política en Latinoamérica (junto a los procesos revolucionarios que se llevaron a cabo, tales como la revolución cubana) rescataron los aportes del folclore, las tradiciones populares " transformándolas en materia prima y en espacio de expresión mediante los que poner en circulación una conciencia y una sensibilidad que apuntaran al cambio social".<sup>112</sup>

El carnaval sirvió de apoyo y "escudo" en épocas difíciles como fue la última dictadura militar (1973-1985). La murga fue fundamental para poder expresar y "decir"<sup>113</sup> para aquellos que no formaban parte del régimen. La murga fue un articulador de diversos sectores y subculturas montevideanas, fue tomada como expresión que unificaba y que daba un lugar y espacio a sus integrantes y seguidores (siendo símbolo y metáfora de la idiosincrasia y el sentimiento nacional popular de ese tiempo<sup>114</sup>). A consecuencia de esto, fue caldo de cultivo de todo un movimiento alternativo llamado "canto popular".<sup>115</sup>

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>112</sup> Remedi (1996) *Op. Cit.* p. 100

<sup>113</sup> "La ambigüedad de ser a la vez un fenómeno artístico y un medio de difusión de determinada cultura política hizo del carnaval, y en general de la música popular, uno de los lugares privilegiados de la política cuando la actividad de los partidos fue cercenada o retaceada. La legitimidad de la realización artística permitió en cierta manera ampliar el margen de aquello que se podía decir, sugerir, susurrar, evadiendo ingeniosamente, dentro del reducido espacio de lo público, la censura militar" Diego Casaravilla: "La cultura política uruguaya desde el carnaval. Heroísmo antimilitar, crisis del socialismo real y MERCOSUR". Cuadernos del Claeh N° 65-66, 2º serie, Año 18. 1993. p. 152

<sup>114</sup> Remedi (1996) *Op. Cit.* p. 121

<sup>115</sup> "...a fines de los '70 y principios de los '80 "A redoblar", de Rubén Olivera y Mauricio Ubal, fue todo un himno de esa época. Otras murgas exitosas fueron "la murguita" (de Percovich y Luzardo, cantada por el grupo "Universo" y "Baile de mascararas", de Jorge

Estos procesos y movimientos fueron nutriendo y mezclando la murga y el candombe a músicas e intérpretes de música "pop" (donde podríamos incluir géneros como el rock, jazz, fusión)<sup>116</sup>, a tal punto que hoy músicos como Jorge Schelemberg, Luis Trochón, Mauricio Ubal, Fernando Cabrera, etc... crean músicas, textos y puestas en escena de carnaval.

Justamente aquí se reaviva un tema que año tras año está continuamente en boca de todos sobre "la esencia del carnaval", pues muchos creen que el carnaval se despopularizó, se intelectualizó, no forma parte "del pueblo".<sup>117</sup> Esta discusión se deriva luego a la profesionalización del carnaval, si "está bien o está mal que técnicos, expertos, gente de teatro se meta en el carnaval", etc... lo importante es visualizar ambas posturas y tener en cuenta que las mismas tienen sus argumentos y razones. El carnaval fue expresión y recinto indiscutible de resistencia a la dictadura,<sup>118</sup> pero

Lazaroff, interpretada por "los que iban cantando"). Lamolle, Lombardo (1998) Op. Cit. p. 77

<sup>116</sup> "Pero por entonces se afirma toda una zona de Música Popular que tiene raíces negras, de jazz, del movimiento iniciado por los Beatles. (...) Los Hermanos Fattoruso... Rada... Eduardo Mateo... creador de "El Kinto"... Kano Alonso, el interminable "Chichito" Cabral y un grupo fundamental como "Tótem". Son algunos nombres del llamado "candombe beat", vigente hasta hoy, enriquecido y hasta con otras denominaciones". Muñoz, Castillo (1983) Op. Cit. p. 205

<sup>117</sup> Así lo ve Jorge Trasante, pues dice: "...hoy la murga es menos popular que antes en su integración, hay un falso popularismo de la murga. Hoy por hoy, el que sale en murga no es tanto el individuo del pueblo, de abajo. Es otra categoría de uruguayos la que sale... -Explicáte.

Si vos miras quienes manejan la murga en los últimos 20 años en su mayoría son gente del estudiantado. En las facultades se armaron muchas murgas, pero no trabajaron con gente de la calle, con los verdaderos murguistas. Los tipos subieron a un camión, se apropiaron de algo y ahora son los fenómenos que lo quieren dirigir....la murga es calle, es barrio, nunca fue facultad.

-Él fenómeno tuvo mucho que ver con el momento político en el que vivíamos ¿no? En la dictadura, mucha gente buscaba caminos, formas de decir las cosas...

Si pero para mí se alejó a la murga de barrio ¡Ojo! ¡ta bárbaro la facultad y que la gente estudie! Pero a no engañarse, que eso no fue ninguna evolución. Los tipos de aquel carnaval no quieren ir a ver lo de hoy. Eso no es murga, dicen. Y tienen razón, no hay un fondo de base... Hay un desfase con la cosa popular...un tipo que no es del medio popular no va a buscar gente de ese ámbito". Ubal (1994) Op. Cit. p. 19 - 20

<sup>118</sup> " La Música Popular Uruguaya que se ha ido afianzando, depurando desde los orígenes hasta hoy, es una manifestación artística (si no lo fuera carecería de valor), pero es

paralelamente fue abordado por músicos que generaron textos, discursos y símbolos de una clase media "intelectualizada", alejándose por momentos de las clases populares.

Es a partir de la dictadura que aparece una clasificación de las murgas por su inclinación ideológica. (Las de "derechas" y las de "izquierda"). Asociadas a las de "derecha" están las murgas relacionadas con el viejo estilo tradicional de la murga (cantar "pal' costado", "murga vieja") y en general tienen "patrón" o "dueño". Su humor es más grueso, más verde y el tipo de "toque" es más repicado y rápido. Las murgas de este estilo se identifican con el barrio de "la Unión".

Las murgas de "izquierda" se asocian con "la Teja", supuestamente más "comprometidas" socialmente<sup>119</sup>. Su forma de organización es la autogestión o cooperativa. Su cantar no es tan acentuado como la murga vieja (mayor vocalización) y existe una preocupación por la puesta en escena. Los textos son diferentes a los de "la Unión" (simplificando, serían "más serios, más intelectuales") y los trajes son más discretos (a diferencia con la Unión donde el brillo, los colores fuertes y la lentejuela están "a la orden del día").

Actualmente esa distinción es más bien difusa, pero si es interesante descubrir como la territorialidad marca e identifica formas de "hacer

*además un claro fenómeno social; la respuesta popular, uno de los caminos de expresión frente al modelo de turno". Muñoz, Castillo (1983) Op. Cit. p. 210*

<sup>119</sup> *"La mayor tolerancia moral a la trasgresión y lo alternativo que era clásico del carnaval permite localizar esperanzas de resistencia ideológica a la socialización refundadora y la represión y control del régimen de facto a través de la gestualidad y el discurso explícito o encubierto de la murga, entre otras islas de resistencia ideológica (...) En los '80 algunas murgas – murga cambian su énfasis hacia la murga – mensaje y pocas escapan a la coloración militante (...) Quizás las letras de 1984 sean el punto culminante del proceso que, sin embargo, tiene formalmente su culminación con la retirada de Falta y Resto de 1984 en que propone que la murga se integre a la lucha cotidiana de todos los días, a la militancia política y social general. (...) las propuestas doctrinarias en presentaciones y retiradas y el énfasis en el cuplé político sólo aparecen con las murgas – mensaje de la modernidad, proféticas y mitológicas, iluministas y mesiánicas". Bayce (1992) Op. Cit. p. 17*

carnaval" (aunque algunos no lo vean así).<sup>120</sup>

Quizás una síntesis o resumen de esa mezcla entre el "viejo carnaval" con lo "intelectual" sea "Brindis por Pierrot" (1985/Jaime Roos), donde "... el sonido de la bohemia volvía a convocar a los montevideanos... su filosofía bolichera, resumida en la voz del "Canario" Luna y en la percusión y los coros de "Falta y Resto", generó un fenómeno de identificación masiva casi sin precedentes que atravesó barreras generacionales, sociales y culturales. Aquella reflexión vital, hilvanada con una noche de recuerdos al pie de un mostrador, había calado hondo en una visión intransferiblemente nuestra de las cosas".<sup>121</sup>

<sup>120</sup> "...lo único que digo es que se inventaron las murgas de izquierda...Cuando empezó eso, en los '70, hubo problemas. Nosotros lo sufrimos con Don Timoteo. Éramos de la Unión, y las murgas de izquierda eran de La Teja, las demás no. Y nosotros dábamos chicote, éramos de izquierda. Yo estuve en todos lados y en todos lados es igual ¿que pavada esa de las murgas de izquierda y de derecha?...Ahora creo que eso ya no existe más. Yo hace unos cuantos años que no salgo, la vez anterior salí con los "Saltimbanquis" la murga del "Cachete" Espert, y no hubo ningún problema". Nota a Washington "Canario" Luna" en "¿Carnavales eran los de antes?" Semanario "¿Que pasa?" Diario "El País". Montevideo, 17/02/2001. p. 10

<sup>121</sup> Alfaro (1987) Op. Cit. p.68

## VII.-CARNAVAL DEL MILENIO (FINALES DEL SIGLO XX, PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI).

*"... en varios colegios de la zona donde yo trabajo (Colon. Lezica) tomaron como tema para la fiesta de fin de año la identidad nacional (a partir del couplé de "Doña Identidad" Contrafarsa 1999)".<sup>122</sup>*

Al salir de la dictadura todo aquello que de alguna forma estuvo implicado directa o indirectamente en el carnaval tuvo su auge y momento de esplendor. Los tablados junto a los conjuntos de carnaval, su difusión y comercialización se multiplicaron <sup>123</sup> generando también interés tanto en los agentes privados (televisión, radio) como los estatales (Ministerio de Turismo, Intendencia).

Pero a finales de la década del '80 y principios de los '90 decaen las propuestas carnavalescas, asociado esto a las transformaciones que se sucedieron a escala mundial como la caída del muro de Berlín y la desarticulación de los socialismos reales<sup>124</sup>, los cuales eran bastión ideológico, estético y narrativo para un gran porcentaje de conjuntos de carnaval; además de la fuerte caída de los salarios y el poder adquisitivo de los uruguayos.

El Uruguay post-dictatorial también traía consigo un sin fin de problemáticas sociales y culturales donde la dictadura estuvo directamente asociada<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> Entrevista a Diego Berardi, integrante de la cuerda de primos de Murga "Contrafarsa". Entrevista realizada por Pablo Peluffo. 13/8/2001 no publicada.

<sup>123</sup> Remedi (1996) Op. Cit. p. 121-122

<sup>124</sup> Casaravilla (1993) Op. Cit. p. 155 - 156

<sup>125</sup> "Junto con el nivel de vida y las opciones también fueron cayendo los pactos y pautas de convivencia social, la sensibilidad y los valores sobre los que se apoyaba la convivencia, y en su conjunto, los mitos del Uruguay feliz, los placeres y privilegios de la vida urbana y de la modernidad. La actividad policial, estatal o privada, fue llamada a hacerse cargo de la contención de los sectores excluidos y de garantizar la reproducción

Si bien la restitución del sistema democrático trajo consigo libertades políticas y civiles, el país no era el mismo. Se intentó desde diferentes ámbitos (cultural, político, social) volver a viejos esquemas y formas del "Uruguay de antes"<sup>126</sup>, pero nuevos valores y sensibilidades emergían en el Uruguay post-dictadura, donde expresiones culturales como el rock (con particular énfasis en el inconformismo y el nihilismo de géneros como el punk-rock) daban cuenta de la decepción de generaciones que les fue prohibido expresarse y tenían puestas muchas expectativas en la democracia (y no fueron colmadas a corto plazo).

A diferencia de tiempos anteriores donde los tablados significaban para el barrio el lugar y espacio donde éste "se presentaba a sí mismo y hacia los demás"<sup>127</sup>, ahora el carnaval necesita de recursos y sponsors pues las inversiones en los conjuntos aumentan año tras año. Costear y mantener un tablado de barrio es prácticamente imposible, lo que dio margen a que aparecieran empresarios del carnaval.<sup>128</sup> Para llevar a cabo espectáculos del nivel que están consiguiendo los conjuntos se necesita dinero<sup>129</sup> y paulatinamente los tablados han dado pie a que aparecieran los "escenarios comerciales", que cuentan con una variada cartelera de

*del orden social. Históricamente una cultura próspera y una sociedad de inmigrantes, Uruguay se convirtió en una cultura crecientemente pobre e inhóspita, y en una sociedad de emigrantes que expulsa a jóvenes, profesionales, trabajadores calificados, pequeños empresarios, etcétera". Remedi (1996) Op. Cit. p. 55 - 56*

<sup>126</sup> "La incapacidad del liberalismo para concretar la promesa liberal- el desarrollo nacional- derivó en un revisionismo profundo que se remontó al pasado, y que hurgo en las prácticas y tradiciones culturales de las clases populares, pensadas como bastión material-natural-sensual irreductible, como inconsciente colectivo, o como "bolsa de desperdicios", para encontrar allí materiales y claves útiles para volver a imaginar y sustanciar una forma de vida y de relación con la naturaleza menos grotesca y absurda, más armónica y humana" *Ibidem*, p. 69

<sup>127</sup> Milita Alfaro: "El Mundo en una esquina. La proyección real e imaginaria del tablado". La Lupa. Brecha en Internet: [www.brecha.com.uy](http://www.brecha.com.uy) Edición N° 640

<sup>128</sup> Remedi (1996) Op. Cit. p.120

<sup>129</sup> " Bueno señores, si ustedes quieren ver esos trajes, disfrutar de todo ese colorido y despliegue, bueno, olvídense de los tablados de barrio, de las entradas baratas y hasta

conjuntos (la mayoría de las veces no es nada variada, pues los empresarios contratan números exitosos o conjuntos "con hinchada" para que el escenario se llene); hay escenarios techados y otros abiertos (generalmente clubes deportivos); a disposición del público hay un sin fin de servicios: plaza de comidas (donde se ofrece desde el típico choripán hasta brochettes de lomo y choclos hervidos), puestos con venta de artesanías, promotoras de TV cable, mutualistas médicas, pantalla gigante, bingo y rincón infantil.

Existe a su vez una subvención por parte de la Intendencia Municipal de Montevideo a los tablados que estén organizados por los vecinos de barrios populares, tal es el caso de Maroñas, Lavalleja, la Teja, etc. En los mismos participan conjuntos del carnaval oficial y del proyecto - convenio que tiene la Intendencia con el T.u.m.p.<sup>130</sup> ("Murga Joven").

Los conjuntos en general no realizan su actuación completa en los escenarios comerciales, sino que "recortan" el espectáculo así el empresario incluye más conjuntos en la cartelera (además están estipulados previamente en los contratos que se hacen con D.A.E.C.P.U.<sup>131</sup> el tiempo, la duración del espectáculo y la paga por estos).<sup>132</sup>

La discusión y los comentarios que trae esta situación son muchos pues algunos dicen: "carnavales eran los de antes... la profesionalización mata

*de la tan mentada <esencia> (que nadie explica en que consiste) por que esos 2 carnavales, simplemente, son incompatibles"* Lamolle, Lombardo (1998) Op. Cit. p. 62

<sup>130</sup> Taller Uruguayo de Música Popular

<sup>131</sup>Agremiación que nuclea a directores y responsables de conjuntos de carnaval, fundada en el año 1952 a partir de inquietudes de algunos directores de aquella época (Pastrana, Bermejo, Huesca) por el cobro de los premios de los tablados. "...tenían que ir por almacenes o bares a cobrar el premio que les había fijado la "Comisión". En algunos, la paga era muy poca; en otros, el tesorero se transformaba en un pájaro andariego y nunca más se sabría de sus alas". Emilio Bruno, Avelino "Picho" Carballo. 50 Años de D.A.E.C.P.U. Editorial El Hacha. Montevideo. 2002. p. 4 - 5

<sup>132</sup> "Hay dueños de tablados que si vos cantás todo el repertorio se enojan. Nadie piensa en ese gil que esta ahí sentado con la familia que vino del trabajo... se les falta el respeto... Hay conjuntos que ni siquiera se pintan. Con Pastrana, si no te pintabas la cara no salías. Era respeto. Ahora no" ¿Qué pasa? (2001) Op. Cit. p. 9

al carnaval... antes salían por la camiseta".

Los conjuntos más premiados trabajan prácticamente todo el año, así es el caso de "Contrafarsa" que *"... el año pasado (2000) hicimos "La Barraca" (boliche nocturno ubicado en las calles Daniel Muñoz y Defensa), salvo algunos jueves que era fin de mes, después los demás jueves se llenaba de gente... se hizo un espectáculo en el Teatro de Verano ("La murga invita") en pleno invierno (hacia tremendo frío) y se vendieron 3.200 entradas"*.<sup>133</sup>

Otro de los hechos (que son) cada vez más notorios (además del trabajo post - carnaval de las murgas y de las comparsas lubolas) es la edición en CD de estos géneros. Es muy común ver en las bateas de los comercios que se expiden CD antologías de murga, candombe, recopilaciones año tras año de diferentes conjuntos de carnaval (Ejemplo: edición anual de CD dobles de "Carnaval del Futuro" Programa radial de carnaval emitido por CX 36 Centenario), además de editar actuaciones completas de los primeros premios del carnaval.<sup>134</sup>

Lentamente aparecen otras propuestas carnavaleras donde se utilizan otros criterios artísticos y estéticos para expresar la propuesta murguera (tal es el caso de "Antimurga BCG"; "Contrafarsa", "La Peñarola", "La bolilla que faltaba" murga de mujeres). A su vez se intenta rescatar lo lúdico, lo festivo, placentero y alegre, dejando por momentos de lado la murga – mensaje (quizás como crítica posmoderna al descreimiento de los contenidos ideológicos y militantes que fueron sustento de las murgas década

<sup>133</sup> Berardi (2001) Op. Cit. no publicada.

<sup>134</sup> "La mercantilización de casetes y discos y su radiodifusión tuvieron consecuencias contradictorias: ...ampliaron y multiplicaron los espacios y tiempos del carnaval a límites insospechados; por otro lado, además de quedar sometidos a una larga serie de nuevos filtros e intermediarios, la congregación y el ritual carnavalesco sufrieron una

atrás)<sup>135</sup>. Viejos prejuicios o estigmas que llevaban algunos conjuntos comienzan a desaparecer, pues las categorizaciones como murgas de "la Unión" y murgas de "La Teja" actualmente no se observan radicalmente.<sup>136</sup> Incluso formas estéticas antes criticadas (como fue en su momento el argumento de la "BCG" en bajar del tablado y participar con el público) fue adoptada por diversas murgas en la década de los '90.

Las repercusiones del carnaval en el exterior son cada vez más fuertes, pues es frecuente que murgas o comparsas "cruzen el charco" y actúen en diferentes boliches o teatros bonaerenses. Jaime Roos es exitoso en Argentina y parte de ese éxito es la fusión del pop con la murga y el candombe; "Falta y Resto", "Araca la Cana" son asiduos visitantes a Buenos Aires (estos últimos fueron declarados visitantes ilustres de la ciudad de Bs. As. por la Municipalidad de Bs.As.).

"Contrafarsa" fue invitada en el verano del 2001 al Festival Internacional de Cosquín 2001, donde fueron muy valorados y recibiendo excelentes críticas *"... hay gente de Argentina que viene todos los años a vernos, nos siguen a todos lados, a Cosquín, Mar del Plata, a "la Trastienda" (boliche de Bs. As.), recibimos e-mails desde Argentina (en la pagina web) toda la gente conoce tu música, sabe lo que haces, lo aplauden como si fuera un espectáculo de ellos"*<sup>137</sup>

Simultáneamente grupos de Pop - Rock han incorporado estos géneros a

*desrealización, una desterritorialización y una fragmentación sólo compensable a nivel imaginario o simbólico"* Gustavo Remedi (1996) Op.Cit. p.119

<sup>135</sup> Bayce: (1992) Op. Cit. p. 17

<sup>136</sup> *"...Creo que una de las cosas que ha hecho contrafarsa es haber logrado una síntesis de lo que en su momento fue, caricaturescamente hablando, la contradicción La Teja-Unión... en contrafarsa, lo que cantaban antes o después de los ensayos eran cosas de las murgas de la unión. Y lo siguen haciendo... la murga crece en un ambiente cooperativo, mayoritariamente de gente de izquierda,... pero los gustos, en la estética, había una presencia muy fuerte de lo que era la murga anterior"* Luis Carrizo. "Contrafarsa: Murga, arte, sociedad". Ediciones Trilce, Montevideo, 2000. p. 100

sus canciones ("Auténticos Decadentes", "Fabulosos Cadillacs", "Bersuit Bergarabat", "Los Piojos", "La Vela Puerca", "Abuela Coca"); además del éxito que trasciende el Mercosur (han llegado a toda América Latina, España y la edición de videos en la cadena MTV) grupos de la "movida tropical" uruguaya que fusionan plena, cumbia y merengue con la murga y el candombe (ejemplo: "Mayonesa" de "Chocolate", "Nietos del Futuro", "Los Fatales", etc).

Esto se debe a un movimiento que se ha desarrollado a escala global llamado "Pop latino", donde el crecimiento de mercados como los Estados Unidos (donde hay 30 millones de latinos)<sup>138</sup>, México, Argentina, Brasil, generaron la búsqueda de nuevos productos que incluyeran sobre la base del pop, sonidos regionales "escuchables o adaptables" luego de haber pasado por la metrópoli.<sup>139</sup>

La Intendencia Municipal de Montevideo ha implementado en centros juveniles de diferentes barrios de Montevideo, talleres de murga a cargo de renombrados carnavaleros (Edu Lombardo, Pablo "pinocho" Routín, Benjamín Medina, Gabriela Gómez, Guillermo Lamolle, etc.) en convenio con el T.u.m.p.

Así se instaura el Encuentro de "Murga Joven" (hoy ampliado a otras expresiones llamado "Movida Joven"), que ya comienza a mostrar su frutos pues algunas propuestas están marcando un estilo propio (tal es el caso de "Murgarrón", "La Catonga", "Demimurga", "La Mojigata", "Agarráte Catalina"). También generando propuestas que luego pasaron a competir oficialmente (tal es el caso de "La Mojigata", siendo esta murga revelación del carnaval 2001, valorada por el público y la prensa, a tal punto que

<sup>137</sup> Berardi (2001) Op. Cit. no publicada

<sup>138</sup> Andrés Torrón: "Música en español en las radios. ¿Identidad cultural o moda pasajera?" Brecha en Internet; [www.brecha.com.uy](http://www.brecha.com.uy) Edición N°

<sup>139</sup> Aharonián (2002)Op. Cit. p. 86; ver capítulo "Cultura Popular".

después de la liguilla siguieron actuando en los diferentes tablados<sup>140</sup>).

Con el candombe suceden cosas parecidas pues prácticamente todos los barrios tienen su comparsa. Los desfiles de "llamadas" del 2001 y 2002 tuvieron una gran cantidad de comparsas inscriptas y en el 2003 se rompieron los records de participación (42 comparsas anotadas superando ampliamente años anteriores). También tuvo una gran repercusión internacional, pues se trabajó la imagen y el desfile como producto turístico y muchas cadenas internacionales de televisión vinieron a dar cuenta del hecho (MTV, HBO OLÉ, UNIVISION, CNN, etc...).

<sup>140</sup> Matías Castro: "Maquillaje Fresco. La Murga Joven y El Viejo Carnaval". Brecha, Suplemento "El Ocho" 15/03/02, p. 3

## VIII.-CONSIDERACIONES FINALES.

Después de analizar los procesos sociales que se fueron generando en los diferentes momentos que hicimos referencia, podemos dar cuenta que el carnaval uruguayo y en particular la murga (pues fue la que estuvimos analizando) fue asimilando, mezclando, cambiando temas y propuestas estéticas.

Ahora podemos definir al género no solo desde las características que adopta coyunturalmente (pues delimitaría la riqueza del hecho y se podría cometer el error de conocerlo solo desde sus expresiones concretas), sino desde un lugar que permita analizar y comprender las producciones simbólicas populares.

Con ello damos cuenta del por qué se elaboran determinados discursos, prácticas, símbolos, tomando así la producción cultural (simbólica) y el espacio desde donde se produce.

Para esto Gustavo Remedi reelabora dos categorías: Una reformulada desde la noción de esfera pública de Jürgen Habermas, la cual se deriva en esfera pública popular. La otra desde la noción de transculturación narrativa de Ángel Rama, reelaborándola a la noción de transculturadores populares.

*Por esfera pública popular "entendemos ese conjunto de enclaves o espacios de encuentro, intercambio y negociación social y simbólica efectivamente al alcance de las clases populares, y en los que las clases populares si toman parte y son agentes protagónicos en la producción, el intercambio y la crítica cultural. [...] Utilizar la noción de esfera pública popular como base del estudio y la crítica cultural permite tomar por objeto de estudio las prácticas simbólicas y los discursos reelaborados en*

*los espacios de los que toman parte las clases populares, mediante los que éstas proponen y negocian sus sentidos de la experiencia, sus interpretaciones del mundo, sus roles sociales, sus relaciones sociales y con el Estado, su papel en la transformación social."* <sup>141</sup>

Por transculturadores populares " me refiero a todos aquellos productores culturales que realizan una tarea transculturadora "en" la esfera pública popular. Mediante sus elaboraciones y recreaciones ellos intentan ligar /oponer entre sí los distintos mundos e historias de las clases populares, así como con el mundo de las élites nacionales y transnacionales. [...]los transculturadores populares no privilegian las formas que no son comunes ni privilegiadas en la esfera pública popular... puesto que estas formas expresivas impedirían o limitarían su tarea transculturadora, ellos trabajan con reelaboraciones de discursos y formas expresivas recurrentes y preferidas en el ámbito de la esfera pública popular. [...]Esto es claro, por ejemplo, en las murgas del carnaval, las cuales tienen que ser entendidas, precisamente, como "máquinas transculturadoras" a partir de las cuales es posible modelar una nueva forma de visualizar, problematizar y criticar la cultura nacional". <sup>142</sup>

Ejemplo claro de estos conceptos es la opinión de Diego Berardi: "...nadie te enseña a hacer murga o murguista, vos haces la murga como vos la sentís, la vida es una murga, lo que hace la murga arriba del escenario es contar las cosas que suceden en la vida y vos en la cotidiana te encontrás con niños pidiendo en la calle, gente que no tiene trabajo, gente que se termina yendo del país, lo vivís todos los días, me parece que no se puede decir: La murga tiene que ser así!!! .... si considero que hay estilos...".<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Remedi (1996)Op.Cif. p. 30 - 31

<sup>142</sup> Ibídem, p. 33 - 34

<sup>143</sup> Berardi (2001)Op. Cit. no publicada

Cada grupo social, cada integrante de "la vieja murga" o la "nueva murga" entiende la murga y la vive con intensidades diferentes. La riqueza del género está en que por él se expresan distintas maneras de vivir, entender y mirar la realidad. En el caso de estudiar cada expresión particular se tomaría en cuenta el lugar desde donde se elabora el discurso y como se elabora.

## **IX.-PERTINENCIA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES EN TRABAJO SOCIAL.**

Después de este análisis consideramos como relevante la investigación y el interés de los estudios culturales, revalorizando así nuevos objetos de estudio dentro de la Licenciatura de Trabajo Social. El plan de estudios de la Licenciatura en Trabajo Social de la Universidad de la Republica Oriental del Uruguay (U.DELAR.) tiene solo cuatro materias que incluyen específicamente el estudio, comprensión y análisis de la cultura (Antropología Cultural I y II, Metodología de la Investigación IV y V de enfoque cualitativo).

La carga horaria de estas materias sumadas conjuntamente es de 225 horas de 2670 horas que tiene la licenciatura en su totalidad<sup>144</sup> (8.4 % del total de horas de la Licenciatura). Además en las Metodologías de la Intervención Profesional I, II, III (M.I.P.) no existe ningún subgrupo, centro de práctica o área de intervención que específicamente se encargue del estudio y el análisis cultural.

Por lo tanto sería por demás pertinente intensificar el análisis de los estudios culturales en la Licenciatura ya que responde a una necesidad de entender y explicar una serie de fenómenos que actualmente emergen y requieren nuevas conceptualizaciones y categorías de análisis. Algunos de estos emergen a partir de:

1. Los procesos de desencanto de la modernidad generados por promesas de progreso científico y desarrollo humano (no colmando las expectativas de gran parte de la civilización occidental);

<sup>144</sup> Plan de Estudios, Universidad de la Republica, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Trabajo Social, Licenciatura en Trabajo Social, Octubre de 1992, p. 10

2. El final de la hegemonía socialista en Europa del Este a partir de la caída de la Unión Soviética<sup>145</sup> (siendo este bastión ideológico, logístico y económico de países, partidos políticos, movimientos sociales y grupos armados en el mundo) y la creencia de que se llegó al "final de la historia" donde solo es viable un único modelo económico, social y cultural;
3. La expansión del capitalismo (basado en un componente ideológico fuertemente especulador en los sistemas financieros) adoptando una nueva faceta globalizadora e imperialista;
4. El flujo de los movimientos financieros a escala mundial propiciados por los avances tecnológicos (los cuales benefician la comunicación y el intercambio a tiempo real) son capaces de generar ganancias insospechadas y quiebres financieros al mismo tiempo,

Todos estos hechos han cuestionado las creencias y las certezas de gran parte de la población mundial, por lo que sus creencias identitarias, culturales, étnicos y sociales son permanentemente puestas en tela de juicio.

Sumado a esto los Estados – nación están siendo interpelados y en algunos casos diluidos por los bloques económicos regionales (los cuales intensifican el flujo y el intercambio de bienes económicos, culturales, sociales y demográficos), que en sus acciones (sumadas a los hechos que enumeramos anteriormente) desdibujan las diferencias que existían antes entre las naciones y nacionalidades.

<sup>145</sup> Ricardo Cetrulo: *Alternativas para una Acción Transformadora. Educación Popular, Ciencias sociales y Política*. Ediciones Trilce, Montevideo, 2001, p. 47

A su vez nuevos paradigmas<sup>146</sup> y relatos intentan entender lo que actualmente sucede. Tal como cita Cetrulo en "Alternativas para..." (tomado de Kellner) el entender los procesos sociales y culturales de la actualidad, habilita a replantear viejas corrientes en función a los nuevos problemas que se plantean "... y de acuerdo a los desafíos presentados por la configuración usual de los medios, el consumismo, las sociedades de información; por la cibernética y el diseño; por la reestructura del trabajo y por los nuevos modos de colonización de la vida cotidiana"<sup>147</sup>.

Nuevos problemas y objetos de análisis social han emergido a partir de estos cambios que comúnmente se denominan "tiempos posmodernos", los que se identifican por hacer referencia a un estado de la cultura después de todos los cambios mencionados con anterioridad. La posmodernidad tiene como postulado un gran rechazo a la modernidad, ya que ésta no admitía como validos diferentes relatos pero si la validación de uno solo (" imperialismo de la verdad científica") cayendo así en dogmatismos opresores y cercenando el desarrollo de diversas expresiones de sentido. La posmodernidad apela a reclirse en las diversas expresiones de sentido locales, micro culturales, dialectos y lenguajes<sup>148</sup>.

Vattimo las denomina "*estetización general de la existencia*"<sup>149</sup>, ya que las pequeñas acciones guiadas a resistir "la lógica del sistema" aparecen como único modo revolucionario. "*Es, a juicio de Lyotard, el único modo de hacer frente a la racionalización económico – administrativa que*

<sup>146</sup> Thomas Kuhn: *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1977 en Cetrulo (2001) Op. Cit. p. 38 - 62

<sup>147</sup> *Ibidem* p. 62 - 63

<sup>148</sup> "No se trata de integrar o recomponer la modernidad, sino de superarla. Por eso sospechan de los maestros de la sospecha; se muestran incrédulos ante los grandes relatos emancipatorios. Quieren defenderse del logocentrismo occidental, de la primacía de la razón fundamentadora, totalizante y dominadora. Para ello propugnan la defensa radical del pluralismo de lenguajes y un pragmatismo contextual." José María Mardones: *Posmodernidad y Cristianismo. El desafío del fragmento*. Editorial Sal Terrae. Santander, 1988. p. 57

<sup>149</sup> *Ibidem* p. 72

sostiene el sistema. Para ello hay que liberar las energías del cuerpo y la mente, celebrar la locura, la intensidad, el deseo".<sup>150</sup>

No es casual que desde hace una década en nuestro país académicos e intelectuales se interesen, escriban y estudien acerca de fenómenos que comúnmente se consideraban vulgares, comunes y sin ningún valor académico. El fútbol, carnaval, el mate, la vida privada y demás acontecimientos de lo cotidiano comenzaron a tener un interés particular. Últimamente se ha escrito sobre nuevas identidades y tribus urbanas en nuestro país<sup>151</sup>, donde se analiza las repercusiones culturales de jóvenes y adolescentes alrededor de experiencias estéticas y vivenciales (la práctica del skate, la música electrónica, el punk, malabares y hip – hop en una hibridación de características y prácticas típicas uruguayas como el tamboril, el mate, tortas fritas, etc).

Naomi Klein ha estudiado en "No Logo"<sup>152</sup> la influencia y el papel que juega lo estético en agrupamientos urbanos, donde las marcas multinacionales a partir de la puesta en práctica de aparatos comerciales (donde la imagen genera identificaciones e identidades) han podido ser el centro de atención para un gran número de personas<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> "Es una política marginal, micro-política de los marginados sociales, experimentadores, defensores de las minorías..." Ibidem p.73

<sup>151</sup> Verónica Filardo (Coordinadora) y varios: *Tribus Urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Ediciones Trilce. Montevideo. 2002

<sup>152</sup> Naomi Klein: *No Logo. El poder de las Marcas*. Editorial PAIDÓS. 2ª Reimpresión. Buenos Aires. 2002

<sup>153</sup> "Ahora las grandes empresas discográficas como BMG contratan <pandillas callejeras> de jóvenes negros de las ciudades que difunden los álbumes de Hip - Hop en sus barrios y que hacen incursiones de tipo guerrillero para pegar carteles en las paredes. La empresa de Steven Rifkind (director de la marca de discos de rap Loud Records) dice especializarse en <la publicidad de boca y oído en las zonas urbanas y en los suburbios>... empresas como Nike le pagan cientos de miles de dólares para averiguar cómo hacer cool sus marcas según el dictado de la juventud negra. [...] La empresa Nike esta tan volcada a copiar el estilo, las actitudes y la imaginería de la juventud urbana de color que... los publicitarios y diseñadores de Nike llevan sus prototipos a los suburbios de Nueva York, Filadelfia y Chicago y dicen a los muchachos <Oye, bro, pruébate estas zapatillas>, para averiguar su reacción ante los nuevos estilos... [...] Es increíble, los chicos se vuelven locos,

En nuestro país estos fenómenos culturales se están sucediendo con características particulares, y a la vez generan nuevas interrogantes ya que viejas expresiones toman nuevas formas estéticas e identificatorias a raíz de los cambios en la distribución residencial de grupos e individuos.

Los procesos de segregación residencial<sup>154</sup> (migraciones del interior del país hacia la capital y del centro de la ciudad a la periferia, producidas por las crisis estructurales acontecidas a partir de la década del '60) crearon en distintas zonas periféricas de Montevideo una creciente tuburización, ocupando espacios que no cuentan con los servicios mínimos que aseguran la calidad de vida que todo individuo requiere en su desarrollo físico, intelectual y social.

La precariedad de las viviendas, falta de saneamiento, ausencia de recolección de residuos, insuficiencia en el servicio de agua potable y luz, son características de la periferia de la ciudad. Estos cambios marcan la vida de los pobladores y a las futuras generaciones, los cuales reproducen su vida económica, social y cultural.

Como consecuencia los problemas sociales<sup>155</sup> se complejizan y la relevancia de la cultura, las prácticas culturales y el lugar que se desarrollan las mismas exigen reelaborar toda una gama de saberes y herramientas de intervención.

De esta forma damos relevancia y justificación al estudio realizado en este trabajo, donde el análisis de la práctica del carnaval en el Uruguay y especialmente la experiencia de la murga nos ayudó a dignificar lo

*Ahí te das cuenta de la importancia de Nike. Te dicen que Nike es lo primero en su vida, y lo segundo es su novia". Ibidem. p. 106 -107*

<sup>154</sup> Ruben Katzman y Otros: *Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre las raíces de la vulnerabilidad social en Uruguay*. PNUD, CEPAL. Montevideo. p. 298

<sup>155</sup> Francisco Suárez: *Problemas Sociales y Problemas de Programas Sociales Masivos*. CIDES. Serie De Capacitación. Agosto 1991.

cultural y el lugar privilegiado que tiene este como elemento de la cultura y de la identidad nacional.

Desde el Trabajo Social (e intentando ser coherentes con los principios operativos<sup>156</sup>) estamos exigidos a promocionar, dignificar y respetar " los valores, normas y pautas culturales"<sup>157</sup> de grupos, localidades y personas, ya que por mucho tiempo la cultura popular fue excluída y retraída.

*"Por eso, lo primero que hay que cuestionar es el valor de aquello que la cultura hegemónica excluyó o subestimó para constituirse. Hay que preguntarse si las culturas predominantes - la occidental o la nacional, la estatal o la privada - son capaces únicamente de reproducirse, o también pueden crear las condiciones para que sus formas marginales, heterodoxas de arte y cultura se manifiesten y se comuniquen... Quizás el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que igualen a todos, donde la disgregación se eleve a la diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias".<sup>158</sup>*

<sup>156</sup> Mariella Mazzotti: *Los Principios Operativos en Trabajo Social*. Facultad de Ciencias Sociales. Ciclo Básico: Trabajo Social I. Montevideo, Junio de 1992

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 4

<sup>158</sup> Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México D.F., 1989 p. 148

## X.- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.

Adorno, T.W.; Horkheimer, M.: *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sur, Buenos Aires. 1969.

Adorno, T.W.: *Consignas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1969.

Aharonián, Coriún: *Conversaciones sobre música, Cultura e Identidad*. Ombú, Montevideo, 1992.

\_\_ *Introducción a la Música*. Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2ª Edición, 2002.

Alfaro, Milita: *El sonido de la calle / Jaime Roos*. Ediciones Trilce, Montevideo. 1987.

\_\_ *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Primera Parte: *El carnaval heroico (1800-1872)*. Editorial Trilce, Montevideo, 1991. Segunda Parte: *Carnaval y modernización, impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Editorial Trilce, Montevideo, 1998.

\_\_ *"El Mundo en una esquina. La proyección real e imaginaria del tablado"*. La Lupa. Brecha en Internet: [www.brecha.com.uy](http://www.brecha.com.uy) Edición N° 640.

Anderson, Benedict: *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993 (primera edición en español).

Autores Varios: Sectores Populares y Vida Urbana. Clacso. Buenos Aires. 1984.

Autores Varios: Historias de la Vida Privada en el Uruguay. Tomo 2. El Nacimiento de la Intimidad 1870-1920. Taurus. Ediciones Santillana, Primera Edición. Montevideo. 1996.

Barrán, José Pedro: Historia de la sensibilidad en el Uruguay Tomo I. La cultura "Bárbara" 1800-1860. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1990.

Bayardo, Nelson: Tango. De la mala vida a Gardel. AGUILAR, Fundación Bank Boston, Montevideo, 2002.

Bayce, Rafael: "Y el Pueblo vuelve a soñar". Brecha, 27/03/92.

Benton, Lauren A.: La Demolición de los Conventillos: La Política de la Vivienda en el Uruguay Autoritario. Cuadernos de CIESU N° 54. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1986.

Brecha: "Edición Especial, Matemáticamente tenemos chance. Uruguay un país en busca de su destino". Montevideo, 13/7/2001.

Bruno, Emilio – Carballo, Avelino: 50 Años de D.A.E.C.P.U. Editorial El Hacha. Montevideo. 2002.

Caetano, Gerardo – Rilla, José: Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al MERCOSUR. Colección CLAEH / Editorial Fin de Siglo. Montevideo, 1994.

Capagorry, Juan – Domínguez, Nelson: La Murga. Antología y Notas. Cámara Uruguaya del Libro. 7º Feria Internacional del Libro. 1984.

Carrizo, Luis: Contrafarsa: Murga, arte, sociedad. Ediciones Trilce, Montevideo, 2000.

Casaravilla, Diego: "La cultura política uruguaya desde el carnaval. Heroísmo antimilitar, crisis del socialismo real y MERCOSUR". Cuadernos del Claeh N° 65-66, 2º serie, Año 18. 1993.

Castro, Matías: " Maquillaje Fresco. La Murga Joven y El Viejo Carnaval". Brecha, Suplemento "El Ocho" 15/03/02.

Cetrulo, Ricardo: Alternativas para una Acción Transformadora. Educación Popular, Ciencias sociales y Política. Ediciones Trilce, Montevideo, 2001.

Cipriani, Carlos: A Máscara Limpia. El carnaval en la escritura uruguaya de 2 siglos. Crónicas, memorias, testimonios. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1994.

Del Acebo Ibáñez, Enrique: "El Arraigo y la morada como categorías existenciales. Espacio, sociedad y cultura." En Revista Regional de Trabajo Social N° 22. Montevideo, 2001.

Delahanty, Guillermo: Nostalgia y Pesimismo: Teoría Crítica – Musical de Theodor W. Adorno. Universidad Iztapalapa. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1986.

Diccionario Enciclopédico Grijalbo 1996. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1996.

Errandonea, Alfredo: "Las Clases Sociales en el Uruguay" Claeh, Banda Oriental, Montevideo 1989.

"El País" (Uruguay): Semanario "¿Qué pasa?": ¿Carnavales eran los de antes? Montevideo, 17 /02/2001.

Falero, Alfredo: "Eurocentrismo e integración regional. Integración: alternativas". Revista Relaciones N° 222. Montevideo. Noviembre, 2002.

Ferrando, Jorge: "Del dicho al hecho hay un gran trecho. Reflexiones sobre educación popular." OBSUR, Montevideo.

Filardo, Filardo (Coordinadora) y varios: Tribus Urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil. Ediciones Trilce. Montevideo. 2002.

Fornaro, Marita – Sztern, Samuel: Música Popular e Imagen Gráfica en Uruguay, 1920-1940. CSIC. Montevideo, 1997.

García, Álvaro: Volviendo a casa. Poesía murguera en once retiradas. Ediciones Trilce. Montevideo, 2000.

García Canclini, Néstor: Las Culturas Populares en el Capitalismo. Editorial Nueva Imagen, México [Tercera Edición] 1986.

— Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo, México D.F., 1989.

Geertz, Clifford: La Interpretación de las Culturas. Gedisa Editorial. Barcelona [5ª Edición] 1992.

Giddens, Anthony: Sociología. Alianza Editorial. Tercera Edición. Madrid. 1999

González Laurino, Carolina: Uruguay: La construcción Colectiva de una Identidad. Tesis Doctoral en Sociología Política. Universidad de Deusto. Facultad de Ciencias Políticas, Doctorado en Sociología. Bilbao, 1998.

Gravagno, Ariel (comp.): Miradas Urbanas. Visiones Barriales. Editorial Nordan-comunidad. Montevideo, 1995.

Habermas, Jurgen: Identidades Nacionales y Postnacionales. Cuadernos de filosofía y ensayos. Editorial Tecnos. Madrid, 1989.

Katzman, Ruben y Otros: Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre las raíces de la vulnerabilidad social en Uruguay. PNUD, CEPAL. Montevideo.

Klein, Naomi: No Logo. El poder de las Marcas. Editorial PAIDÓS. 2ª Reimpresión. Buenos Aires. 2002.

Mardones, José María: Posmodernidad y Cristianismo. El desafío del fragmento. Editorial Sal Terrae. Santander. 1988.

Marrero, Adriana: Introducción a la Sociología. Fundación de Cultura Universitaria. Tercera Edición, Abril 1994.

Mazzotti, Mariella: Los Principios Operativos en Trabajo Social. Facultad de Ciencias Sociales. Ciclo Básico: Trabajo Social I. Montevideo, Junio de 1992.

Muñoz, Carlos – Castillo, Ruben: Revista El Uruguay de Nuestro Tiempo. N° 9 "Las Artes del Espectáculo". Claeh. 1983.

Netto, José Paulo: Capitalismo Monopolista y Servicio Social. Cortez Editora. Sao Paulo, Brasil. 1997.

Lamolle, Guillermo - Lombardo, Edu "pitufu": Sin Disfraz. La murga vista de adentro. Ediciones del T.u.m.p. Montevideo, 1998.

Parodi, Jorge: "Vivienda, Urbanismo y Trabajo Social". En Castro, Manuel Manrique - Maguiña L., Alejandrino: Problema Urbano y Trabajo Social. Humanitas-Celats. Buenos Aires, 1985.

Plácido, Antonio D.: Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición. Ed. Letras. Montevideo, 1966..

Plan de Estudios, Universidad de la Republica, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Trabajo Social, Licenciatura en Trabajo Social, Octubre de 1992.

Pujadas, Joan Joseph: Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos. Ediciones de la Universidad complutense, Salamanca, 1993.

Quiroga, Ana P. De – Racedo, Josefina: Critica de la Vida Cotidiana. Ediciones Cinco. Buenos Aires [Tercera Edición] 1993.

Remedi, Gustavo: Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional. Ediciones Trilce, Montevideo, 1996.

Sartre, Jean Paul: Crítica a la Razón Dialéctica. Editorial Losada, Buenos Aires, Segunda Edición.

Schiel, Tielman: "La idea de modernidad y la invención de la tradición: como la universalidad produce particularidad y viceversa" en Modernidad y Universalismo. Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela, 1991.

Suárez, Francisco: Problemas Sociales y Problemas de Programas Sociales Masivos. CIDES. Agosto 1991.

Torrón, Andrés: "Música en español en las radios. ¿Identidad cultural o moda pasajera?" Brecha en Internet: [www.brecha.com.uy](http://www.brecha.com.uy)

Ubal, Mauricio: nota con Jorge Trasante: " La murga es calle, nunca facultad". Semanario Brecha. Montevideo, 5/8/94.

Vidart, Daniel: El Espíritu del Carnaval. Segunda Edición, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001.