

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis Licenciatura en Sociología

**Todos somos murguistas:
identidades populares y la incidencia del mensaje
murguero en Montevideo**

Ricardo Klein

2002

Introducción.

La presente investigación resultó ser un gran reto personal. El estudio sociológico de manifestaciones culturales en nuestro país es por demás escueto, por lo que la realización del mismo presentó un doble desafío: por un lado, el desafío personal de analizar una de las expresiones socioculturales más importantes de nuestro medio, como lo son las murgas. Por otro, intentar aportar un granito de arena al escaso análisis cultural del país.

Si bien es claro que no “todos somos murguistas” en el Uruguay (simplemente es una expresión poética), se puede sostener que las murgas en particular y el Carnaval en general, atraen una gran cantidad de público. Asimismo, son expresiones socioculturales de primer orden a la hora de construir una cultura subalterna y constituyen un arma importante de denuncia social, sobretodo para las clases populares.

Por último, las citas que figuran en el análisis de la información provienen de entrevistados que asistieron a los tablados elegidos para la investigación: Defensor Sporting, Jardín de la Mutual, y Teatro de Verano.

Primera Parte:

**Contextualización socio-histórica
del tema a tratar.**

1. Homogeneidad - heterogeneidad del mundo contemporáneo.

El proceso de globalización característico de nuestro tiempo se desarrolla en medio de dos dimensiones claramente diferenciadas: la homogeneización y la heterogeneización mundial; proceso que no se limita a lo económico (bloques económicos versus mercados mundiales) sino que también abarca otras dimensiones como la política (fundamentalismos versus instituciones supranacionales) o la cultura (industria cultural versus búsqueda de lo exótico).

“Nuestra época está viviendo como ninguna otra el dilema de la unidad y la diversidad”¹.

El mundo está unido y, a su vez, fragmentado. Por un lado, el “acercamiento” entre los seres humanos por medio de las comunicaciones crea y forja sistemas de interdependencia (uniformizando, en cierto modo, al hombre). Por otro lado, elementos distintivos de cada civilización (raza, religión, lengua, etc.) surgen y fortalecen al individuo que se encuentra en ese sistema de pertenencia, creando de esta manera una identidad propia que lo diferencia del resto. Por tanto, globalización es unión pero también es diferenciación.

La globalización produce contradicciones que se reflejan en otros ámbitos: este tipo de circunstancias provoca la necesidad de buscar la proximidad entre los individuos². A través de la industrialización se llegó a un mundo hiperintegrador (homogéneo), en tanto que con la afirmación de las identidades se puede llegar a otro extremo: a la maximización de las diferencias.

La heterogeneización y la homogeneización se disocian por dos elementos que vienen unidos y que a su vez provocan múltiples efectos: la afirmación cultural y la conciencia civilizatoria. El binomio civilización-cultura produce la búsqueda de lo propio, relacionado íntimamente con la identidad de cada individuo. *“Las civilizaciones son el “nosotros” más*

¹ José Arocena. En: Lo global y lo local en la transición contemporánea: en CUADERNOS DEL CLAEH n° 78-79. Mvdeo. 2ª serie. año 22. 1997. Pág. 77.

² Debido a estos procesos en diversos países del mundo están surgiendo integristas y fundamentalismos.

grande dentro del que nos sentimos culturalmente en casa, en cuanto distintos de todos los demás “ellos” ajenos y externos a nosotros”³.

El hecho de ser diferente al otro y la búsqueda de una cultura compartida dentro de un sistema incide en la identidad cultural. Es el tema de lo global y lo local anteriormente aludido. Para identificarme en mi hábitat (lo local) debo diferenciarme del resto del mundo (lo global). Y en esa búsqueda lo que se intenta es alcanzar una identidad cultural.

El desarrollo de la globalización se contrapone a la reafirmación de la identidad cultural. Hoy en día nos preguntamos “¿quiénes somos?” y no de qué “lado” estamos. Para contestar esa pregunta debemos primero diferenciarnos del resto y formar una identidad específica. Además, en un mundo donde las civilizaciones cobran cada día más fuerza (tanto política, religiosa como culturalmente) se hace necesaria la identificación, precisamente por el hecho ser “esto” y no ser “lo otro”.

Para Sarmiento o Alberdi ser modernos era quitarse lo autóctono, lo distintivo, en definitiva, lo “bárbaro”; copiar modelos de vida externos (EEUU o Europa) era lo imprescindible. En la actualidad se está dando lo contrario, se intenta proteger la identidad cultural. Latinoamérica recién ahora está reconociendo parte de su pasado, incorporando la cultura indígena a la cultura occidental. En este contexto, aparecen incluso contradicciones, “*subjetivamente, los mismos latinoamericanos están divididos a la hora de identificarse a sí mismos*”⁴. ¿Somos latinos? ¿Somos occidentales? ¿Somos ambos? ¿Quiénes somos?. Esto es lo que Latinoamérica debe intentar hacer: encontrarse.

Con respecto a nuestro país ¿que podríamos decir?; parte de la sociedad uruguaya ha sufrido una fractura emocional (crisis de identidad) y social (despersonalización, desconfianza hacia el otro, etc.) a causa principalmente del régimen dictatorial (1973-1984) (y de conflictos y tensiones ya presentes en la coyuntura previa) y luego del mismo, con la apertura económica llevada a cabo por los últimos gobiernos democráticos.

³ Samuel Huntington. En: El choque de las civilizaciones. S/d. Pág. 48.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Varias figuras de distintos sectores de la sociedad uruguaya –ensayistas, historiadores, sociólogos, escritores, etc.- se plantean como tema central de los últimos años la cuestión de la identidad uruguaya (principalmente hacia dónde se dirige, si realmente existe una única identidad y cómo se formalizan las mismas). Por otro lado, y vinculado estrechamente al debate en torno a la identidad, se encuentra una dictadura que, a pesar de haber culminado hace una década y media, aún está muy presente, no sólo en ámbitos específicos de la sociedad (como pueden ser las Fuerzas Armadas o los grupos de familiares de desaparecidos y organizaciones de derechos humanos) sino que también está muy vivida en la opinión pública del país.

2. Uruguay y algunas de sus especificidades.

A. Crisis de identidad.

Uruguay no es inmune a los cambios estructurales que se desarrollan en el mundo de hoy, el país vive actualmente en una búsqueda (o reafirmación) de identidad.

Gustavo Remedi describe la crisis de identidad en nuestro país de la siguiente manera:

“Crisis de identidad, primero, resultado de la crisis hegemónica y la escalada autoritaria- burocrática- tecnocrática de fines de los sesentas (...), de una serie de transformaciones sociales y culturales correspondientes con el modo de dominación autoritaria (...). Crisis de identidad luego, como resultado de las ilusiones y expectativas de frenar y revertir esas transformaciones, alentadas por las vivencias del proceso de reapertura democrática. Finalmente, crisis también producto de las incertidumbres y las faltas de orientación de la llamada transición, y de las desilusiones, confusiones y espíritu de derrota y de impotencia que acompañan lo que hoy, pasados ya los festejos quizás demasiados prematuros o sin base- de la derrota de la dictadura, parece ser la profundización, consolidación y refinamiento del Estado neoliberal”⁵.

Si bien Remedi habla de una crisis de identidad, ¿podríamos estar hablando de una única identidad? En lo personal creo que no. Igualmente su aporte proporciona un panorama espacio-temporal claro acerca de la crisis identitaria del país. *“Cabría preguntarse seriamente si en realidad podemos hablar de una identidad nacional o si, en cambio, se impone hablar de muchas identidades nacionales en el marco de la peripecia histórica de la sociedad uruguaya”⁶.* Ante esta idea Gerardo Caetano partirá *“del presupuesto de la posibilidad de una identidad nacional plural (...), que anida e involucra otras identidades”⁷.* Para Fernando Devoto *“el problema gira, creo, en torno a las relaciones que se establecen entre aquellas identidades*

⁵ Gustavo Remedi. En: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional. Ed. TRILCE. Mvdeo. 1996. Pág. 10.

⁶ Gerardo Caetano. En: H. Achugar (editor): Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo. Ed. Logos. Mvdeo. 1991. Pág. 18.

⁷ G. Caetano. Ob. cit. Pág. 18.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

primarias, basadas en relaciones sociales concretas e identidades simbólicas –la clase, la nacionalidad, la etnia- basadas no en experiencias comunes de interacción social sino solo en la creencia de pertenencia a una comunidad”⁸.

Sería inútil hablar de una identidad abarcativa del todo social ya que, en la sociedad existen grupos diferenciados con comportamientos y pesos distintos en lo que sería la creación o afianzamiento de un sentido subjetivo comunitario (en sentido weberiano) de la población. Por otro lado, la resistencia o libertad –según Simmel- a los embates globalizantes provocan en el individuo actitudes diferentes entre sí, lo que también imposibilitaría la construcción de una síntesis identitaria totalizadora.

Hablar de la identidad como uniformizante social sería simplista y empobrecedor; en una sociedad como la actual (moderna y racionalizada) necesariamente deben convivir y confluir múltiples identidades. Nacen, se reproducen y luego se disuelven, quedando en la misma resabios que son tomados (nuevamente) como componentes de identificación del grupo.

La sociedad que lograra mantenerse a partir de una única identidad sería ante todo aburrida, pero además visualizaría un espacio de “alienación ultra radical”. Los hombres se manejarían a través de un código que sería imposible de cumplir. Como diría Foucault, siempre que hay control hay resistencia; y es esta resistencia precisamente, la que daría lugar al surgimiento de nuevas identidades (sea al nivel que sea: nacional, social, cultural, político, etc.). *“La hiperintegración redundante en una falta de capacidad de adaptación a los cambios y conlleva (...) al fracaso societal. En momentos en que la humanidad experimenta un colosal cambio social – el surgimiento de una sociedad universal- y, correlativamente, los primeros pasos de un colosal cambio cultural (...), optar por la integración puede ser optar por una pérdida de capacidad adaptativa, y rechazar la adaptación puede ser el primer paso de un fracaso cultural e identitario de largo aliento”⁹.*

⁸ Fernando Devoto. En: H. Achugar – G. Caetano (comp.): *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*. Ed. TRILCE. Mvdo. 1992. Pág. 18.

⁹ Cesar Aguiar. En: *Identidad uruguaya...* Pág. 168.

Hugo Achugar explica de forma muy ilustrativa lo que se viene planteando: *“Se podría decir o contraargumentar: ‘pero hay una manera de ser uruguayo o uruguaya’ a nivel cultural que es común a toda la sociedad y si no es permanente a lo largo de nuestra supuesta corta historia, al menos posee cierta estabilidad durante periodos importantes. ¿Pero de cuál uruguayo o uruguaya hablamos?, ¿qué homogeneidad estamos proponiendo? (...); el vivir o el haber vivido una misma historia, el compartir ciertos símbolos, el vivir conjuntamente los sucesivos auge y miserias de la economía no implica una homogénea interpretación de esos símbolos y muchísimo menos el compartir proyectos de país”*¹⁰.

Si podría manejarse la idea de culturas alternativas o culturas subalternas. *“...Una noción de ‘cultura’ que alude a las actividades y productos materiales y simbólicos a través de los cuales los diversos grupos y sectores sociales plasman su modo de hacer, de pensar y de sentir”*¹¹. Donde lo “subalterno” se refiere a lo *“no oficial, a lo que no forma parte de la elite”*¹². No se trata de una cultura de oposición ni contestataria a la cultura hegemónica sino que es diferente, conforma un “conglomerado heterogéneo”. Achugar refuerza esta idea: *“El Uruguay que imaginan los diversos actores sociales cohabitantes del espacio social y geográfico llamado Uruguay no es siempre el mismo. Las varias comunidades culturales de hoy evidencian la fragmentación...”*¹³. En este mismo sentido podría decirse que *“hoy más que nunca es posible hablar de una fragmentación de la cultura uruguaya. Se podría afirmar que, en verdad, se trata de la coexistencia de varios discursos dentro de la cultura uruguaya sin que ninguno acabe de tener un poder hegemónico”*¹⁴.

¹⁰ Hugo Achugar. En: La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Ed. TRILCE. Mvdeo. 1992. Pág. 59-60.

¹¹ Def. hecha por Rafael Bayce y tomada por Milita Alfaro en *Cultura subalterna e identidad nacional*. En: Identidad uruguaya... Pág. 125.

¹² M. Alfaro. Ob. cit. Pág. 125.

¹³ H. Achugar. En: *Cultura(s) y nación...* Pág.9

B. Dictadura y crisis de identidad.

En este apartado no se intentará explicar el proceso dictatorial (1973- 1984), ni tampoco es pertinente culpar a la dictadura como responsable directo de la crisis de identidad. El proceso dictatorial es visto como detonante central para la agudización de la misma. *“Atribuir las distorsiones del funcionamiento presente a las consecuencias de la dictadura, supone aceptar implícitamente la fácil confianza de que ‘la democracia todo lo resuelve’”*¹⁵.

La pregunta sería: ¿cómo podríamos relacionar el proceso dictatorial con la hoy llamada “crisis de identidad”? Ya en los años anteriores al golpe (50’ y 60’) y hasta la llegada del mismo (junio de 1973), en el país comienza a deteriorarse un conjunto de componentes claves en su formación identitaria. Interpretaciones y configuraciones que en una época daban sentido al desenvolvimiento de la sociedad uruguaya en este momento no tienen el poder de antaño: *“Muchas de las viejas claves de la siempre problemática “identidad uruguaya” (las interpretaciones fundantes del pasado nacional, el rol de la política y los partidos como grandes espacios nacionalizadores en sentido amplio, la referencia configuradora del “afuera” (del mundo) que ha destacado Panizza en sus trabajos, etc.) comenzaron a perder aceleradamente su capacidad convocante y de penetración, al tiempo que las formas tradicionales de representación política entraban en crisis y eran paulatinamente desbordadas por los despliegues corporativos”*¹⁶. Desde esta misma perspectiva, Carlos Demasi se cuestiona incluso “la” interrogante que más de uno quisiera contestar: *“¿Qué es hoy un “uruguayo”? Hace treinta años no había dudas para responder esa pregunta. Los uruguayos habíamos construido una imagen de nosotros mismos que nos satisfacía ampliamente, fundamentada en algunos elementos reales (la relativa prosperidad económica, el nivel de difusión y la calidad de la educación básica, la jerarquía de algunas figuras intelectuales, los triunfos deportivos) y*

¹⁴ H. Achugar. En: La balsa de la medusa... Pág. 49.

¹⁵ Carlos Demasi. En: A. Rico (comp.): Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias. Ed. TRILCE. Mvdeo. s/año. Pág. 39.

¹⁶ G. Caetano- J. Rilla: Historia contemporánea del Uruguay. Ed. Fin de siglo. Mvdeo. 1994. Pág. 218.

*concretada en una visión arrogante de nuestro papel en el contexto de América Latina*¹⁷. A esta postura agrega: *“la crisis de los sesenta nos puso de cara a todo aquello que preferíamos no aceptar: las debilidades de la estructura económica, las distorsiones de la pirámide social, la incapacidad de respuesta ante la crisis política. (...) Ante la mirada crítica de una generación comenzaron a derrumbarse los mitos fundantes, demolidos por el descubrimiento de las omisiones y distorsiones del discurso: todos nuestros héroes nacionales tenían momentos inconfesables en su vida, y quien no había sido un traidor, se había enriquecido por medios oscuros; sólo Artigas se vio milagrosamente a salvo de un derrumbe que arrastró a todos sus contemporáneos y sucesores*¹⁸. Los que en épocas de mayor gloria nacional eran héroes indiscutibles fueron enjuiciados socialmente. Los espejos se rompieron sin que pudieran ser arreglados, la “tacita del Plata” se agrietaba en pedazos.

Pero no sólo a nivel social o político se dieron vestigios de decaimiento estructural. La dictadura se “encargó” también de romper con ciertos órdenes de la cultura; el régimen militar significó *“una política cultural agresiva de erradicación de los símbolos, las imágenes, los relatos o los rituales que preservaran la memoria o que hicieran referencia al modo de vida anterior al golpe de Estado de 1973*¹⁹.

¿Cuáles son los resabios que dejó el paso de una dictadura militar cruenta? Para Demasi, luego de la restauración democrática se inició un proceso revisionista del pasado reciente: *“la sociedad uruguaya se volvía a crear a partir de la recomposición de las diferentes historias que se encontraban sumergidas dentro del homogéneo discurso dictatorial: los testimonios del exilio y de la prisión, las historias parciales desde perspectivas sectoriales o regionales hicieron oír su voz, en un coro plural y enriquecedor que contribuyó a recomponer la imagen*

¹⁷ C. Demasi. Ob. cit. Pág. 29.

¹⁸ C. Demasi. Ob. cit. Pág. 34.

¹⁹ G. Remedi. Ob. cit. Pág. 155.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

*que teníamos de nosotros mismos, tan deteriorada por la crisis económica, el golpe y sus secuelas*²⁰.

Por otro lado, Achugar habla de la inexistencia de un *“proyecto unificador trascendente”*²¹ para la sociedad pos-dictadura. Marcelo Viñar acompaña esta idea y sostiene que *“el Uruguay de hoy (...) se caracteriza por la falta de proyectos e ideales compartidos y por la fragmentación de memorias”*²².

Lo que necesita el país son proyectos identitarios, políticas que devuelvan a la sociedad lo que perdió: referentes sociales.

²⁰ C. Demasi. Ob. cit. Pág. 35.

²¹ H. Achugar. En: La balsa de la medusa... Pág. 43.

²² Marcelo Viñar. En: Identidad uruguaya... Pág. 38.

3. Carnaval e identidad.

3.1 Definición e historia

Cada país posee un conjunto de esferas particulares que lo distinguen de otras sociedades. En Uruguay uno de estos espacios, a mi entender, es el Carnaval. Si bien en diversas partes del “globo terráqueo” existen Carnavales, el de Uruguay no se asemeja a ninguno. Dado el temprano arraigo que alcanzaron las comparsas en el Carnaval montevideano, ya a fines del siglo XIX la fiesta combinó el juego con el espectáculo lo cual le daría su rasgo más distintivo y perdurable. Mientras que a lo largo del siglo XX paulatinamente fueron desapareciendo los bailes de máscaras, los disfraces, los papelitos y las serpentinas, el fenómeno de las comparsas creció y se consolidó, convirtiendo al Carnaval en sinónimo de una originalísima muestra de arte popular y callejero que es una de las mayores riquezas culturales de nuestra sociedad. Como sostiene Sara López²³: *“el Carnaval es históricamente parte de la idiosincrasia nacional, de la propia identidad colectiva y por eso deben preservarse sus esencias”*²⁴.

¿Pero qué es el Carnaval? Es una manifestación artística que parte como contracultura de lo establecido. El Carnaval es la farsa de lo cotidiano, es la visión bizarra de la realidad social, es la liberación de lo contenido durante un año arrojado en una muestra de soltura y desinhibición contra el *status quo*.

Si lo definiéramos de una forma más poética podríamos tomar el Saludo/ Presentación del año 1991 de la murga *Contrafarsa*:

CARNAVAL!!!
CARNAVAL ES MI ABUELO CONTÁNDOME EL CORSO DEL CUARENTA Y DOS
CARNAVAL ES AQUELLA FUGAZ SERPENTINA QUE NUNCA VOLVIÓ.
CARNAVAL ES UN BALDE CON AGUA HASTA AL BORDE QUE SE EVAPORÓ.
CARNAVAL ES LA ESQUINA DONDE AQUEL TABLADO UN DIA MURIÓ...

ES LA SONRISA FELIZ QUE DESNUDA EL CANTAR.
ES MASCARITA FELIZ QUE NOS HACE SOLTAR
TODA LA VIDA QUE TENEMOS DENTRO
ES TODO LO NUESTRO
QUE SALE A PASEAR.

CARNAVAL ES LOCURA DEL CUERPO. ES LA MAGIA QUE EXPLOTA AL SALTAR.

²³ Directora de la División Turismo y Recreación: órgano de la IMM encargado de la organización del Carnaval.

²⁴ Nelson Domínguez: Momo gasto cero; Diario El País. 7/12/1999. Segunda sección. Pág. 1.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

CARNAVAL ES VOLAR LA CABEZA. ES DISFRAZ QUE TE MUESTRE TAL CUAL
CARNAVAL ES LARGAR LA ALEGRÍA Y LA BRONCA DEL DIARIO VIVIR
CARNAVAL ES. EN MEDIO DE TODOS LOS MALES. QUERER SER FELIZ...

Carnaval es un poco de nostalgia, es parte de la historia de un Uruguay que ya pasó. Es un anecdotario para tener presente y no olvidar; es tomarnos un poco el pelo entre los propios uruguayos.

Debe aclararse que el Carnaval no siempre mantuvo sus características de origen; ha experimentado una constante evolución hasta nuestros días. No se debe entender ni observar esta manifestación como una fiesta o una expresión aislada de la evolución histórica del país. El Carnaval es reflejo del Uruguay.

Hacia fines del siglo XIX el Carnaval era visto como una manifestación “bárbara” que debía ser “civilizada”; con esto se lograría una mayor fortaleza y legitimidad del nuevo orden social de la época. *“La sensibilidad “civilizada” disoció por entero lo serio y lo alegre. Estas realidades jamás debían mezclarse: percibir lo serio en lo alegre era superficial y significaba, además, valorizar lo popular-vulgar, el último refugio de la sensibilidad “bárbara”. Reír de lo serio era anticientífico y, además, significaba cuestionar al Poder, un hecho, por su esencia y su definición, vinculado a la intimidación y al miedo”²⁵.*

En este tipo de manifestación artística las clases populares trabajan libremente contra el orden social. La “vulgaridad” que se mostraba en el Carnaval debía ser “civilizada” sin restricciones. Para mediados de 1800 se establecieron un conjunto de medidas cuyo fin último era “civilizar” la “barbarie” de las clases populares; por ejemplo los *“artistas o público que ofendieran el “pudor” con gestos o palabras, pagarían multas o en su defecto, tres días de arresto”²⁶.*

Ahora bien, pese a que se intentó “civilizarlo”, esa transformación nunca pudo operarse del todo, siempre quedaron vestigios de la cultura “bárbara”. Por ejemplo: la utilización de pomos con agua. Cuenta José Pedro Barrán que *“en 1873, el edicto que todos los años se emitía*

²⁵ José Pedro Barrán. EN: Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2. EL disciplinamiento (1860-1920). Ediciones de la Banda Oriental/ Facultad de Humanidades y Ciencias. Mvdeo. 1994. Pág. 223.

regulándolo (el Carnaval), prohibió por segunda vez el uso del agua, pero en esta oportunidad el esfuerzo policial tuvo éxito”²⁷. Pero aún corrían las primeras décadas del siglo XX y “en Pocitos los festejos de Momo fueron siempre pasados por agua. Se jugaba a toda hora en la calle, en los Jardines de las casas o en la Rambla burlando la vigilancia policial”²⁸.

En 1970 la murga *Diablos Verdes* abre su Revista Carnavalera con las siguientes palabras: “una vez más, se repite este año la presencia de “*Diablos Verdes*” en el Carnaval Uruguayo.

Calidad artística, pero sobre todo su integración con el Pueblo, en sus problemas, en sus alegrías y en sus tristezas, en todo lo que se siente y palpita hacen de ésta, vuestra murga.

*Porque esa es la verdadera esencia del Carnaval, que en cada verso, en cada couplet junto a la sonrisa quede “el mensaje” el artista popular debe dejar entre el público, esa es la forma de actuar para ganarse la consideración del Pueblo”*²⁹.

Históricamente ha existido un “tire y afloje” entre clases dominantes y clases populares en la fiesta de Momo³⁰. Hoy en día podría hablarse del surgimiento de un “Carnaval híbrido”, donde las clases dominantes toman cada vez mayor participación en esta fiesta. Pero dicha integración no se produce de forma aislada sino que las propias clases populares van aceptando, con el paso del tiempo, la actuación de sectores no populares en la misma. Actualmente sería casi impensable sostener que el Carnaval es una representación exclusiva de las clases populares. Si bien se mantiene vigente la idea de que esta fiesta se dirige al Pueblo, esto no podría afirmarse en la realidad. En una concepción latente el Carnaval tiene como público preferente al Pueblo, pero en una construcción manifiesta el Carnaval arrastra, cada vez más, sectores de la sociedad que no entrarían dentro de dicha categoría. Por ejemplo, en el tablado Defensor Sporting no todas las personas que asisten al mismo forman parte de las clases populares.

²⁶ J. P. Barrán. Ob. cit. Pág. 220.

²⁷ J. P. Barrán. Ob. cit. Pág. 224.

²⁸ Ramón Carlos Negro. En: Pocitos era así. Ed. ARCA. Mvdeo. 1983. Pág. 116.

²⁹ Diablos Verdes y su Revista del Carnaval Uruguayo 1970. Montevideo. Subrayado del investigador.

³⁰ El dios Momo es considerado como el dios protector del Carnaval.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Incluso si nos detuviéramos en el costo de las entradas para ingresar a un tablado, visualizaríamos que su precio es cada vez más restrictivo para los sectores subalternos.

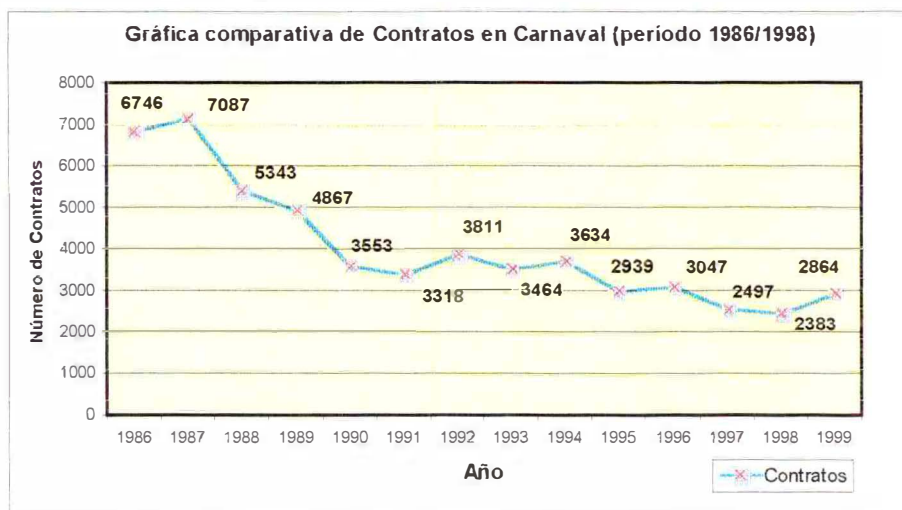
En el presente hay una mayor aceptación de que las clases sociales de mejor posición económica concurren a este tipo de espectáculos. Como expresa Milita Alfaro: *“el Carnaval configura un sugestivo ámbito de encuentro de mundos compartimentados e, incluso, contrapuestos”*³¹, en clara alusión a los múltiples sectores sociales que el Carnaval aglutina en un solo tiempo-espacio.

3.2 Mitos cotidianos sobre el Carnaval

A. “El Carnaval se está muriendo”

Ya en 1899 un cronista de “La Tribuna Popular” sostenía que *“el Carnaval muere, digan lo que quieran”*³². Pero no hay que ir a testimonios de hace más de un siglo para observar esto. En el mes de mayo del año 2000 Ariel Caleri Santullo, Director de la murga *Nuevos Saltimbanquis* sostenía: *“Carnaval: Estás muriendo año a año, aunque muchos sabiendo que es verdad, por temor, no lo dicen y siguen subidos a un carro que inexorablemente está en el CTI”*³³.

Las estadísticas confirman esa percepción, observando el número de contratos que se registraron desde el año 1986 hasta 1999 puede notarse su constante caída:



Fuente: DAECPU

³¹ M. Alfaro. En: Carnaval (1ª parte): El Carnaval “heroico” (1800- 1872). Ed. TRILCE. Mvdeo. 1992. Pág. 29.

³² J. P. Barrán. Ob. cit. Pág. 233.

³³ Ariel Caleri Santullo. En carta dirigida al Director del Diario La Republica. Miércoles 10 de mayo de 2000. Pág. 20.

Si bien el último año que muestra la gráfica registra un leve repunte del número de contratos realizados (1999: 2864), desde el año 1986 la tendencia muestra un sentido descenso de los mismos.

El público que asiste actualmente al Carnaval lo hace en forma más o menos esporádica, ya casi está extinto el espectador que concurría todas las noches al tablado. En el marco de la situación económica que vive el país, el costo de una entrada obliga a este tipo de opciones

Sin embargo, a pesar de las múltiples voces que hablan de la desaparición del Carnaval, las consideraciones del periodista Nelson Domínguez contradicen abiertamente esa percepción: *"el Carnaval mantiene (...) la nada común condición de reunir más público, en poco más de un mes, que todos los espectáculos públicos juntos a lo largo del año"*³⁴. A esta consideración se agrega la de Marcelo Semiglia: *"Once meses atrás era frecuente escuchar comentarios sobre la falta de escenarios y los magros resultados económicos, entre otras cosas. Sin embargo, ese panorama de perfil negativo no se reflejó en los números oficiales: el Carnaval profesional, en apenas un mes y medio, vendió trescientas mil entradas más que el fútbol en todo un año, incluidas las eliminatorias del mundial, y más que el millón doscientas mil entradas colocadas por el cine en 365 días. Si se toma como referencia al básquetbol, es ilustrativo señalar que un solo escenario, por ejemplo el Albatros, vendió más localidades que los federales de todas las divisionales"*³⁵.

Si bien dentro del ámbito murguero se reconoce esta idea como legítima, la misma debe ser tomada con suma precaución. Al margen de su eventual veracidad, estos comentarios reiterados año a año también parecen estar destinados a defender al Carnaval de sus detractores, a fortalecer a sus protagonistas (letristas, bailarines, actores, etc.) y también, ¿porqué no?, a convencer a las personas que participan de la fiesta de que la misma sigue vigente. Es decir, al sostener que el Carnaval vende más entradas que todos los espectáculos públicos juntos, se está

³⁴ N. Domínguez. Ob. cit Pág. 1.

diciendo al mismo tiempo que “aún tenemos poder de convocatoria, y estamos muy presentes en el imaginario social”.

B. “Carnavales eran los de antes”

Frente a la idea de que “Carnavales eran los de antes”, se sostiene -como hipótesis- que existe una necesidad de mantener este tipo de ritos (como lo es el Carnaval) a lo largo del tiempo, y esto se lograría mediante concepciones cuasi-míticas como “Carnaval era el de antes”. Es como argumentar que “antes se jugaba mejor al fútbol”, haciendo omisa la precisión de que actualmente se juega distinto que en décadas anteriores. En el Carnaval sucede algo similar: si intentáramos cotejar el “Carnaval de antes” con el “Carnaval de hoy”, notaríamos que de hecho es imposible compararlos, porque estaríamos hablando de Carnavales disimiles.

En la mayoría de los “cronistas”³⁶ siempre aparece lo “real maravilloso” del Carnaval, donde se describe una realidad social que no existe más, y que seguramente nunca existió. Se trata de narraciones sumamente subjetivas, donde lo importante parece ser la descripción vivencial del propio escritor más que el carácter científico que puedan tener las mismas. Ramón Carlos Negro relataba de la siguiente manera el Carnaval de las primeras décadas del s. XX: *“Hace años el Carnaval era un fenómeno colectivo, espontáneo y amateur donde cada uno podía sentirse activo participante haciendo mimica, pintándose la cara (aunque no fuera más que con un corcho quemado) hablando en falsete o escondiéndose tras un antifaz o una careta. Los corsos, los bailes y los tablados eran verdaderas instituciones donde la gente creaba el Carnaval divirtiéndose con ganas. Surgían cada año canciones hermosas y parodias risueñas que todo el mundo repetía sin que se contara –a nivel masivo- con los poderosos medios de difusión actuales”*³⁷. Asimismo, agregaba que *“dentro del ambiente tan característico y distinto del actual, el Carnaval de Pocitos tenía su bien justificada fama. Había alegría, animación e*

³⁵ La cita está tomada del Especial Carnaval (III) del Boletín Electrónico Vecinet-notici@s cuya dirección de mail es vecinet@chasque.apc.org. Marcelo Semiglia es periodista del diario El Observador y toma como referencia el Carnaval del año 2001.

³⁶ Se define a los “cronistas” como aquellas personas que han dejado testimonios valiosos pero que no revisten un carácter científico. Se tratan, más bien, de “lecturas vivenciales” de los escritores.

³⁷ R. C. Negro. Ob. Cit. Pág. 107/108.

interés general de grandes y chicos para divertirse”³⁸. Se está hablando de un Carnaval donde grandes orquestas musicales, por cierto de gran fama internacional, amenizaban las veladas en los teatros Urquiza, Solís y Artigas; el Palacio Salvo, el Parque Hotel y los hoteles Carrasco, Pocitos y del Prado. Nombres como Xavier Cugat, Pérez Prado, Cab Calloway, o los Lecouna Cuban Boys, eran protagonistas de esas noches de esplendor. Eran los tiempos en que todos esperaban –por un año más- el destaque del Café El Chaná en el armado de los carros alegóricos. Más allá de la legítima nostalgia que puedan inspirar tales recuerdos, de hecho, la idea de que “Carnavales eran los antes” parte de la visión de que “todo tiempo pasado fue mejor”, sobre todo en una sociedad como la uruguaya, muy marcada por el mito del “pasado de oro” y muy temerosa de los cambios.

En definitiva, aunque las transformaciones experimentadas por la fiesta en el transcurso de los años no son radicales sino más bien moderadas, lo cierto es que, tanto en su estructura formal (reglamentación oficial, cantidad de grupos, tipos de agrupaciones, etc.) como informal (tipo de gente que va al tablado, visión de la realidad, etc.), el Carnaval uruguayo ha registrado cambios que tornan ociosa la comparación de la fiesta consigo misma fuera del contexto de las transformaciones verificadas en las formas de vivir y de sentir de la sociedad toda.

En resumen, el Carnaval aún se mantiene vigente para aquellas franjas poblacionales que se acercan al mismo, donde sectores sociales de niveles socioeconómicos distintos se interrelacionan cada vez más en los múltiples escenarios. Incluso, las controversias y polémicas que giran en torno a sus cambios y permanencias reflejan el propósito de mantener viva la fiesta. Sostener que “Carnavales eran los de antes” o que “el Carnaval se muere” es traslucir la preocupación de que el Carnaval debe seguir existiendo. Es lanzar un llamado de alerta a los propios carnavaleros en el sentido de que, para seguir existiendo la celebración, debe ser capaz de superar los múltiples desafíos que hoy la acechan.

³⁸ R. C. Negro. Ob. Cit. Pág. 109.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Más allá de eso, a lo largo del tiempo, el Carnaval ha sabido mantener simbolismos e imaginarios sociales que han repercutido en sus participantes. Considerado como una manifestación formalizadora de identidades populares, el Carnaval ha sido, desde sus orígenes, una herramienta fundamental para el desarrollo de una cultura subalterna en el país.

4. Murgas: referentes directos de la construcción de identidades populares.

4.1 Importancia y presencia en el imaginario social.

Entre los conjuntos que han hecho y siguen haciendo del Carnaval una poderosa manifestación de cultura popular, considero que las murgas merecen un destaque especial. El papel que cumplen en parte de la sociedad uruguaya va “más allá” de su actuación, su canto o su posible mensaje.

La murga “*nace en el marco del Carnaval, significativo ámbito en el que la comunidad condensa y dramatiza los dilemas y esperanzas que conviven en ella, a partir de ese tiempo de utopía y renovación que la coyuntura excepcional de la fiesta implica en toda sociedad*”³⁹. Donde “*la murga constituye, sin duda, la creación más original y representativa de nuestra cultura subalterna*”⁴⁰.

La murga siempre ha sabido mantener una relación muy íntima con el Pueblo, con las formas más populares que tiene, y ha tenido, el país. Como sostuvo la murga *Diablos Verdes* en 1994⁴¹:

PUEBLO
VOS SOS EL ALMA DE LA MURGA
PUEBLO
SIN VOS LA MURGA NO EXISTE

La murga siempre ha mantenido esa comunicación con el Pueblo, a pesar de que hoy en día, también la escuchan sectores sociales que están por fuera de esta imprecisa categoría. La murga, a través de sus letras, se adhiere a la idea de un Pueblo unido y sin fisuras, es parte de un mensaje central. En el año 1985, es decir, durante el primer Carnaval posdictadura, los *Diablos Verdes* cantaron una Retirada por demás simbólica para el Uruguay entero:

DEMOCRACIA HA ENTRADO TRIUNFANTE
Y EL PUEBLO ESTÁ JUBILOSO
LA BUSCÓ. LA LOGRÓ

³⁹ M. Alfaro. En: *Identidad uruguaya...* Pág. 128.

⁴⁰ M. Alfaro. En: *Identidad uruguaya...* Pág. 127.

⁴¹ Jorge “Cuque” Sclavo. Saludo al Carnaval. En: *Repertorio de Carnaval. Murga Diablos Verdes*. 1994. Mvdco. Pág. 4.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

FUE SU SOLIDEZ
SU TREMENDA CONVICCION
PERO EL PUEBLO ESTÁ EXPECTANTE
COMO SIEMPRE VIGILANTE
NO QUIERE SER DEFRAUDADO
LO QUE CONQUISTÓ
DUROS AÑOS TRAS ELLA
BUSCANDO SU ESTRELLA
ALTO PRECIO YA PAGÓ
REALIDAD DARLE A SUS SUEÑOS
BUSCA EL PUEBLO CON EMPEÑO
SABE EL PUEBLO POR SER PUEBLO
CUAL ES LA VERDAD
Y VOTARON TODOS. DE DISTINTO MODO
PAZ. JUSTICIA Y LIBERTAD.
(...)
NO MÁS PRESOS
NI MÁS EXILIADOS
LAS IDEAS NO HAY QUE ENCARCELAR
QUE REGRESEN TODOS LOS HERMANOS
QUE NO HAYA QUE EXTRAÑAR
UNA TIERRA CON SUS BRAZOS
ABIERTOS DE PAR EN PAR
UN ABRAZO FRATERNAL
MIRAN HACIA ACÁ
(...)
EL PUEBLO GANÓ
SU FELICIDAD.
NO MÁS
NO MÁS
NO MÁS PROMETER SIN DAR.
LOS DIABLOS SE LLEVAN YA SU CANTAR
LES DEJAN EN CAMBIO SU CORAZON
Y EL FIRME DERECHO DE LEVANTAR
LA REALIDAD DE UN PAÍS MEJOR.
VAMOS A LOGRAR DEL URUGUAY
LO QUE SENTIMOS
ES EL PUEBLO QUIEN MARCA EL CAMINO
PORQUE ES EN EL PUEBLO QUE ESTÁ LA VERDAD.
VAMOS A LOGRAR DEL URUGUAY
LO QUE SOÑAMOS
CON EL PUEBLO TODO LO LOGRAMOS
PORQUE ES EN EL PUEBLO QUE ESTÁ LA VERDAD.
VAMOS A LOGRAR DEL URUGUAY
UNA GRAN TIERRA
NADIE AL PUEBLO LA PUERTA LE CIERRA
PORQUE ES EN EL PUEBLO QUE ESTÁ LA VERDAD⁴².

En resumen, las murgas han sabido mantener una relación estrecha con el sector poblacional que, en un principio, habría estado más identificado con su mensaje: el Pueblo. No obstante ello, actualmente, en los múltiples escenarios de Carnaval, se entremezclan clases sociales, con niveles socioeconómicos distintos.

⁴² Jorge Schek. Despedida. En: Repertorio de Carnaval. Murga *Diablos Verdes*. 1985. Mvdco. Pág. 18

Al igual que los restantes ingredientes de la celebración, las murgas también han evolucionado con el paso del tiempo. Por eso, la idea de que “murgas eran las de antes” está muy vigente en el imaginario colectivo. Principalmente en aquellos que “peinan canas” y vieron murgas como los *Patos Cabreros*, *Asaltantes con Patente*, *Curtidores de Hongos*, *Diablos Verdes*, *La Milonga Nacional*, *Araca la Cana*, *Los Amantes al Engrudo*, *Los Saltimbanquis* o *La Línea Maginot*. Lo interesante del caso es que algunas de las murgas nombradas siguen apareciendo en el Carnaval de hoy. Algunas de ellas, lo hacen regularmente (*Araca la Cana*, *Diablos Verdes*, *Curtidores de Hongos*), y otras esporádicamente (*Los Saltimbanquis*, *La Milonga Nacional*), pero las que aún mantienen esa mística murguera son las murgas de la “primera hora”.

En el cancionero popular aparecen clásicos murgueros que se escuchan desde hace décadas. ¿Quién no sabe, o no recuerda haber escuchado alguna vez, en alguna reunión, en un asado cualquiera, o simplemente como *vox populi*, la Retirada de los *Asaltantes con Patente* del año 1932?⁴³:

COMO EL DÍA MÁS GLORIOSO
HOY QUEREMOS FESTEJAR
LA ALEGRÍA BULLICIOSA
QUE NOS BRINDA EL CARNAVAL.
ENTRE APLAUSO Y SERPENTINA
SE DESPIDE CON DOLOR
LA MURGA QUE SIEMPRE HA DADO
A LA FIESTA UN BUEN COLOR.
UN SALUDO CORDIAL
BRINDAN LOS ASALTANTES
A SU PASO TRIUNFAL
DE CABALLERO ANDANTE
Y EN LAS HORAS MÁS TRISTES
QUE RECUERDA LA ORGÍA
PENSARÁN EN LOS DÍAS
QUE GOZOSOS REÍAN
Y ERA TODO ALEGRÍA.

O la Retirada de los *Patos Cabreros* de 1951:

BUENAS NOCHES AUDITORIO
CON SATISFACCIÓN LOGRADA
YA SE MARCHAN. LOS PATITOS
A ALEGRAR OTRA BARRIADA...

⁴³ Letra: Manuel Pérez (“Huesito”). Extraída de Cuadernos Montevideanos. número trece. Sin año. Pág. 9

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Así podríamos hablar de varias canciones más que son parte del repertorio musical murguero y nacional. Como la Retirada de la *Línea Maginot* de 1940:

COMENZÓ AL MARCHAR LA MAGINOT
UN SALUDO BRINDAR QUEREMOS HOY
A VIEJAS MURGAS QUE EL CARNAVAL
AÑO TRAS AÑO VEN PASAR.
SE VAN. SE VAN. LOS PATOS
LOS ASALTANTES SE VAN
SE VA LA GRAN MUÑECA
LA MILONGA NACIONAL
SE VAN. SE VAN LOS HONGOS
ARACA LA CANA SE VA
DON BOCHINCHE Y COMPAÑÍA
LÍNEA MAGINOT SE VA

O toda la entrega de *La Milonga Nacional* cuando entonaba su Retirada de 1968, cantando convencida de cómo se define una murga:

MURGA ES EL IMÁN FRATERO QUE AL PUEBLO ATRAE Y LO HECHIZA
MURGA ES LA ETERNA SONRISA EN LOS LABIOS DE UN PIERROT
QUIJOTESCA BUFONADA QUE SE APLAUDE CON CARÍO
EN LA SONRISA DE UN NIÑO HACE OFRENDA SU CANCIÓN.

MURGA SON LAS MIL ESQUINAS (EBRIAS DE LUZ). QUE ATESORAN SU RECUERDO
CON UN CORO QUE DEL CIELO POR SIEMPRE QUIERE GRABAR
LA MUSA CASI SIN RIMA (DEL CORAZÓN). DEL POETA QUE BOHEMIO
TEJIÓ EN ALAS DE SUS SUEÑO ROMANCES AL CARNAVAL.

MURGA ES PUEBLO. INGENIO Y RISA. ES MILONGA NACIONAL.

Todas las canciones mencionadas (y otras, como el “*Uruguayos Campeones*” que crearon los *Patos Cabreros* en 1927) quedaron marcadas en el imaginario social murguero, son como “himnos” populares a los que se rinde homenaje en un sin fin de ocasiones: en reuniones, en casamientos, en asados; o incluso, cantando con un grupo de amigos en la calle.

En resumen, las estrofas mencionadas son “pruebas vivientes” de que las murgas han marcado nuestra memoria colectiva y que, a partir de sus letras y de su sonido intransferible, a lo largo del tiempo y hasta la actualidad, su presencia sigue viva en distintos medios sociales.

4.2 Definición oficial de la murga.

En el reglamento oficial de Carnaval se establecen las condiciones –y también algunas recomendaciones- para la categoría de murgas:

“La Categoría Murgas, es conceptualmente un natural medio de comunicación, transmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. Es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular con una veta de rebeldía y romanticismo.

La murga, esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera auto-caricatura de la sociedad por donde desfilan identificados y reconocidos los acontecimientos salientes del año, lo que la gente ve, oye y dice, tomados en chanza y en su aspecto insólito, jocoso y sin concepciones, y si la situación lo requiriera, mostrará la dureza conceptual de su crítica que es su verdadera esencia.

(...)La veta de protesta punzante, irónica, aguda, mordaz, inteligente y comunicativa, es la estructura y la esencia de la Murga.

(...)Distingue a la Murga la mímica, la pantomima, la vivacidad, el movimiento, el contraste, la informalidad escénica y lo grotesco. (...)

Sus textos estarán apoyados por músicas popularmente conocidas o inéditas, teniendo la posibilidad de realizar su propia música, si así lo quisiera.

La inercia, la inacción y en definitiva el quietismo, serán factores de empobrecimiento general del espectáculo.

La pintura o maquillaje del rostro es fundamental para contribuir al complemento del vestuario el que a su vez, con su originalidad mantendrá viva su verdadera identidad.

La Murga deberá presentar originalidad y colorido, destacándose por la representación de personajes llamativos, sus dichos, modismos y situaciones. En suma, auténtica chispa popular, a través de las cosas vividas.

Podrán utilizarse todo tipo de instrumentos de percusión que den un respaldo rítmico a los tradicionales bombo, platillo y redoblante sin limitación de tiempo (...).

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

*Estos conjuntos están compuestos con un mínimo de catorce (14) y un máximo de diecisiete (17) integrantes, y las actuaciones en el Concurso Oficial tendrán una duración mínima de treinta cinco (35) y una máxima de cuarenta y cinco (45) minutos.*⁴⁴

El espectáculo murguero está dividido en cuatro partes centrales, a pesar de que hoy en día no se sigue estrictamente tal estructura:

⇒ **La presentación:** *“se canta un saludo al público”.*

⇒ **El potpurri:** *“se compone de varios temas, con varias músicas conocidas...”*

⇒ **El couplé:** *“es una crítica en verso, de carácter jocoso, sobre un sólo tema de actualidad, con una sola música, también en boga, pero sin haber sido sacada nunca por otro conjunto de Carnaval”.*

⇒ **La retirada:** *“(…) también cantada, es la despedida del conjunto”*⁴⁵.

Las murgas, como dice Rafael Bayce, *“han seguido los cambios de los tiempos ganando arraigo. Han pasado las pruebas que otras formas estilísticas no han pasado. Están ahí para quedarse”*⁴⁶.

4.3 Presencia de las murgas en el Carnaval de hoy.

Para tener una idea de la demanda que las murgas tienen en el Carnaval recurrimos a la cantidad de contratos del año 1999 (2864), desglosándolos según las distintas categorías⁴⁷: 1220 contratos correspondieron a la categoría de murgas, 563 a parodistas (que siempre ha sido la segunda categoría con mayor cantidad de contratos), 267 a comparsas lubolas, 250 a humoristas, 215 a revistas, 136 a mascaradas musicales (esta categoría ya no sale oficialmente en Carnaval), y fuera de concurso 213 (es decir, personas o conjuntos que no compiten en el Teatro de Verano: cantantes, cómicos, etc.). Según los datos la Murga llevó consigo más del 40% de los

⁴⁴ Reglamento del concurso oficial de agrupaciones Carnavalescas 1999. Div. Turismo y Recreación. IMM. Pág. 23-24. (subrayado y negrita en el reglamento).

⁴⁵ P. de Carvalho Neto. En: La murga del Carnaval de Mvdeo. Ed. Universitaria. Ecuador. 1960. Pág. 18.

⁴⁶ R. Bayce. En: El Pueblo vuelve a soñar. Semanario Brecha 27-3-92. Pág. 17.

⁴⁷ Tomado de N. Domínguez. Ob. cit Pág. 1. Se toman los datos de 1999 porque se trata de la información más reciente que el investigador tiene del tema.

contratos del Carnaval del año 1999. Si bien no se tienen datos de lo ocurrido en los últimos dos Carnavales, la situación no ha variado sustancialmente y las murgas siguen primando sobre las demás categorías.

En la medida en que estos números reflejan la demanda que tiene cada propuesta, puede afirmarse que la Murga es la categoría por excelencia en cuanto a los requerimientos del público. Asimismo, las comparsas lubolas también tienen gran aceptación general pero los grandes costos que supone llevarlas a un escenario atentan contra sus posibilidades de contratación. Por otro lado, al no haber un espacio suficiente en los tablados para que las comparsas muestren su repertorio adecuadamente, en los escenarios barriales sólo puede apreciarse una muestra minimizada de su propuesta, provocando con esto un retraimiento del público en general (sin duda, la mejor forma de apreciar las cualidades de una comparsa lubola es en el Teatro de Verano, o en el desfile de las Llamadas).

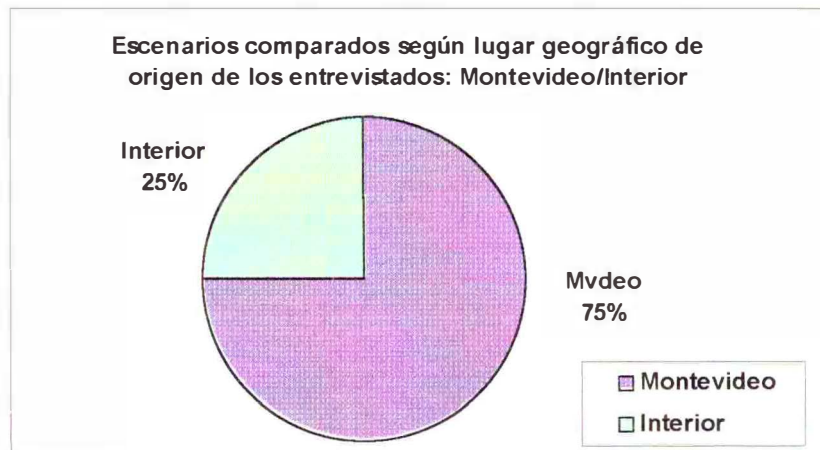
4.4 Murgas: ¿fenómeno urbano?

La murga no es un *mass media* sino que se trata de un medio de comunicación popular, donde su participación no alcanza al todo poblacional ni tampoco a las distintas zonas del Uruguay. Las murgas son un fenómeno urbano y especialmente montevideano; si bien en diversas regiones del país hay manifestaciones murgueras (dentro de los festejos de Carnaval), éstas no llegan a alcanzar la significación que poseen las murgas en Montevideo. Con esto no se quiere decir que a la gente del Interior del país no le interese o no le “llegue” tanto el mensaje murguero, porque de hecho una parte importante de dicha población asiste al Carnaval capitalino. Esta vinculación se explica especialmente a partir del proceso histórico que ha tenido dicha fiesta en ambas regiones del país.

La gente del Interior también construye parte de la identidad uruguaya, no deja de aportar elementos en la constitución de identidades, a pesar de mantener una relación más alejada con el Carnaval en comparación con Montevideo.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Remitiéndonos a los datos obtenidos durante el trabajo de campo se observa, según el binomio Montevideo/Interior, una clara mayoría de entrevistados que vive en la capital del país: un 75%; mientras que el restante 25% tiene su hogar en el Interior.

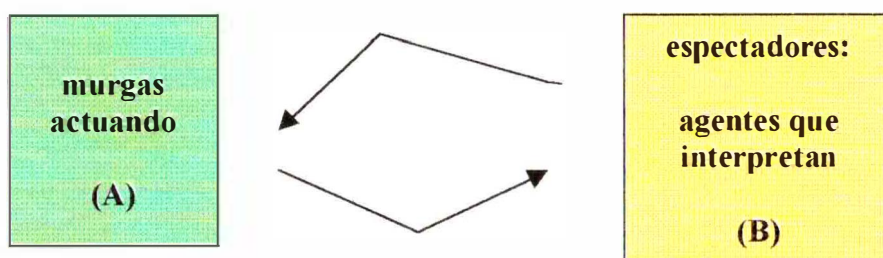


Si bien se observa un margen bastante amplio entre ambas zonas, no se puede dejar de tomar en cuenta el peso del Interior en el total de entrevistados. También es necesario aclarar que la mayoría de los mismos proviene de Canelones (fundamentalmente de la Costa de Oro), es decir, se trata de un Departamento límite con Montevideo, separado de la capital apenas por unos kilómetros. En razón de ello, puede afirmarse que resulta bastante dudoso hasta qué punto la persona que vive en la Costa de Oro puede ser considerada del Interior. Por último, es necesario aclarar que hay entrevistados -el 40% del total- que actualmente vive en Montevideo pero que nació en el Interior del país. Por tanto ¿cómo se los consideraría: cómo de Montevideo o como del Interior?

5. Aspectos metodológicos de la investigación.

El propósito central de la investigación procura explorar cómo receptiona la gente que va a los escenarios de Carnaval⁴⁸ el espectáculo murguero, intentando indagar además la forma en que dicha recepción podría incidir en otros fenómenos: la relación entre espectadores (agentes) a partir de dicha introspección, los imaginarios sociales que se crean en base a esa experiencia, el rol de determinadas manifestaciones culturales en los procesos de construcción de las identidades colectivas, etc.

Haciendo un croquis la idea central de la investigación es la siguiente:



De un lado ubicamos a las murgas (A) actuando, y del otro, a los espectadores (B) que receptionan dicha actuación. Una de las flechas significa la actitud positiva a la recepción del espectáculo y da como resultado un “efecto boomerang” (la otra flecha): es el mensaje codificado que el agente receptionó. A partir de este proceso, es preciso analizar qué fue lo receptionado y cómo se relaciona con otros factores.

Los bloques temáticos que se establecieron en las entrevistas fueron los siguientes:

- 1) *El tablado y los agentes*: son preguntas tendientes a introducirnos en el tema concerniente.
- 2) *El vínculo entre los agentes y las murgas*: se intenta ver cuál es la imagen que tiene el agente acerca de la murgas, se trataría de explorar el ámbito más privado del relacionamiento de la persona con la murga.

⁴⁸ Esta población es la que estará bajo estudio, es decir, los *individuos que asisten a los escenarios de Carnaval*. Luego se centralizó dicha población dentro de un margen de edad específico.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

3) *La relación entre los agentes*: procura dar cuenta de la visión que tiene el agente de los demás, y de cuál sería su relación con los mismos.

4) *Los agentes y su espacio privado*: la relación de la persona con su medio más cercano: la familia, los amigos, etc.

5) *Consideraciones globales del imaginario social*: son preguntas que no reflejan la realidad pero “obligan” al entrevistado a reflexionar sobre algo que no existe. Son visiones de un futuro sin murgas y sin Carnaval pero que tiene su peso en el presente.

Los bloques temáticos intentan abarcar distintas dimensiones capaces de aproximarnos a las unidades centrales de análisis: la relación del receptor con las murgas desde la perspectiva del ámbito privado, el ámbito público y el imaginario social de los agentes.

Aclaremos por último que, en todos los casos, se preguntó nombre, edad y barrio de cada uno de los entrevistados, como forma de obtener una identificación de los mismos.

a. Escenarios.

Los escenarios donde se realizaron las entrevistas fueron los siguientes:

Nombre	Dirección	Barrio
Club Defensor Sporting	Av. 21 de Setiembre 2362	Parque Rodó
Jardín de la Mutual	Av. 8 de Octubre y Av. Centenario	La Unión
Teatro de Verano	Canteras del Parque Rodó	Parque Rodó

La elección de los dos primeros escenarios responde al hecho de que –por lo menos en términos muy generales- puede afirmarse que el público que concurre a ellos proviene de niveles socioeconómicos disímiles entre sí. Por otro lado, se eligió al Teatro de Verano, espacio donde también converge gente de distintos sectores sociales, pero que además ostenta una significación especial (cuasi mítica) para los más consecuentes aficionados al Carnaval.

Cabe señalar asimismo que, para llevar a cabo dicha selección, se tomaron en cuenta las condiciones de **heterogeneidad, accesibilidad y representatividad** recomendados por Valles⁴⁹:

➤ **heterogeneidad**: son escenarios con asistencia de público claramente diferenciada, de estratos socioeconómicos múltiples.

➤ **accesibilidad**: no se trata de escenarios que se encuentren en zonas inubicables o imposibles de llegar a ellos.

➤ **representatividad**: se entiende que con la elección de dichos escenarios, ubicados en zonas disímiles de Montevideo, con una lógica propia en cada una, se ha logrado una cierta representatividad en relación al contexto. Por otro lado, no se trata de gente de un único barrio (Parque Rodó y/o La Unión), sino que se está hablando de zonas que comprenden un conjunto de barrios.

En todos los casos, los escenarios escogidos cubren adecuadamente los tres requisitos.

b. Entrevistas.

En cuanto a la recolección de testimonios que sirven de sustento a nuestra investigación, se concretaron 36 entrevistas que fueron realizadas entre el 12 de febrero y el 11 de marzo del año 2000. En cada uno de los escenarios, se interrogó al mismo número de personas: doce, seis mujeres y seis hombres en todos los casos.

La estrategia de entrevista se basó primeramente en la búsqueda de individuos que estuvieran dentro del margen de edad establecida desde un comienzo (mayor de 30 años); posteriormente se realizó la presentación del investigador y de la investigación. Este corte etario supuso entrevistar a gente que ha vivido a pleno la pasada dictadura. Asimismo, se dieron casos de entrevistados que tenían una edad menor a la establecida, pero igualmente las entrevistas se tomaron en cuenta a la hora del análisis⁵⁰.

⁴⁹ Miguel Valles. En: Técnicas cualitativas de investigación social. Ed. Síntesis. Madrid. sin año. Pág. 91.

⁵⁰ Hubieron tres entrevistados menores de 30 años: dos en el Teatro de Verano (Sully y Gabriela, de 28 años), y una en el Jardín de la Mutual (Fernanda, de 29 años). Como se observa, no existe una diferencia importante entre la edad mínima establecida y las edades de dichas entrevistadas, y por este motivo es que igualmente se tomaron en cuenta.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Si la persona elegida aceptaba ser entrevistada se hacía uso de un contrato inicial⁵¹ entre las partes (entrevistado/entrevistador).

En algunos casos como el entrevistado estaba acompañado se aprovechó la oportunidad y se entrevistó a su acompañante, también con un contrato inicial.

c. Observación participante.

Asimismo se realizó observación participante durante 12 días, cuyas frecuencias fueron:

Escenario	Cantidad de días	Horas de observación
Teatro de Verano	Tres	16 horas y media
Jardín de la Mutual	Cuatro	17 horas
Defensor Sporting	Cinco	10 horas y media

En la mayoría de los casos no se está tomando en cuenta los momentos en que no hubo espectáculo sobre el escenario. Por ejemplo, las colas que se originan en los tablados antes de abrir sus puertas para el ingreso del público⁵². En general, se aprovechó esa circunstancia para observar otros fenómenos que no están ligados directamente al espectáculo pero que de todas formas resultan relevantes para el análisis: oír comentarios de otras actuaciones, registrar la forma en que las personas llegan a los escenarios (solas, acompañadas –en familia, con la pareja, con amigos-), etc.

Asimismo, antes de realizar el trabajo de campo se planteó un problema vinculado con el tipo de observación a establecer en la investigación: ¿se trataría de una observación global (flotante) o de una observación concentrada?: “Una observación flotante se aplica a un campo

⁵¹ El contrato inicial se define como “el conjunto de los saberes compartidos de los interlocutores sobre los retos y los objetivos del diálogo”. Los parámetros que definen el contrato inicial deben quedar claros (tema de la investigación, objetivos, bloque temáticos de la entrevista, etc.) “pues constituyen la base común del sentido de los primeros intercambios entrevistador-entrevistado” (Blanchet. En: Técnicas de investigación en ciencias sociales. Ed. Narcea. Madrid. 1989. Pág. 101/102). Un contrato poco claro o la ausencia del mismo podría traer consecuencias inesperadas para la entrevista: resistencia a contestar libremente por el entrevistado a causa de que no sabe de qué trata la entrevista, imposibilidad de construir un discurso del entrevistado a partir de dicha resistencia, etc.

⁵² En el tablado Defensor Sporting era usual esperar una hora para poder entrar al mismo.

amplio, es decir, a una multitud de cuestiones, a una pluralidad de acontecimientos y de personas. procede con una atención sostenida, abierta a lo esperado y a lo imprevisto (...).

Durante un primer contacto se impone la observación flotante, después se practica solamente la observación concentrada, a no ser que la investigación se lleve a cabo colectivamente y mantenga estas dos formas de recogida. (...) La elección de la observación global revela una voluntad de captarlo todo, de conseguirlo todo al mismo tiempo, pero también el convencimiento de que saber se construye sobre los acontecimientos más significativos por singulares que sean”⁵³.

Lo subrayado es lo que, en definitiva, marcó la pauta de observación, se hacía sumamente engorroso (por no decir imposible) poder realizar exclusivamente una observación global o una observación concentrada. Las actuaciones murgueras son espectáculos donde la gente reacciona en conjunto a los distintos estímulos y, por tanto, es complicado poder aislar un grupo pequeño y analizarlo en profundidad.

Lo que se hizo finalmente fue observar, por un lado, los estímulos que las murgas emitían (como observación global) y, por otro, todos aquellos efectos que pudieran provocar dichos estímulos en las personas consideradas individualmente (como observación concentrada).

⁵³ G. Massonnat. En: Técnicas de investigación en ciencias sociales. Ed. Narcea. Madrid, 1989. Pág. 53

6. Aproximación a los escenarios elegidos.

En una primera aproximación a los escenarios seleccionados para la investigación, sostenemos que en los tres aparece un alto porcentaje de personas que llevan termo y mate. No hay que olvidar que el mate (infusión autóctona del país) se vincula profundamente con lo que es el Carnaval. Ambas prácticas (tomar mate/ ver Carnaval) están relacionados simbólicamente, social y culturalmente a los sectores populares en el Uruguay.

Es interesante rescatar información de los escenarios comparándolos a partir de sus plazas de comidas. Esta forma de comparación podría parecer poco relevante, pero de la verificación de los productos que se venden en cada uno de estos espacios es posible extraer algunas conclusiones por demás significativas. Es decir, si en un escenario se venden determinados productos es porque a él asisten determinadas personas que pueden pagar su costo. Ello expresa, entre otras cosas, un grado mayor o menor de poder adquisitivo (ya sea desde una perspectiva grupal o individual) pero, además, refleja una ideología de consumo específica, que es acompañada de un conjunto de status/roles que el grupo o el individuo ejerce en sociedad.

En el Teatro de Verano se venden pocos productos, los clásicos –churros, manzanas acarameladas, café, chorizos al pan y panchos-, pero el costo de los mismos es bastante elevado. Detalle que no es menor, ya que las personas que asisten al Teatro pasan muchas horas en él⁵⁴.

Pudo constatarse asimismo que una cantidad importante de espectadores concurre al escenario provisto de alimentos, sobre todo en el caso de grupos familiares, lo que se explica si se tiene en cuenta el número de horas que insume el espectáculo y el gasto que supone el paseo para un núcleo familiar más o menos numeroso si debe disponerse dinero para traslado, entradas y alimentación. No obstante ello, la plaza de comidas del Teatro de Verano ofrece productos típicamente populares -chorizos al pan, churros, manzanas acarameladas- que no toda la población en general consume sino que se restringe a un ámbito específicamente más popular.

⁵⁴ Quizás lo normal sea llegar a las 18:30 horas para lograr un asiento, y retirarse a partir de las 1 o 1:30 de la madrugada (cuando culmina la etapa del día). Es decir, estamos hablando de estar alrededor de seis horas dentro del Teatro de Verano, sin contar el tiempo que insumió llegar al mismo con su respectiva vuelta a casa.

Por su parte, el Defensor Sporting vende productos que no son de consumo masivo y que, en cierto modo, responden a un determinado sector social. Por ejemplo, su plaza de comidas ofrece brochettes y chivitos, alimentos, que por otra parte, tienen un precio que va en paralelo a su elaboración. No todos pueden comprar brochettes o chivitos en un tablado pero, además, a un determinado sector poblacional jamás se le ocurriría comprar este tipo de productos dentro de un escenario de Carnaval. Estamos hablando de sectores más populares, de gente que tiene asociado el tablado con la venta de chorizos al pan. Es por eso que el público del Defensor Sporting lo consideramos –dentro de los escenarios analizados- como el más ajeno a los códigos de la cultura popular. No sólo por el hecho de consumir productos no tradicionales a un escenario carnavalesco, sino porque detrás de esto subyace una ideología más profunda. Por supuesto que no toda la gente compra estos productos, es más, hay personas que no consumen dentro del tablado; pero con el sólo hecho de que los alimentos mencionados estén a la venta, significa de que hay un público potencialmente destinatario de ellos.

Por último, decimos que el Jardín de la Mutual aparece como la antítesis del Defensor Sporting. En este escenario se venden productos que no requieren una elaboración complicada y que, por otra parte, están incorporados a las prácticas cotidianas de los sectores de extracción popular. Por ejemplo, se ofrece yerba y agua caliente, té frío y caliente. Se trata de consumos de menor costo que se corresponden con el perfil del sector poblacional que asiste al mismo, básicamente, gente de nivel socioeconómico medio y medio bajo.

En definitiva, y en términos muy generales, puede sostenerse que al Defensor Sporting asiste gente de poder adquisitivo alto, mientras que en el Jardín de la Mutual el poder adquisitivo de su público es fundamentalmente medio y medio bajo.

Asimismo, el Defensor Sporting aparece como un tablado más “civilizado” o más “elitista” en cuanto a su oferta gastronómica, en la cual ciertos alimentos de consumo popular quedan prácticamente marginados. Como contrapartida, el Jardín de la Mutual mantiene rasgos de un tablado más costumbrista, más “bárbaro” en la venta de alimentos.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Por último, en este aspecto el Teatro de Verano resulta una incógnita: si bien el mercado de alimentos está dirigido a un público más popular, a la hora de establecer el precio de venta de dichos productos, los costos no parecen estar al real alcance de sus destinatarios.

(a) Defensor Sporting

El Defensor Sporting es un escenario donde se observan muchos grupos jóvenes. La mayoría del público se encuentra entre los 16 y 35 años. A pesar de que asisten niños y adultos mayores, estos no representan un número significativo.

Con la presencia de un fuerte componente poblacional joven, en este tipo de tablados algunas murgas logran una comunicación que en otros escenarios no alcanzan. El ejemplo más claro es la *Antimurga BCG* que habitualmente cerraba la programación del Sporting, en general a horas muy avanzadas, pese a lo cual un público consecuente esperaba noche a noche su llegada.

El día que se observó a la BCG en escena (11/3/2000), su presencia en el tablado provocó un repentino “renacer” del público. Antes de su entrada, el ambiente se encontraba “apagado”, luego de varias horas de espectáculo que, al margen del interés y la adhesión demostrada por el público, había concitado muy poca o nula participación por parte de la gente. Bastó que se anunciara la presencia de la Antimurga en el tablado para que la noche se poblara de silbidos, aplausos y gritos de aprobación.

La comunicación que tiene Jorge Esmoris (director de la murga) con el público es especial; todos ríen con sus ocurrencias, el éxtasis es generalizado e inmediato. Esto podría tener varias aristas de explicación. Una de ellas es que la gran mayoría de la gente que sigue a esta agrupación es joven y está dispuesta a asumir en el tablado una actitud participativa que otros grupos etarios no adoptan. La Antimurga BCG rompe con los cánones murgueros

tradicionales⁵⁵, es como su “marca de fábrica”, un sello personal del conjunto. Asimismo, Esmoris tiene una forma expresiva que le llega inmediatamente a los más jóvenes, un código de comunicación -ya sea visual como gramatical- que rinde sus frutos de rápidamente-. Otro elemento que debe tenerse en cuenta en esta murga son los estilos de música utilizados en sus presentaciones. En general, recurren a ritmos frescos y muy bailables, como podrían ser la cumbia, la bailanta o la salsa.

Una última característica que podemos señalar en relación con el Defensor Sporting es el respeto que su público demuestra por la historia y la trayectoria del grupo que se presenta. Aún cuando su propuesta no colme todas las expectativas de acuerdo al nivel esperado dentro de la categoría, igualmente se le rinde homenaje, aplaudiendo al final de su actuación. Un ejemplo claro de esto se pudo observar en las actuaciones de la murga *Araca la Cana*: una murga que tiene una gran popularidad pero que en el año en cuestión (2000) no tenía un gran repertorio.

(b) Jardín de la Mutual

Las edades del público en este tablado se entremezclan sin poder distinguir grupos específicos. A primera vista los adolescentes son una minoría y más bien predominan los extremos etarios: menores de 14 años y mayores de 25 años.

No aparecen grupos (familiares, amigos) de gran tamaño, generalmente son grupos pequeños (máximo tres personas), parejas (quizás con hijos; dos) y, algunas veces, sumando a la abuela y/o el abuelo.

Se trata de un ámbito sumamente popular que se traduce incluso en el perfil de los dos presentadores que animan las noches durante el tradicional bingo de Carnaval, y mientras se espera la llegada de los conjuntos al tablado. Tienen contacto permanente con el público: hacen chistes, comentarios oportunos. Otro ejemplo muy claro del entorno que caracteriza a este

⁵⁵ Utilizan frecuentemente instrumentos no tradicionales a la murga: constantemente sus integrantes bajan del estrado para interactuar con el público; se utilizan elementos que de alguna forma funcionan como nexo murguero-espectador: colchones, elásticos, papeles, aros de plástico, etc.

escenario se vio durante la actuación de la revista *La Pequeña Lulú*⁵⁶ (1/3/2000). Si bien el espectáculo de este conjunto no provocó gran entusiasmo en el público presente, la actitud cambió cuando cantaron *Los Fatales*. Los espectadores se “engancharon” enseguida con la música, bailando y aplaudiendo con el grupo.

El Jardín de la Mutual es un escenario más “murguero” que el Defensor Sporting, y quizás la explicación de este hecho radique en la propia historia de este tradicional tablado montevideano. Espacio vinculado directamente con Dalton Rosas Riolfo, hombre relacionado íntimamente con las murgas, y con el Carnaval todo⁵⁷.

Se trata de un escenario más crítico que otros; el público, en la mayoría de los casos, escucha sin interrupciones la actuación de los conjuntos, decidiendo recién al final de la misma si es merecedora o no de sus aplausos. Tiene mucho de “circo romano carnavalesco”: primero se ve a la murga y luego, evaluado el nivel del espectáculo, se aplaude con menor o mayor intensidad. Hay como una especie de “gran jurado murguero” (representado por los espectadores) que da su veredicto al final de cada presentación; y solamente al final de la mismas ya que, usualmente, luego de bajar la murga del tablado, los aplausos cesan.

Un ejemplo de lo que se viene exponiendo es lo que sucedió con la murga *Eterna Madrugada* en su actuación del 29/2/2000. Al terminar la presentación, hubo algunos pocos aplausos del público. El Saludo es la llegada de la murga al tablado, es el primer encuentro entre la murga y quienes la escuchan. Usualmente se aplaude, quizás hasta por formalidad, pero lo cierto es que en este caso no sucedió de esta manera.

Pero también este escenario podría definirse como una suerte de “Teatro de Verano en miniatura”, en el sentido de que, luego de terminada la despedida, la murga se retira en medio de la gente, como brindando un reconocimiento (al igual que en el Teatro de Verano) al público presente. Lo mismo sucede con las comparsas lubolas: entran tocando y bailando entre los

⁵⁶ En ese Carnaval (año 2000) formaban parte de la revista el grupo tropical *Los Fatales*.

⁵⁷ Entre otras vinculaciones con la fiesta de Momo, fue miembro fundador de DAECPU, y fue propietario del título de la murga *La Milonga Nacional*.

espectadores. Mientras tanto, la gente se pone de pie para ver como entra la agrupación acompañando el ritmo de los tambores, el “cha, cha, cha; cha, cha”.

(c) Teatro de Verano

Si bien es cierto que en este espacio se entremezcla gente de todas las edades, podemos sostener que hay un público básicamente “centralizado”: aproximadamente entre los 14 a 50 años (el público menor o mayor a este tramo es muy escaso). Si bien hay niños y adultos mayores, estos no son los que predominan.

Es difícil identificar grupos específicos, en general abundan las parejas y en el caso de amigos, se trata casi siempre de grupos pequeños (dos o tres personas en la mayoría de los casos observados). Se muestra como un ámbito multipoblacional, a él asiste gente de todos los sectores sociales, aunque la presencia de sectores de clase baja es esporádica y que, en su mayoría, el público está integrado por individuos ubicados dentro de la clase media y media baja.

Se trata de un espacio donde hay una fuerte presencia de fanáticos de las distintas agrupaciones⁵⁸. Hay una constante euforia y acompañamiento de la gente en general, iniciada en la mayoría de los casos por la hinchada, contagiando de esta manera al resto de los espectadores. Es habitual que una porción importante de los presentes acompañe con el movimiento su cuerpo el ritmo de la música que se escucha entre actuación y actuación e incluso antes de comenzar el espectáculo, se observan grupos de espectadores viviendo al conjunto esperado.

En general, los hinchas de las murgas son gente adulta mientras que los hinchas de los parodistas son jóvenes (muy jóvenes), y casi exclusivamente mujeres. En las gradas, abundan las banderas que identifican a los grupos que se viene a alentar.

En el Teatro de Verano se vive un clima más festivo que en el resto de los tablados, el público (en su mayoría preadolescentes y adolescentes) va predispuesto a realizar cosas que no

⁵⁸ Debemos recordar que en este lugar se realiza el Concurso oficial de agrupaciones, y que se trata de una competencia. Por lo que la llevada de hinchada puede ser de mucho apoyo para los conjuntos.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

haría en otros espacios. Hay muchos jóvenes con la cara –e incluso la cabeza- pintada con brillantina y pintura.

Segunda Parte:

“Identidad

Subjetiva”

1. Socialización primaria y rol de la familia.

¿De qué manera es que las murgas obtienen una fidelidad importante de sus seguidores? ¿Cómo se explica ese fenómeno por el cual hay gente a la que no sólo le guste la murga sino que también le brinda lealtad total en cada febrero? Personas que en cada Carnaval se acercan al tablado, aunque sea una vez en todo el mes, sólo para ver cómo anda una murga determinada, o para observar a la murga “de sus amores”.

El 52,8% de los entrevistados tuvo su iniciación carnavalera en la niñez. El motivo principal de este hecho fue el papel que cumplió la familia como punto de partida de su vinculación con el Carnaval; todos los entrevistados hablan de la familia como factor clave en su aproximación inicial a esta fiesta popular. La mayoría de los mismos comenzaron a ir a los tablados principalmente junto a sus padres, pero también han concurrido con los abuelos, los tíos y/o primos, es decir, aparece una familia expandida que no se reduce sólo a los progenitores. En otros casos, la relación entre el tablado y el entrevistado se debió a la vinculación existente entre alguno de sus familiares con algún escenario de barrio. Es el caso de una entrevistada que, por ser hija del presidente de un tablado vecinal, se acostumbró desde niña a gustar del espectáculo.

José Luis (Jardín de la Mutual) sostuvo que *“el tablado ha sido siempre (...) un lugar familiar, (...) donde la gente por poca plata (...) se podía divertir accediendo a una de las expresiones de arte típicamente uruguayas, un arte popular (...) que ha ido creciendo en calidad”*. Así como la escuela es (¿era?) el “segundo hogar” de los niños, ¿el tablado podría ser la “segunda casa” de las “familias carnavales” en el verano?. Más allá de dejar en cuestionamiento cuáles serían las características de un lugar familiar (¿alguien las sabe?), sí resulta por demás ilustrativa la esencia que deja esta idea: el tablado es un espacio donde la familia se siente cómoda.

Es importante además destacar la palabra “siempre”. Este concepto le da “historia” a la relación entre el tablado y la familia que asiste a la fiesta de Momo. Uno podría imaginar a un conjunto de familias uruguayas de las últimas décadas del siglo XIX en un tablado como a un

número de familias de la década del 90' del siglo XX, y tanto unas como otras estarían dando cuenta de la vigencia de un ámbito cultural intransferiblemente nuestro que permanece a lo largo del tiempo. La existencia del tablado y la asistencia de la familia al mismo no es de ahora, es de siempre.

El análisis anterior se complementa con el testimonio de Ana María (Jardín de la Mutual): *“Cuando llegábamos casi al fin de las vacaciones el paseo era ir al tablado”*. Aquí se reafirma la relación entre el tablado y la “familia de Carnaval”; en la niñez de Ana María el paseo en verano era ir al tablado. Seguramente hace cuarenta años habría muchas posibilidades de recreación, pero la idea que podemos deducir es que el tablado estaba muy presente en el imaginario social como lugar de esparcimiento y diversión.

El gusto murguero se va interiorizando desde niño, surgiendo a partir de este proceso imágenes valorativas de lo que son las murgas. Como lo ejemplifica Nelson (Teatro de Verano): *“en el barrio hacíamos murga desde chiquitos y (...) uno ya lo va asumiendo, le va entrando lo que es la murga”*.

No obstante ello, cabe señalar que esto no supone que exista una única imagen de lo que son las murgas. Por el contrario, cada uno de estos individuos va creando su propio retrato murguero dentro de su mundo de referencia. No sólo se trata de realizar una representación mental de lo que es “la” murga sino que, desde niños, los carnavaleros hacen introspección en la organización de determinados grupos de la sociedad -en este caso las murgas-, agregando a los mismos caracteres asociativos a su estructura formal. Por ejemplo: todos van a observar a la murga como un conjunto de actores que cantan y actúan sobre un escenario (esta sería su estructura formal); pero para algunos, la murga denuncia socialmente, para otros divierte criticando, y así sucesivamente (estos son los “valores agregados” que cada persona le da a la estructura formal murguera).

A la importancia de iniciar el gusto por ir a los tablados en la niñez, otro elemento se agrega al análisis y se relaciona íntimamente con lo anterior: la importancia de la tradición familiar en

la práctica de concurrir a los escenarios de Carnaval. Ruben (Defensor Sporting) sostenía que empezó a ir a los tablados de “chiquilín”, con los padres, pero *“después, durante un tiempo, no fui y ahora, de grande (...) casado, con mis hijos (vuelvo)”*. Ruben hizo un impasse de asistencia a las funciones de Carnaval; tiempo después retorna a las mismas, pero ahora vuelve con su esposa y -de aquí la importancia de la tradición familiar- con sus hijos. Comienza a mostrarle a sus niños lo que es el “mundo del Carnaval” que, por supuesto, va más allá de observar a los distintos grupos; porque esos niños van formalizando ideas, simbolismos acerca del ámbito del tablado, de la gente que asiste, etc. Ruben –así como hicieron sus padres- lleva a sus hijos a ver Carnaval, y así es como se renueva el “círculo carnavalero”, asegurando de esta forma su continuidad. Así lo reafirma Norma (Teatro de Verano), que empezó a ir al tablado *“de chica, con mi familia y después de novia, y después de casada”*, pero a esto agrega *“y cuando sea abuela voy a seguir viniendo”*. Lo resaltante de dicha aseveración es la importancia -quizás un poco desmedida- que la entrevistada deposita en esa práctica cultural. Semióticamente podría asociarse a una suerte de casamiento entre Norma y el Carnaval, vinculándolos “hasta que la muerte los (nos) separe”. Aparece la continuidad de la fiesta *ad infinitum*, ya que la entrevistada reafirma que, aunque pasen los años, *“cuando sea abuela”* seguirá viviendo esta manifestación popular.

Eduardo (Defensor Sporting) respondía que *“son muchos años”⁵⁹, no es sólo costumbre. Aprendés a sentirlo de chico, y el que no aprendió de chico, bueno, creo que lo está aprendiendo a sentir de grande”*. Lo interesante del comentario de Eduardo es su última reflexión: *“el que no aprendió de chico, bueno, creo que lo está aprendiendo a sentir de grande”*. El vínculo individuo/Carnaval/murga puede iniciarse en cualquier momento de la vida y, si comienza en la adultez, la práctica se volverá costumbre con la continuidad y con el paso del tiempo. Todos pueden acercarse al Carnaval, las puertas nunca quedan selladas, no se trata de una manifestación que se clausura en la niñez; da entrada a grandes y chicos por igual.

⁵⁹ *Son muchos años* de ir a los tablados y ver Carnaval.

La recurrencia de una iniciación temprana por parte de la población ligada al Carnaval no se limita solamente a Montevideo. También hubo un importante número de entrevistados del Interior que estrenó su “vida en Carnaval” durante la infancia. Julio (Teatro de Verano) especificó que *“en el Interior siempre existieron manifestaciones populares”*. Esta podría ser una visión primaria del Interior con respecto a las fiestas populares; fuera de Montevideo también hay manifestaciones populares, de hecho mucha gente del movimiento musical que se dio en llamar Canto Popular surgió del Interior del país. Julio, continuando con sus comentarios, agregó que *“en Paysandú existía un Carnaval, un corso, eran otras épocas y la verdad que desde ahí siempre me sentí integrado, identificado”*.

Avanzando en el manejo de porcentajes totales de la muestra, podemos establecer que un 27,8% de los entrevistados comenzó a frecuentar los tablados en su juventud y dentro de este sector es posible percibir motivaciones que difieren de las mencionadas anteriormente. En general, se invocan incentivos que dejan de lado a la familia (son extra-familiares) y surgen grupos que son externos a la misma: el grupo de pares, el grupo de amigos. Como declaró Cecilia (Defensor Sporting), *“empecé en la época de estudiante, onda trille (...), como un lugar de diversión. Un lugar más de ver las expresiones, (...) el Canto Popular, las salidas de adolescente ‘crecidito’”*. El tablado aparecía como un lugar de encuentro de grupos de referencia y pertenencia. La actuación de los conjuntos queda supeditada a las relaciones sociales entre jóvenes; el espectáculo se encuentra en un segundo plano. En su juventud, Cecilia se acercaba a los tablados para relacionarse con sus pares, con jóvenes que se encontraban en una etapa efervescente. En resumen, el tablado no sólo aparece como un espacio de comunicación entre los grupos de Carnaval y sus aficionados, sino que también emerge una conexión de lazos visibles entre los propios espectadores. Este fenómeno podría darse más bien entre los espectadores jóvenes del Carnaval.

Por último, apenas un 8,3% de los entrevistados se inició en Carnaval en la adultez, es decir, aparece un descubrimiento tardío de lo que es el tablado, hecho que se explica por razones de

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

muy variada índole: desde el caso de Alice (Teatro de Verano) que estuvo exiliada, hasta el de aquellas personas cuya aproximación a esta fiesta no nació del interés por el fenómeno en sí mismo sino de su vinculación (generalmente relación de pareja) con un/a aficionado/a a sus espectáculos.

De todas maneras, es de destacar la imprecisión exhibida por los entrevistados a la hora de reconocer la etapa de su vida en que se procesó su acercamiento al tablado quizás un entrevistado haya contestado que se lanzó al Carnaval de joven, y quizás para éste el “ser joven” significa tener 14 años; pero otro entrevistado que frente a la misma interrogante da la misma respuesta, se está refiriendo más bien a sus 20 o 25 años. Por lo tanto, la franja etaria sería bastante “elástica” y no podría definirse un margen preciso.

2. Sentimientos, identidades y realidad.

A través de las declaraciones recogidas, la cantidad de personas entrevistadas atraídas por las tablas (el escenario) y por el sentimiento de querer estar ahí arriba con los murgueros fue por demás importante. Aparece una profunda traspolación de la gente hacia las murgas y hacia los murgueros en particular; una sustitución de personalidades entre el “ser humano” hacia el “ser murguero”, a pesar de que los que quieren ser murgueros (los espectadores) observan desde la tribuna. Es que de hecho el ser un mero espectador no importa; lo que importa (e interesa) en verdad es lo que sienten cuando ven actuar a una murga. Como dice Cecilia (Defensor Sporting): *“me encantaría estar ahí arriba⁶⁰ y estar con ellos, me fascinaría estar ahí. (...) Me parece como que es el lado humano de la vida (...), o sea, dejando las formalidades de lado (...): a estar todos juntos y a compartir muchas cosas, (...) como el mensaje, como el acordarnos, (...) la murga siempre está resaltando las cosas que pasan en realidad, nos hacen como un recordatorio de lo que pasó en el año”*. La interesante frase “el lado humano de la vida” le da un sentido puramente humanista y un concepto formalmente ético. Aparece una desmitificación del “ser murguista” surgiendo la idea del “murguista amigo”, él es uno de nosotros y está junto a nosotros. La imagen del murguista cubierto por un traje sin un nombre específico⁶¹ queda destronada por una figura humana representada en el comentario de Cecilia. Como se siente plenamente identificada y concuerda con la imagen que desarrolla el murguista le “*encantaría estar ahí arriba y estar con ellos*”. El murguista –además de ser en esencia un murguista- es también un ser humano, igual a todos nosotros.

Asimismo, las letras son el fundamento del quehacer murguista, la murga tiene una estructura muy uruguaya y muy popular, la gente que escucha murga se identifica a sí misma a través de ella. Esto es lo que surge del testimonio de Nelson (Teatro de Verano): *“cuando estoy viendo la murga, escuchándola más que verla porque creo que (...) en la murga lo principal es*

⁶⁰ Sobre el escenario.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

la letra, la denuncia y el humor, porque reírse de las desgracias que pasan tanto en lo social como en lo económico (...) ayuda al ser humano a seguir luchando 'el día' digamos". Con esta frase se manifiesta la idea de que la vida continúa, pero debemos enfrentarla con mayor optimismo. ¿Podría decirse que se está haciendo también una crítica al uruguayo imaginario idiosincrásicamente establecido? ¿Acaso no se transmite habitualmente que el uruguayo es gris, aburrido, negativo en toda actividad social pese a que esta idea nace de un prejuicio sin ninguna prueba fáctica (por lo menos para el total de la población)? A través de la propuesta murguera salimos un poco de la rutinaria vida de problemas, para poder alojar en cada uno de nosotros – aunque sea momentáneamente- una pizca de esperanza y optimismo en un país donde la fractura social se hace cada vez más notoria y donde la brecha que separa a pobres y no pobres se ensancha día a día.

Una frase de Juan Carlos (Jardín de la Mutual) resume una parte del ser uruguayo: el reírse de la situación que se vive –que en muchos casos está sobrevaluada- y quitarle un poco de dramatismo. *"Me agrada (escuchar una murga), me gusta sentir las letras, me gusta reír de vez en cuando por las cosas"*. De todas maneras, hay una aceptación general de los entrevistados en cuanto a que las murgas traen un mensaje más allá de la risa, no se quedan simplemente en la mera diversión (empresa por demás importante en la vida cotidiana de la gente). Quizás la diversión aparezca como excusa, para luego sí, reflexionar sobre temas que las murgas llevan a la opinión pública.

Hay un reconocimiento general de que *"la murga lo que te 'pinta' es la realidad del país"*, como sostuvo Ana María (Jardín de la Mutual). Pero toda pintura es el resultado de una mirada y si dos personas ven una misma pintura, seguramente habrá dos lecturas distintas. Incluso, podríamos agregar a esto otra pregunta un poco más existencialista: ¿cuál es la realidad?, ¿de qué realidad estamos hablando? Todos tenemos puntos de vista distintos, quizás matizados por cercanías entre los hombres. A este respecto, es interesante la apreciación de Ana María en el

⁶¹ Es decir, el murguista al "escondarse" en un traje no personaliza a alguien en especial. él es todos pero también es

sentido de que la realidad puede ser vista de muchas maneras, siempre notando elementos diversos, rescatando de los mismos aquello más vinculado con nuestro quehacer diario.

Las murgas cantan “la” realidad, como lo sostuvo Esmeralda (Jardín de la Mutual), que relaciona el mensaje de las murgas con *“la política, con todo lo que estamos viviendo (...) Con nuestra realidad exactamente, esa es la realidad, nuestra realidad”*. Pero la realidad de Esmeralda es una realidad distinta a la que viven otras personas; lo que hace la entrevistada es interpretar un punto de vista de la realidad, directamente vinculado con su posición social (podría decirse, con su posición de clase). Este aspecto se vincula con la respuesta de Juan Carlos (Jardín de la Mutual), que afirma que las murgas *“traen la crítica verdaderamente (...), y uno no se da cuenta a veces que están diciendo una cosa que verdaderamente nos está afectando, y a medida que la vas escuchando te das cuenta que es un hecho verdadero (...), de problemas (...), de cosas que han sucedido”*. ¿Podemos determinar qué es lo verdadero? ¿Podría decirse que un determinado hecho es verdadero y que otro no lo es? ¿Qué es la verdad? Foucault contestaría a esto que la única verdad que existe es que la verdad no existe.

Así como Esmeralda hablaba de “una realidad” que nos concierne a todos, Juan Carlos hace lo mismo sosteniendo que las murgas transmiten “lo verdadero”. Pero de la única forma que podemos decir que algo es verdadero, y que determinado suceso es la realidad, es desde nuestra posición en sociedad y de ninguna otra forma. Podemos aplicar este mismo razonamiento a las propias murgas: mientras que muchas personas están ajenas a su significación, también existe un sector poblacional del Uruguay que acepta las murgas y le rinde homenaje cada febrero.

Pero no todos los testimonios expresan el mismo grado de involucramiento con el fenómeno. Al preguntarle qué sentía ante la actuación de una murga, Fernanda (Jardín de la Mutual) respondió: *“...Y nada, yo que sé, creo que disfrutás de lo que dicen, (...) de reír de las cosas feas que pasan de repente con el país, (...) ponerle un poco de “chispa” a las cosas malas, pero (...) es una manera de reír de lo malo, pero ta’, (...) como que te... es algo que te*

anima (...), pero nada más". Desde esta perspectiva se desprende una idea sumamente interesante: la cuestión de que la actuación murguera no es perpetua, se trata de un espectáculo donde se pasa un rato agradable, que hace reír, incluso uno podría sentirse reflejado en las letras murgueras, *"pero nada más"*.

La visión de Fernanda en torno a las murgas es estrictamente formal y racional, ella las ve actuar y luego de culminada su presentación el vínculo existente (si es que hay alguno) entre ella y la murga desaparece por completo. Lo que le pase (por la cabeza, en sus sentimientos) al escuchar una actuación murguera, termina al concluir la función. En esta visión no aparece – como se ha dado en otros casos- una reminiscencia introspectiva hacia lo que se está cantando.

Habría que preguntarse también qué influencia podría llegar a tener la música de la murga entre los espectadores. A primera vista este aspecto parece irrelevante, pero se han hecho estudios sociológicos (Herbert Spencer fue uno de los pioneros en la materia) donde se muestra que la música es un elemento desequilibrante en determinados estados de conciencia. El testimonio de Mario (Defensor Sporting) es un claro ejemplo donde la música murguera⁶² aparece como un factor influyente y él lo reconoce como tal: *"la música de la murga me llega mucho a mi, el ritmo me parece increíble, (...) en ningún lado del mundo se da ese tipo de ritmos. Además (...), el coro de la murga (...) cómo está armado, las voces de los tipos⁶³ (...) a mi me llega bastante adentro, me encanta cantar aparte la murga, y tocar también (si puedo)"*. ¿Nunca se han puesto a escuchar una música de su preferencia y se han quedado hipnotizados mirando hacia la nada; o haber cerrado los ojos e imaginarse una situación agradable? Pues esto es parte del efecto que produce la música en nuestras almas y en nuestros corazones.

hay personas que la rechazan y la niegan.

Tercera Parte:

“Identidad Objetiva”

⁶² El ritmo mas característico de la murga es lo que se dio en llamar “marcha camión”.

1. Identidades socioculturales: Pueblo y cultura popular.

En el imaginario social carnavalero se (re)afirma constantemente que las murgas son parte representativa de los intereses del Pueblo. Principalmente como defensores de los más oprimidos, teniendo una postura en sociedad distinta a los sectores dominantes. La murga reconstruye la historia del Pueblo, sus inquietudes, sus vivencias, en definitiva, su lucha. Para Juan (Jardín de la Mutual), las murgas *“transmiten el sentir del Pueblo”*.

La murga busca la aprobación general a partir de su propuesta. No se dirige en una primera instancia a las clases dominantes, le canta al obrero, a los estudiantes, a los que menos tienen. Pero este es el objetivo primario de las mismas, debido principalmente a que hoy en día el mensaje murguero lo toman como referencia todos los estratos socioeconómicos.

Otra de las fuentes importantes de relación entre la sociedad y las murgas es la cultura. Sobre esta vinculación Julio (Teatro de Verano) se refiere a ello: *“no sólo las murgas, creo que todo el Carnaval es reflejo cultural de nuestro país(...), con todo el movimiento cultural que tiene el Uruguay, (...). Creo que la murga también es especialísima en cuanto a reflejar culturalmente a los uruguayos”*.

Por su parte, Alvaro (Defensor Sporting) sostuvo que una de las claves esenciales de la murga radica en que *“más allá de que sea una función alegre, creo que es una expresión artística (...) general. Yo (...) no creo que se pueda categorizar (...) que el teatro es culto y la murga no”*. En este caso estamos hablando en realidad de manifestaciones culturales con estructuras y especificidades distintas; si podríamos decir que, dentro de lo normativamente establecido, el teatro es considerado como alta cultura y las murgas como cultura popular. Si establecemos un segundo corte, podemos decir que el teatro se “mueve” dentro de una cultura oficial, mientras que las murgas formarían parte de una cultura alternativa o subalterna⁶⁴.

⁶³ Las voces de los murgueros (de esas *personas*).

⁶⁴ Dentro de lo que podría ser el imaginario social predominante hablaríamos de un “teatro oficial”, ya que en el Uruguay el teatro independiente ha tenido un papel central en formación cultural del país.

Esto no supone afirmar –volviendo al primer punto- que las murgas no sean cultas mientras que el teatro si lo es. En última instancia, ¿quién puede determinar lo que es culto y lo que no es culto? ¿Las instituciones, las clases dirigentes, la propia comunidad? No es posible poder determinarlo, porque no hay puntos de comparación y porque la cultura no es comparable.

Lo que ocurre es que aún se mantienen fuertes prejuicios por parte de las elites (a través de normas socialmente estatuidas) hacia determinadas formas de comprensión y aprehensión cultural, fundamentalmente en lo que tiene que ver con las manifestaciones culturales subalternas.

Con respecto a estos temas, al comentario de Alvaro se suma el de Rosario (Defensor Sporting). Según ella las murgas “*como expresión de cultura popular es lo máximo*”, y asimismo “*el Carnaval es realmente lo más grande en ese sentido para difundir ideas, (...) con una metodología de alegría y risa, (...) pero tiene un alto nivel cultural el Carnaval uruguayo*”. La cultura popular es un importante mecanismo de difusión de las ideas a través de “*una metodología de alegría y risa*”; la cultura popular también tiene un nivel cultural elevado⁶⁵.

⁶⁵ Que como ya se dijo no existe un nivel elevado o un bajo nivel de cultura, pero sí podrían usarse estas categorías como puntos analíticos de conformación de un imaginario. Al decirse que una determinada manifestación tiene un

2. Pertenencia de grupo, aislamiento de los actores y tablados de barrio.

Dentro de los testimonios recogidos resultó sumamente significativo el alto número de entrevistados que no demostró ningún tipo de interés por el resto de los espectadores.

Entre los testimonios que prueban la ausencia de sentido de pertenencia en el colectivo se encuentra el de Rosana (Teatro de Verano). La misma sostuvo que *“por lo general me meto bastante en el contenido del conjunto que estoy viendo, lo trato de entender al máximo eso: el mensaje de cada una. La verdad que la gente ‘ni me va ni me viene’”*. ¿Cómo podrían interpretarse estas palabras, especialmente las últimas (lo subrayado)? ¿Una persona que asiste a una manifestación popular como el Carnaval la gente de ese mismo espacio *“no le va ni le viene”*? Es decir, esta afirmación va más allá de sentirse o no parte del colectivo, lo ignora como tal. Lo más significativo es que esta actitud de ajenidad manifestada por Rosana hacia el resto de los espectadores se reitera en muchos otros de los testimonios recogidos, lo cual resulta sorprendente si tenemos en cuenta que está referida a una manifestación cultural y popular que más que restringida parecería ser reunitiva.

Si bien en el Defensor Sporting el porcentaje de entrevistados que se abstrae del colectivo no fue demasiado significativo en términos cuantitativos, tampoco se observó un peso relativamente fuerte de aquellos que sí declararon sentirse pertenecientes al mismo. Lo que primó fue la mediación, es decir, el sentimiento o no de identificación con el grupo dependía fundamentalmente del espectáculo al que se estaba asistiendo.

El Teatro de Verano muestra un fuerte grado de desunión (mayor aun que en el Defensor Sporting), mientras que en el Jardín de la Mutual encontramos el más alto grado de ajenidad de los espectadores entre sí.

El Teatro de Verano es un caso particular: desde una visión externa (desde la mirada del Defensor Sporting y del Jardín de la Mutual) aparece como un espacio de fuerte relacionamiento grupal, pero desde una mirada interna se manifiesta una ausencia importante de cohesión.

Las causas de porqué se sostiene lo anteriormente dicho no quedaron muy claras, pero se intuyó que principalmente tres elementos explicarían el punto de vista de los tablados privados:

a) Los abonados⁶⁶ al Teatro de Verano, en muchos casos desde hace años, elige –por lo general- el mismo asiento, por ende, podría ser que –en un alto grado- conozca a quien tiene al lado. Por tanto, con el correr de los años se podrían establecer lazos de unión entre los mismos, aunque estos se mantuvieran exclusivamente durante el concurso de Carnaval.

b) Un posible sentido de referencia y pertenencia entre los espectadores debido a que los mismos, o gustan del Carnaval como expresión general, o son parte de la hinchada de algún conjunto participante. Es decir, los espectadores se identificarían entre si, o por ser participes de la hinchada, o como espectador que gusta del Carnaval como manifestación global.

c) El tercer elemento a tener en cuenta es la asiduidad que podrían presentar la mayoría de los individuos que asisten al Teatro de Verano; construyendo con esto la imagen de que a medida que pasan las distintas etapas la gente comenzaría a conocerse.

Con relación a este tercer punto, según las observaciones realizadas no se pudo comprobar que por asistir con frecuencia al Teatro de Verano se genere un mayor sentimiento de grupo. Incluso en las entrevistas efectuadas no se comprobó un importante grado de sentimiento colectivo, más bien se dio lo contrario.

En cuanto al segundo punto, aquí podría darse lo que Durkheim hablaba sobre la solidaridad entre los miembros de un colectivo: el sentido de pertenecer a la hinchada de un conjunto, fuere cual fuere, posibilita a sus integrantes mantenerse dentro de un grupo humano con metas determinadas: alentar por el conjunto de su preferencia, como estandarte de identificación realizar carteles de aliento, picar papelitos para luego festejar antes, durante, y después de

⁶⁶ Paga de una sola vez para ver todo el Carnaval.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

culminada la actuación, etc. Hasta aquí los que podríamos reconocer como hinchada; también están aquellos que no se identifican especialmente con ningún conjunto en particular, por lo menos no al extremo de sentirse fanático. Estos individuos podrían tener una elevada cohesión de grupo principalmente por el gusto exclusivo de ver Carnaval, mas allá del barrio al que pertenezcan, clase social, etc.

Con respecto al punto uno, el relacionamiento existente entre los propios abonados no garantiza la creación de lazos de cohesión. Es decir, porque dos abonados interactúen durante el concurso oficial de Carnaval no da fiabilidad a que surjan elementos de pertenencia; quizás las charlas se continúan por una cuestión de cercanía (está sentado uno al lado del otro), pero por nada más.

Como se había mencionado, quizás con cierta ironía, en el Teatro de Verano no encontramos ese grado de pertenencia que señalan el Defensor Sporting y el Jardín de la Mutual. Al contrario, un número importante de entrevistados sostuvo no sentir nada con respecto a los otros espectadores.

En síntesis, resulta revelador la importante cantidad de entrevistados que adujo no prestarle importancia al colectivo. Contrariamente a lo que presumíamos antes de realizar el trabajo de campo, fueron muy pocos los entrevistados que se sintieron identificados con el resto del colectivo.

Tal como se desprende de múltiples testimonios obtenidos, uno de los puntos de contacto decisivos para el relacionamiento entre los individuos se produce a través de la actuación de los conjuntos, en este caso, de las murgas. La gente se interrelaciona a partir de la actuación murguera provocando múltiples efectos: desde el contagio de comportamientos hasta una identificación de ideas a partir de lo que dicen los textos murgueros. Es decir, los agentes se identifican entre sí a través de un nexo, este nexo que une a distintos actores es la actuación de las murgas. Rosario (Defensor Sporting) sostiene que *“en general siempre hay como un vínculo en el tablado,(...) se vincula con la gente a través del espectáculo que está viendo”*.

Pero no solamente la calidad del espectáculo impulsa el sentido de pertenencia, también influye el lugar físico donde se lo vea. A esto, Mario (Defensor Sporting) argumentó que *“depende del tablado (...), en este tablado, el Sporting (...) no me siento parte de una “gran familia” porque este es demasiado grande (...), pero hay otros tablados (...) más populares, (...) más chicos (...) que ahí sí, es distinto (...). Igual se perdió un montón de cosas cuando (...) se dejaron de hacer los tablados de barrio, (...) que lo hacían los vecinos (...), cuando se dejó de hacer eso se convirtió un poco en un espectáculo”*. Frente a estas palabras, ¿se podría decir que la pérdida de los tablados barriales ha traído consigo una ausencia de lazos de referencia y pertenencia entre los que se acercan al Carnaval? Sin lugar a dudas el tablado de barrio se movía con una lógica distinta a lo que pueden significar los tablados privados. Las diferencias son muy marcadas en cuanto a infraestructura, a la gente que reúne (el tablado barrial preferentemente reunía a gente de la zona, el tablado privado generalmente moviliza a gente de zonas diferentes), incluso, al sentido que se le daba al tablado barrial a la participación directa de los vecinos (en general se conocían entre sí, etc.), características todas de las que carece el tablado privado, más impersonal, más “frío” en cuanto al acercamiento entre los actores, etc.

Lo que ocurre es que para muchos de los entrevistados este tipo de escenario marcó su inicio en Carnaval, como Lilian (Jardín de la Mutual), que empezó a concurrir al mismo *“desde chiquita porque mi papá fue presidente de un tablado”*; actualmente Lilian tiene 53 años.

Roberto (Teatro de Verano) afirmaba que *“hay un montón de gente que viene en barritas, o sea, familias, (...) padre, madre, hijos, amigos de los hijos; (...) y se forma (...) una “micro barra” pero en general (...) al perderse el tablado muy barrial se da de que tengas que ir a un lugar lejos, entonces no conocés al que está al lado porque vive lejos. En el caso concreto de repente en este año⁶⁷ -yo vivo en Lezica- en Colón, se instaló un escenario, (...) y se da que haya un montón de gente de la zona: compañeros de clase de mis hijos (...), hasta maestros (...) entonces ese ‘microclimax’ se relaciona”*. La desaparición del tablado de barrio ha transformado

⁶⁷ Año 2000.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

la participación de los que asisten al Carnaval. El hecho de tener que trasladarse geográficamente, en ocasiones a distancias considerables entre el hogar particular y la ubicación del tablado, ha provocado no solo la transformación horaria en cuanto a que la persona debe salir más temprano de la casa para ir a los escenarios, con su contrapartida, llegar más tarde de lo normal a la misma debido a ese corrimiento horario, también ha producido transformaciones en el seno mismo del relacionamiento entre los individuos.

Roberto lo recalca cuando los compañeros de sus hijos, maestros y profesores se reúnen en un tablado de extracción netamente barrial. En el mismo se va creando ese "*microclimax*" que la gente tanto extraña ante la desaparición de los tablados barriales.

3. Público murguero: ¿“gente del Uruguay”?

Partimos del supuesto de que el Carnaval uruguayo es -principalmente- una de las manifestaciones socioculturales más representativas de nuestro país, ¿pero podemos sostener que la gente que asiste a los escenarios del Carnaval es la “gente del Uruguay”? ¿La que reúne aquellos elementos que podríamos identificar con el “ser uruguayo”?

A este respecto, a partir del material obtenido en los escenarios estudiados, se establecen varias conclusiones. Una de ellas, quizás la más persistente, es que si bien una parte importante de entrevistados entendió que el público de los tablados está conformado por la “gente del Uruguay”, también sostuvo que el mero hecho de asistir a los mismos no era un motivo determinante a la hora de construir el “ser uruguayo”. Ahora bien, ¿es posible equiparar sin más al uruguayo que vivió la época batllista, la segunda guerra mundial y el campeonato de Maracanã con aquel que vivió la última dictadura, vio cómo se “rompía” la tablita y fue al concierto de Los Olimareños a la vuelta del exilio? Sin duda que no. Sin embargo, todos estos actores mantienen vínculos en común, como el tomar mate o ser amantes del fútbol, dos prácticas que, entre muchas otras, constituyen elementos centrales para la conformación de una identidad uruguaya. Con respecto a esto, Mariela (Defensor Sporting) argumentaba que *“eso es individual y muy personal, (...) pasa por otras cosas, (...) sentirte más o menos uruguayo no pasa porque vengas a un tablado o no”*.

Alicia (Cordón/ Defensor Sporting) reafirma la idea y en realidad habría que hacer un corte por tablados para realizar una tipología de individuos: *“en este Defensor (Sporting) podría decir que viene (...) la clase media (...). Es probable que si fueras al tablado de 8 de Octubre y Larrañaga⁶⁸ no encuentres el mismo tipo humano que se ve acá, (...) por la ropa, es diferente. Eso creo que hay que analizarlo por tablado, y el tablado de acuerdo al barrio donde esté ubicado también (...), pero yo lo considero como algo muy uruguayo, últimamente (...) ha trascendido más a las capas sociales”*. Como ya se venía manifestando, podríamos estar

hablando de “tipos de uruguayos” según al tablado que concurren, asociado directamente a la clase social y al barrio donde viven los mismos. Alicia da un ingrediente más a su comentario, sosteniendo que en épocas pasadas la murga era denostada por parte de un sector de la sociedad, vinculándose muy fuertemente con los estratos sociales más bajos e idealizada como manifestación de escaso nivel cultural. En la actualidad hay una especie de corrimiento de las clases sociales que tienden cada vez más a ver espectáculos murgueros, concebidos ahora como manifestaciones atendibles, tanto desde el punto de vista estético como de su mensaje crítico.

Con respecto a este tema, José Luis (Jardín de la Mutual) comentó que *“es cierto que depende de los barrios (el identificarse o no), (...) pero creo que es el uruguayo(...) en general, (...), si has ido por el 1º de Mayo creo que ahí se nota muy claramente de que cómo hay una identificación también política con las murgas, con el decir, con la crítica, (...) creo que hay una participación de ciertos sectores, mayoritariamente (...) aquellos que hoy están buscando un cambio, (que) coinciden además con el planteo crítico de las murgas hacia la situación del país, (...) esto es muy uruguayo, esto es muy nuestro, esto no es (...) como otras expresiones artísticas u otro tipo de entretenimiento”*. Para José Luis la gente que asiste a los tablados, que ve murgas es la “gente del Uruguay”. A pesar de que incide el tema del barrio en la identidad de cada individuo, él considera que el tablado en sí reúne una serie de características que posibilita la identificación entre sus miembros. Determinados sectores de la sociedad –según este punto de vista- encuentran en los escenarios un conjunto de lineamientos que produce un acercamiento entre los mismos; uno de ellos es la temática que tocan las murgas a la hora de actuar, generalmente coincidente con la ideología de esos sectores sociales (estaríamos hablando de sectores humildes, de clases bajas). Otra sería la postura política que adoptan las murgas que es, a su vez, la que asumen dichos sectores sociales. José Luis hace una identificación inmediata entre lo que podría ser una tríada: sectores sociales específicos (de clase media baja y baja) – lo popular (lo nuestro) – murgas. Pero ¿podríamos decir que todas las murgas, o incluso, que todos

⁶⁸ El tablado referido se llama *Jardín de la Mutual*.

los conjuntos de Carnaval reflejan una ideología de izquierda? Si bien la mayoría de los conjuntos son proclives a esta postura política, también hay conjuntos que se identifican con una ideología de derecha. Si nos referimos a las murgas en particular, ocurre lo mismo: la mayoría son murgas ideológicamente identificadas con la izquierda política, pero también existen murgas que tienden hacia la derecha⁶⁹. A pesar de que esto es sumamente polémico, sobre todo si nos atenemos a lo que hacen y cantan arriba del tablado

Para terminar, cabe mencionar las palabras de Julio en el Teatro de Verano: *“creo que acá se refleja la variedad de los uruguayos, porque (...) a mi me importa la murga, hay gente que le importa otro rubro, como por ejemplo las comparsas lubolas (...). A mi me gusta el candombe, pero no es la misma pasión que yo siento con una murga, (...) creo que la gente se vincula con eso (con la murga), (...) porque nos vincula culturalmente a todos”*. Sin lugar a dudas esto podría resumir este capítulo; lo que realmente encontramos en los distintos escenarios de Carnaval es la *“variedad de los uruguayos”*.

⁶⁹ Incluso, una tipología de murgas que se creó en el Uruguay –en desuso en la actualidad– fue entre murgas de “La

Cuarta Parte:

Imaginarrios Sociales

1. Consecuencias del Uruguay sin Carnaval y/o sin murgas.

¿Si el Carnaval o las murgas desaparecen de forma abrupta pasaría algo en el país?

Con la desaparición del Carnaval “*‘muere’ el Uruguay, (...), yo que sé, nos llamaríamos ‘Uru’ o nos llamaríamos ‘Guay’. Vos me decís ‘borrales las letras’, y bueno, pasamos a ser, no sé, otra cosa, y Uruguay es así*” sostenía Eduardo (Defensor Sporting). Sin Carnaval se pierde un pedazo de la idiosincrasia uruguaya, el Carnaval es cultura y es parte de la vida cotidiana del país.

Ante la eventualidad de su desaparición, muchos entrevistados manifestaron su convicción de que surgirían formas similares de expresión al Carnaval, no por su estructura en sí, sino más bien, en referencia al papel que cumple en sociedad.

Para toda la sociedad, el Carnaval tiene alguna forma de significación, algunos lo identifican con el tablado, otros con unos días de licencia y descanso, pero ninguno quita el valor agregado que tiene dicha fiesta como fecha referente a lo largo del año. La gente “espera” a febrero para que comience Carnaval, para que la rutina se quiebre y dé paso a la fiesta bacanal.

Como decía un entrevistado, el Carnaval “*es demasiado fuerte para desaparecer*”. Carlos (La Teja/ Teatro de Verano) sostuvo al respecto que “*no te podría responder exactamente qué podría pasar (en el Uruguay sin Carnaval), (...) el Carnaval es una expresión popular por excelencia (...), tendríamos que ver si el uruguayo puede suplir una expresión popular de esta naturaleza que, (...) parece que es muy difícil suplirla (...) y creo que el Carnaval es un folklore que tiene el Uruguay, y si se pierde el folklore puede llegar a perder una identidad*” El Carnaval es parte del *folklore* uruguayo, por eso es demasiado complejo para los entrevistados imaginar su ausencia.

Por su parte, sin murgas “*sería horrible, es como que nos sacaran todos los espejos*” expresaba Cecilia (Defensor Sporting). Esta imagen es muy ilustrativa, en un país carente de ídolos, donde la ausencia de “espejos” es cotidiana, la desaparición de las murgas supondría algo así como reflejarnos en una pared de ladrillos. Lo interesante es que la identificación parte

de la murga como conjunto, a partir de sus letras; no hay una figura individual -conocida masivamente- que sea considerada como espejo social. Si hay artistas de reconocida trayectoria, pero no son ídolos⁷⁰.

Las murgas están conformadas por seres anónimos para la gran mayoría del Uruguay, pero en conjunto se hacen conocidas –dentro del ambiente carnavalero- a partir de sus cantos. Por ejemplo, murgas como La Reina de la Teja o Araca la Cana no obtuvieron su popularidad precisamente por sus individualidades, sino que son los temas en que hacen hincapié el trasfondo de su fama.

Alicia (Defensor Sporting) sostuvo que sin murgas “*faltarían (...) luchadores sociales (...) en la reivindicación de los derechos de la gente*”. Toda sociedad necesita de este tipo de actores, los que “pelean” con la realidad para buscar la reflexión en los individuos, porque se atreven a decir cosas que otras personas no se atreven.

Hay una idea recurrente que emerge casi sin excepción de todos los testimonios: las murgas son parte constituyente del Uruguay y eso es importante. Toda persona necesita de un barandal de ilusiones, de proyecciones presentes y futuras, para no caer en un laberinto o en un callejón sin salida. Si bien algunos uruguayos encuentran ese sostén en otras manifestaciones, para otros la murga configura un referente social muy fuerte. Para vivir en sociedad, los individuos necesitamos identificarnos con ciertos símbolos y, al mismo tiempo, diferenciarnos de otros para saber quiénes somos y dónde estamos “parados”. Como sostiene Eduardo (Defensor Sporting): “*el uruguayo se identifica con las murgas (...), quizás sea una correspondencia (...), y las murgas entonces lo acompañan (al uruguayo)(...), lo llaman a que vengan, que se den cuenta como sienten, (...) vengan entonces: ¡identifíquense de una vez!*”. O como lo sostuvo Nelson (Teatro de Verano): “*la murga uruguaya o el candombe, tanto como el mate (...) son “pasaportes” de identidad*”.

⁷⁰ Jorge Esmoris, el Canario Luna o Raúl Castro podrían ser excepciones de ídolos, pero dentro de determinados círculos sociales: gente que gusta del teatro, generalmente personas jóvenes, etc.

Entre los comentarios que sostuvieron que la desaparición de las murgas o del Carnaval no acarrearía consecuencias mayores en el país, cabe señalar las declaraciones de Fernanda (Jardín de la Mutual): *“¿si pasaría algo? ...no sé, en un principio sí, más allá que es un país que parece que tomara otro rumbo es muy tranquilo, (...) haría un poco de ‘ruido’ y después se terminaría todo, creo que es eso”*. A estas palabras se suma el comentario de Lilian (Jardín de la Mutual) que dice que *“el uruguayo es muy de callarse la boca y aguantarse lo que hay”*. Donde agrega que si desaparece la murga *“queda como todo: se olvida y punto, porque otra cosa no se puede hacer (...), (la murga) necesaria no es. Necesario sería que hubiera mucho trabajo y otras cosas ¿no?”*.

Frente a lo expuesto decimos que así como está preestablecido ser un pueblo trabajador o solidario, también está presente de que somos “tranquilos” y nos “callamos la boca” en momentos en que ocurren cosas graves. Así como el Carnaval y las murgas están asociados a una parte de la idiosincracia uruguaya, también es parte de ella la idea de ser una sociedad moderada y conformista y esa visión está presente en el testimonio de algunos de los entrevistados.

De todas maneras, el grueso de los testimonios coincide en afirmar que la desaparición del Carnaval y/o de las murgas calaría hondo en el sentir y en el pensar de la gente, principalmente en el ámbito de la cultura popular.

Conclusiones Finales.

I. La socialización primaria del Carnaval.

La importancia de la socialización primaria aparece como un tema de primer orden. Los futuros carnavaleros incorporan -desde la niñez- la fiesta a su imaginario y a sus prácticas culturales. Participar en esta manifestación afirma en estos individuos valores relacionados con la cultura popular, con la vinculación del yo con el otro, con la idea de que existe algo en común con las demás personas que comparten esa experiencia, etc. En definitiva, van construyendo su realidad social a partir de lo que significan las murgas y el Carnaval para cada uno de ellos.

Cada uno de los espectadores (en este caso los entrevistados) transcurre por diversos “ámbitos finitos de sentido” (submundos) donde presentan un sentido de realidad específica; al referirnos al objeto de estudio, podemos decir que el Carnaval y las murgas constituyen dos submundos que pasan a formar parte -desde la niñez- de cada uno de esos individuos.

La socialización primaria en los futuros amantes del Carnaval no sólo incorpora valores sociales, también le da continuidad a la fiesta, logrando que esos mismos individuos sigan concurriendo a los tablados (o Teatro de Verano) durante toda su vida.

II. La murga como los ojos y la voz del Pueblo.

En las murgas se destaca -entre otras cosas- un espectáculo que intenta mostrar una realidad distinta a la oficial, aparece un camino que se abre para ubicarnos en una mirada cultural alternativa o subcultural. La murga muestra “una” realidad a todas las personas que observan sus representaciones (más allá que les interese o no lo que se diga).

Algunos sienten que la murga cumple una función multidimensional: social, cultural, política; funciones que recaen en (algunos) individuos que conciben a la murga como un grupo que muestra la realidad tal cual es y que “abre” los ojos de aquellos que aún los tienen “cerrados”. Son la voz y los ojos de una parte de la población, generalmente asociada al Pueblo.

Una parte del público al cual va dirigido el canto murguero no puede llegar a opinar en sociedad, por lo menos de la manera que quisiera. Es por eso que las murgas se encargan de

realizar esta labor: son la voz omnipresente de aquellos que no pueden “hablar”, que no tienen posibilidades de manifestarse libremente, ya sea por la carencia de medios materiales o por la ausencia de oportunidades de relacionarse en sociedad.

III. Identidades socioculturales: la cultura popular y el Pueblo.

Las murgas tienen un fuerte componente de la *memoria-cultura*⁷¹ del país. Este concepto aporta una imagen por demás gráfica sobre la importancia de las murgas -a la hora de ver la realidad imperante- en la cultura y en la memoria de la gente. Estas agrupaciones son parte de la memoria de un sector poblacional del país en cuanto formalizan una mirada social. Si bien esta podría estar distorsionada con elementos subjetivos de las propias murgas, no por eso deja de ser un factor que penetre en las conciencias individuales de aquellos que gustan de esta manifestación artística. A pesar de esto, no podemos decir que porque presencien un espectáculo murguero baste para que ese conglomerado se autoperciba como la “gente del Uruguay”.

Cada individuo tiene una forma determinada de comportarse en sociedad, sostenida principalmente por un conjunto de reglas y valores que es lo que da constitución a una identidad social. Si bien pueden observarse ciertas prácticas colectivas comunes (como presenciar conjuntamente una actuación murguera), ello jamás anula la diversidad, es decir, en el proceso de construcción de identidades los individuos no se identificarán a partir de la misma cantidad de elementos.

La murga (re)crea un Uruguay específico construido a partir de una ideología determinada, que se observa en los textos y en su mensaje final. Pero esta “memoria” se relaciona profundamente con la cultura de una parte del país, se traduce en comportamientos y formas de vida en sociedad. Cultura que se construye a partir de un nivel de arte popular que ha ido creciendo con el tiempo.

⁷¹ La *memoria-cultura* es un neologismo creado por uno de los entrevistados de nombre José Luis en el Jardín de la Mutual.

IV. Pérdida de referentes sociales: el fin del tablado de barrio y el nuevo rol del vecino.

Sin lugar a dudas sorprendió el alto grado de ajenidad que los entrevistados sentían con respecto a los demás espectadores, sobre todo teniendo en cuenta que el espacio en donde se produce el acercamiento entre los agentes es un ámbito popular donde no hay un reglamento estricto de comportamiento o relacionamiento. Es decir, los tablados como el Teatro de Verano son espacios libres de interacción, se trata de ámbitos sumamente informales de desenvolvimiento.

En un principio el factor de reunión podría ser efectivo, pero en los tiempos que corren, y ante la ausencia de los tablados barriales (donde hipotéticamente se daría un nivel importante de cohesión entre sus asistentes) la presunción de que los escenarios de Carnaval son espacios de reunión y socialización por sobre todas las cosas aparece seriamente cuestionado.

Quizás el aspecto reunitivo siga estando presente a nivel simbólico y en el imaginario social carnavalero siga primando la idea de los escenarios de Carnaval como lugares de encuentro; pero en el plano de la realidad, esa situación se presenta de manera distinta.

En detrimento del espacio como ámbito de encuentro colectivo, lo que prevaleció fue el acto mediado: el fenómeno de identificación con el grupo se construye a partir del espectáculo al que se está asistiendo. Es decir, cada espectador le dará una significación al rol que desempeña, dependiendo de la situación (interacción “cara a cara”) en que se sitúa, él mismo le va a dar un significado (al mundo objetivado le dará una identidad subjetiva).

Sin duda que el tablado tradicional caló hondo entre los entrevistados, manifestándose una marcada nostalgia por esa pérdida. Aparece un duelo simbólico por la desaparición del tablado en el barrio pero la misma no termina de ser aceptada.

Tampoco podemos establecer que la pérdida de interacción entre los espectadores de Carnaval se deba solamente a la desaparición de los tablados barriales. Sin lugar a dudas influyen otros factores, propios también de vivir en espacios urbanos. La pérdida de las

relaciones primarias, por ejemplo, se producen a causa del aceleramiento creciente de las ciudad, y no a que simplemente desaparezcan los tablados de barrio.

Asimismo se abre un tema más de fondo, no se trata solamente de que el tablado de barrio ha desaparecido, sino que el rol del “antiguo” vecino también ha cambiado. Con esto no quiere decirse que el papel del vecino no exista más, sino que el rol del vecino en la actualidad ha experimentado importantes transformaciones con respecto a la figura del vecino de antaño. En ese contexto, sería impensable la permanencia en la sociedad de hoy de aquellos tablados vecinales que remiten a espacios de socialización y de encuentro colectivo que hoy no existen o están en crisis. En definitiva, se da un proceso paralelo entre la extinción del tablado barrial y el cambio de roles del “antiguo” vecino y el vecino de hoy.

Con la extinción de una forma legitimada de sociabilidad que los participantes de los tablados barriales defendían como propias, desaparece una forma de encuentro en donde lo más importante quizás era reunirse con otros vecinos, más que por el Carnaval en si mismo.

V. Vigencia de la murga y del Carnaval en el imaginario social.

El Carnaval está muy “anclado” en una parte de la población uruguaya, principalmente en los montevideanos; se trata de un fenómeno de participación e identificación, que funciona también como vía de liberación del trajín ordinario y de los problemas cotidianos.

La desaparición del Carnaval afectaría la participación social, no tanto por las vinculaciones sociales que se establecerían (que de hecho según la investigación son sumamente escasas) sino por la significación social que supone la fiesta de Momo en un determinado sector poblacional.

En relación a las murgas sostenemos que ayudan a enfrentar la vida de una manera distinta en contraste a la realidad del país; son un “cable a tierra” para la población que –algunas veces- necesita escuchar del tipo de mensaje que emiten dichos conjuntos.

Otra sensación que está muy presente en los entrevistados es el vacío que generaría la desaparición de actores socio-culturales -como lo son los murguistas- que inciden en sociedad.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

Quizás no en ámbitos dirigentes, sino más bien en el contacto directo con la gente, a partir de la crítica que realizan en sus actuaciones.

Sin lugar a dudas, las murgas ocupan un lugar en nuestra sociedad, crean un imaginario social que se (re)construye a partir de la historia del país. Son como el mate, el fútbol, el candombe, el tango o el dulce de leche; configuran un elemento más que contribuye a la formación del “ser uruguayo”.

Bibliografía.

- ♣ H. Achugar: La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Ed. TRILCE, Mvdeo, 1992.
- ♣ H. Achugar (editor): Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo. Ed. Logos, Mvdeo, 1991.
- ♣ H. Achugar – G. Caetano (comp.): Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?. Ed. TRILCE, Mvdeo, 1992.
- ♣ M. Alfaro: Carnaval (1ª parte): El Carnaval “heroico” (1800- 1872). Ed. TRILCE, Mvdeo, 1992.
- ♣ M. Alfaro: Carnaval (2ª parte): Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873- 1904). Ed. TRILCE, Mvdeo, 1998.
- ♣ F. Arocena: Muerte y resurrección de Facundo Quiroga. Historia cultural de lo que ha significado “ser moderno” para los latinoamericanos. Ed. TRILCE, Mvdeo, 1994.
- ♣ J. Arocena: Lo global y lo local en la transición contemporánea. Cuadernos de CLAEH n° 78-79, Mvdeo, sin año.
- ♣ J. P. Barrán. Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2. EL disciplinamiento (1860-1920). Ediciones de la Banda Oriental/ Facultad de Humanidades y Ciencias, Mvdeo, 1994.
- ♣ R. Bayce: El Pueblo vuelve a soñar. Semanario Brecha 27- 3- 92; Págs. 16-17
- ♣ P. Berger – T. Lukmann. La construcción social de la realidad. Ed. Alianza, Buenos Aires, s/a.
- ♣ J.L. Bica de Mélo- S. A. Colognese: A técnica de entrevista na pesquisa social. Brasil, 1994.
- ♣ Blanchet, Massonnat y otros: Técnicas de investigación en ciencias sociales. Ed. Narcea, Madrid, 1989.
- ♣ G. Caetano – J. Rilla: Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al Mercosur. Ed. Fin de siglo, Mvdeo, 1994.
- ♣ Ariel Caleri Santullo. Carta dirigida al Director. Diario La Republica. 10 de mayo de 2000.

Todos somos murguistas: identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo.

- ✦ S/firma. Cuadernos Montevideanos, número trece. Sin año
- ✦ P. de Carvalho Neto: La murga del Carnaval de Mvdeo. Ed. Universitaria, Ecuador, 1960.
- ✦ P. de Carvalho Neto: El Carnaval de Mvdeo. Folklore, historia, sociología. Sin Ed, España, 1967.
- ✦ N. Domínguez: Momo gasto cero; diario El País, 7/12/1999, Mvdeo.
- ✦ Especial Carnaval (III) del Boletín Electrónico Vecinet-notici@s
- ✦ J. Jacobs – H. Schwartz: Sociología cualitativa. Método para la reconstrucción de la realidad. Ed. trillas, México, 1984.
- ✦ S. Huntington: El choque de las civilizaciones. S/d.
- ✦ Murga *Contrafarsa*. Material extraído de su página de Internet: www.contrafarsa.com.uy
- ✦ Murga *Diablos Verdes* y su Revista del Carnaval Uruguayo. Montevideo. 1970.
- ✦ Murga *Diablos Verdes*. Repertorio de Carnaval. Montevideo. 1985.
- ✦ Murga *Diablos Verdes*. Repertorio de Carnaval. Montevideo. 1994.
- ✦ Ramón Carlos Negro. Pocitos era así. Ed. ARCA, Mvdeo, 1983.
- ✦ G. Remedi: Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional. Ed. TRILCE, Mvdeo, 1996.
- ✦ Reglamento oficial de agrupaciones Carnavalescas 1999. División Turismo y Recreación; División Cultura; IMM.
- ✦ A. Rico (comp.): Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias. Ed. TRILCE, Mvdeo, s/año.
- ✦ M. Valles: Técnicas cualitativas de investigación social. Ed. Síntesis, Madrid, sin año.

Índice

INTRODUCCION	Pág. 2
PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-HISTÓRICA DEL TEMA A TRATAR	
1. Homogeneidad- heterogeneidad del mundo contemporáneo	Pág. 4
2. Uruguay y algunas de sus especificidades	
Crisis de identidad	Pág. 7
Dictadura y crisis de identidad	Pág. 10
3. Carnaval e identidad	
3.1 Definición e historia.....	Pág. 13
3.2 Mitos cotidianos sobre el Carnaval	
A. “El Carnaval se está muriendo”.....	Pág. 16
B. “Carnavales eran los de antes”.....	Pág. 18
4. Murgas: referentes directos de la construcción de identidades populares	
4.1 Importancia y presencia en el imaginario social.....	Pág. 21
4.2 Definición oficial de la murga.....	Pág. 24
4.3 Presencia de las murgas en el Carnaval de hoy.....	Pág. 26
4.4 Murgas: ¿fenómeno urbano?.....	Pág. 27
5. Aspectos metodológicos de la investigación	
a. Escenarios.....	Pág. 30
b. Entrevistas.....	Pág. 31
c. Observación participante.....	Pág. 32
6. Aproximación a los escenarios elegidos.....	Pág. 34
a. Defensor Sporting.....	Pág. 36
b. Jardín de la Mutual.....	Pág. 37
c. Teatro de Verano.....	Pág. 39
SEGUNDA PARTE: “IDENTIDAD SUBJETIVA”	
1. Socialización primaria y papel de la familia.....	Pág. 42
2. Sentimientos, identidades y realidad.....	Pág. 47
TERCERA PARTE: “IDENTIDAD OBJETIVA”	
1. Identidades socioculturales: Pueblo y cultura popular.....	Pág. 52
2. Pertenencia de grupo, aislamiento de los actores y tablados de barrio.....	Pág. 54
3. Público murguero: ¿“gente del Uruguay” ?.....	Pág. 59

CUARTA PARTE: IMAGINARIOS SOCIALES

1. Consecuencias del Uruguay sin Carnaval y/o sin murgas.....Pág. 63

CONCLUSIONES FINALES

I. La socialización primaria del Carnaval.....Pág. 66
II. La murga como los ojos y la voz del Pueblo.....Pág. 66
III. Identidades socioculturales: la cultura popular y el Pueblo.....Pág. 67
IV. Pérdida de referentes sociales: el fin del tablado de barrio y el nuevo rol del vecino.....Pág. 68
V. Vigencia de la murga y del Carnaval en el imaginario social.....Pág. 69

BIBLIOGRAFÍA.....Pág. 71