

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

**Murga tradicional - Murga joven :
¿irrupción generacional?**

Facundo Ibiñete Rodríguez

Tutor: Rafael Bayce

2008

MURGA TRADICIONAL – MURGA JOVEN: ¿IRRUPCIÓN GENERACIONAL?

Índice

1 Introducción	4
2 Marco teórico	5
2.1 Concepto de Cultura	5
2.1.1 Concepto Sociológico de Cultura	6
2.1.2 Concepto Antropológico de Cultura	6
2.1.3 La cultura como fundamento para el estudio del Arte	7
2.1.4 Parsons: la comunicación del afecto y el rol del artista	7
2.2 Concepto y tipologías de Murga	8
2.2.1 Durkheim: la división social del trabajo murguero	8
2.2.2 La visión de Malinowski	9
2.2.3 La contribución teórica de Merton	9
2.2.4 Caracterización de la Murga (cambios y permanencias)	10
Dictadura y cultura (política)	10
Paréntesis popular	12
Identificador nacional	12
Zafraidad superada	13
Formadora de opinión pública	14
Caracterización artística	14
Tradición / evolución	15
2.2.5 Tipologías de Murgas	16
▪ Murgas de La Unión y de La Teja.	16
<i>Las murgas de La Unión</i>	16
<i>Las murgas de La Teja</i>	16
▪ Murga-murga o murga-pueblo	16
▪ Murgas Viejas y Murgas Nuevas	17
▪ Murga Joven y Murga Profesional	17

- Épica Carnavalesca, Momo Ortodoxo y Culto al Momo Dionisiaco o Antimurga 18
- Murga Murga, Murga Mensaje y Murga Pos moderna 18

3 Objetivos de la investigación **19**

4 Diseño Metodológico **20**

- 4.1 Primera fase: observación participante 20
- 4.2 Segunda fase: la entrevista como técnica para el estudio de la murga 20
- 4.3 Tercera fase: análisis de contenido de las letras y datos secundarios 21
- 4.4 Sobre la técnica de análisis de contenido 21
- 4.5 Evaluación de las técnicas utilizadas y del corpus obtenido 22

5 Conclusiones **23**

- 5.1 Cambios tecnológicos: cultura popular e industria cultural 23
- 5.2 Rubros: ¿medios para el espectáculo o un fin en sí mismo...? 25
- 5.3 Territorialidad de las murgas 26
- 5.4 Auto percepción de estilos 27
- 5.5 Características del grupo 28
- 5.6 Repartos de ingresos 28
- 5.7 Estilos de letras 29
- 5.8 Irrupción generacional... ¿reciclaje cultural? 32
 - Murgas Jóvenes 32

6 Bibliografía **39**

7 Anexo **42**

1 Introducción

Este estudio ha durado dos años y fue producto de una investigación de taller de la licenciatura de Sociología donde se incluían dos ejes de análisis más para el estudio de las posibles variaciones de la producción murguera. Dicho trabajo consistió en la observación de la evolución tecno-económica y la coyuntura política con epicentro en el 2006. Todo esto inmerso en la asunción de un gobierno de izquierda, defendido y apoyado por las murgas en los últimos 30 años.

Por mi parte decidí incluir el corte generacional como prioritario para ver si solo era un eje de análisis más, o si realmente era un mojón histórico en el devenir de la murga.

Con la progresiva materialización de este trabajo, me di cuenta que era más complejo que lo esperado, porque corría el riesgo de que todo fuera más amplio, difícil, inabarcable y no tuviera la misma riqueza de los resultados que hoy están a la vista. Por lo cual, con la inmediata aprobación de los otros dos compañeros de "empresa", me embarqué en las murgas jóvenes inmersas en el carnaval de febrero. Todo esto me fue llevando por el camino de la relación de la murga con la cultura popular, y ahí estuvo la motivación. Apenas me surgieron esas cuestiones, me sentí que estaba "mirando por la cerradura" un fenómeno bastante importante, casi virgen académicamente, olvidado y misterioso.

De ahí en adelante nos dedicamos a acumular teóricamente, un semestre de discusiones y selecciones de libros donde primó el gusto o perfil de cada uno de nosotros por tal o cual autor.

El trabajo de campo fue la etapa más "desahogada". Era para quedarse a vivir en las entrevistas, en los ensayos, etc. Un proceso con un contenido cualitativo enorme, digno del espacio murguero, simpaticón, sencillo, bohemio, romántico, nostálgico, experimental, que posa ante la ciencia con un respeto hasta excesivo.

El ordenamiento, síntesis, análisis e interpretación demostró esa crisis de volver al escritorio. Mate en mano y a pensar a la luz de la teoría de hace un tiempo atrás. Un disfrute que no pudo ser de otra manera luego de culminado el esfuerzo y el producto.

¿La conclusión?: buena... un producto que termina siendo un disparador para ver la evolución de este fenómeno, para ver la apertura o no, en qué grado hay apertura, debido a qué, impulsado por quién -o quiénes-, censurado por quién -o quiénes-.

Fundamental puede ser, ver y profundizar en el aspecto socioeconómico de los productores de murga joven, mezclando esto también con su nivel académico. En mi humilde pero legítima opinión, creo que puede ser una investigación que arroje resultados bastante interesantes, que adivine o ande cerca de adivinar el futuro de la juventud en el carnaval, o mejor dicho: del carnaval con juventud.

Las interrelaciones entre la murga, la cultura y las expresiones generacionales -y sus interrelaciones- ofrecen una buena expectativa para

llevar a cabo una investigación. A su vez, todo esto en un nuevo contexto: a) el ascenso de la izquierda al poder, b) una creciente profesionalización murguera y c) una irrupción generacional lo suficientemente fuerte como para que merezca su atención.

Toda esta “brusquedad” –aparente- de cambios progresivos en una sociedad sumamente conservadora y nostálgica...

El texto “recorrerá” , en general, los elementos estáticos y los dinámicos de la murga en su contexto histórico, hasta llegar al punto de indagar en lo específico, o sea, cómo todo esto se relaciona con la presencia juvenil en el carnaval mayor.

El tema tiene doble importancia. En primer lugar la murga por si misma es un fenómeno de características muy particulares, ya que: ha recorrido paralelamente la historia moderna del Uruguay, reflejándola por un lado y por otro generando imaginarios colectivos. En segundo término, la misma categoría -antropológica si se quiere- : juventud, implica por si sola una incertidumbre en una estructura aparentemente tradicional y tradicionalista como lo es la murga.

La murga –también-, desde sus comienzos, ha significado un fenómeno típicamente uruguayo y “*uruguayizante*”. Argumento cada vez más consensuado en el Uruguay de estos tiempos para legitimar la riqueza de la murga desde lo cultural y lo académico. Los diferentes actores terminan por reconocerla como un elemento mas dentro de todos aquellos que generan una unidad de sentimiento nacional (llámese candombe, tango o fútbol). De hecho hasta los medios masivos de comunicación han tomado a la murga –y el carnaval en general- con el argumento de “lo uruguayo”.

Si le sumamos a todo esto la importancia del fenómeno de la irrupción generacional, es muy probable que surjan muchas incertidumbres sobre el resultado del “cruce” entre la murga y la juventud.

Por fin... también es un estudio cultural... lo que significa que desde la sociología y la antropología -y sus correspondientes acervos teóricos- se intentara deducir si lo joven hace una ruptura –o no- en una de las mayores tradiciones uruguayas.

2 Marco teórico

2.1 Concepto de cultura

“La teoría de la memoria no puede simplemente presuponer el tiempo, dado que la memoria construye el tiempo para desenredarse”.

Niklas Luhmann
La Cultura como concepto histórico

Cultura es una de las palabras más utilizadas en el mundo. Tanto a nivel académico como cotidiano las personas echan mano a este significante para referir una gigantesco abanico de significados. Intentaré, en las líneas

siguientes avanzar en el intento por describir la posición de los artistas y los receptores en las formas sociales contemporáneas.

2.1.1 Concepto sociológico de cultura

Para Georg Simmel el cuestionamiento propiamente humano del hecho natural es el que comienza con “el proceso sin fin entre el sujeto y el objeto” (Simmel, 1898: 204) que tiene una segunda instancia al interior del espíritu donde las figuras creadas continúan existiendo en una peculiar autonomía, con independencia del alma creadora.

Las dos caras del proceso que dan lugar a la cultura son el sujeto vivo y finito y la coagulación externa de su *fluir vital*. Aparece así la oposición entre la vida vibrante y creadora y su producto fijo, idealmente definitivo; “como si la movilidad productora del alma muriera en su propio producto”. Esta discrepancia es racionalizada y amortiguada por el hecho de que en su crear teórico o práctico el hombre visualiza sus “contenidos anímicos como un cosmos -autónomo- del espíritu objetivado (que se inserta en) un orden de valores objetivo, que no fluye” (Simmel, 1898: 209).

La idea de la cultura como síntesis constante y la de una evolución compleja y paralela a la coagulación cultural contribuyen a explicar lo mismo. En la mediación entre sujetos que realiza el objeto-cultura pueden existir diversas desviaciones. El primer foco de esta posibilidad está en las condiciones de creación, sobre todo cuando se trata de emergentes culturales. Otro foco reside en la posibilidad de re-subjetivación -diferente de lo subjetivo previo- de lo objetivado. “Esta peculiar condición de los contenidos culturales... es el fundamento metafísico de la funesta autonomía con la que el reino de los productos culturales crece y crece (...) El ‘carácter de fetiche’ que Marx adscribe a los objetos económicos en la época de la producción de mercancías es sólo un caso peculiarmente modificado de este destino general de nuestros contenidos culturales” (Simmel, 1898: 225). La lógica cultural del objeto posee una evolutividad inmanente que la “alejan tanto de su origen como de su fin” así “el hombre se convierte ahora en mero portador de la coerción con que esta lógica domina los desarrollos y los continúa como en la tangente de la vía por la que regresarían de nuevo al desarrollo cultural del hombre viviente. Ésta es la auténtica tragedia de la cultura” (Simmel, 1898: 227)¹.

Entiendo la nueva producción de este género en manos de las nuevas generaciones como posibilidad de tragedia. Si el objeto se mantiene en idénticas condiciones, sin sufrir mutaciones, sería una tragedia *-simmeliana-*, ya que los nuevos sujetos “absorben” la murga y luego la objetivan nuevamente de igual forma. Lo que implicaría que sujetos nuevos produzcan -casi- exactamente lo mismo

Si los nuevos sujetos no producen una murga objetivamente nueva o resignificadora de la clásica, porque la objetividad cultural de la anterior se los impide, coercitiva o simbólicamente, la evolución de la murga y la murga joven serían tragedias culturales .

2.1.2 Concepto antropológico de cultura

Malinowski nos exhorta a tomar el objeto como una transformación de materias primas, que conducen a un producto global –en este caso- llamado murga. Ahora este producto no toma un camino unívoco, puede transformarse en enemiga del que la produjo. Esto es reconocer la independencia que toman

¹ Ninguna crítica a la sociedad de consumo ha logrado llegar más lejos que este párrafo: en todo caso habrá ganado en detallismos.

las formas culturales de sus creadores y que manifiesta Simmel en sus formulaciones.

El abordaje antropológico estudia a la cultura como construcción necesaria para la satisfacción de necesidades (Malinowski; 1944). La cultura está determinada entonces por una expresión simbólica que es diferencial de acuerdo al contexto en general de producción: a las determinaciones de cada sociedad en general, a los grupos, a los rituales de esos grupos y a las necesidades expresivas.

En Antropología “la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas... la finalidad de la Antropología es ampliar el discurso humano” (Geertz; 1973:27). A esta definición de un proceso, le complementa entonces el análisis de Malinowski de la cultura: “es ella evidentemente el conjunto de utensilios de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los distintos grupos sociales, por las ideas, las artesanías, creencias y costumbres” (Malinowski; 1944:19). Así todo lo que produzca el hombre debe interpretarse como cultura; pero “el hombre tiene, primero y ante todo, que satisfacer las necesidades de su organismo” (Malinowski; 1944: 51). Necesidades primarias que se confunden con las secundarias, ya que estas últimas, al extenderse y universalizarse llegan a un punto de confusión con las primarias.

Así, de acuerdo a los dispositivos determinantes de cada sociedad y al cumplimiento satisfactorio de las necesidades humanas en el presente, es que la persona o el grupo social se “inclina” a actuar en el futuro.

La murga, además de ser satisfacción de necesidades, es un mundo secundario donde los hombres se congregan en torno a valores tradicionales y donde hay una relación definida con el ambiente al que pertenecen.

2.1.3 La cultura como fundamento para el estudio del arte

Podemos decir entonces que las ciencias sociales tienden a entender la cultura de diversas maneras pero siempre como el espacio de coagulación comunicativa de los sujetos. Queda así planteado el concepto como un conjunto de puentes en tres dimensiones: subjetiva, ínter subjetiva y objetiva. El énfasis de la problematización sociológica de la cultura está en su función normativa y contenedora de las construcciones simbólicas de los sujetos y su proceso histórico como humanidad donde el arte parece haber tomado en la modernidad el rol expresivo determinante, como significación simbólica, expresiva y como necesidad secundaria crecientemente importante junto a las primarias.

2.1.4 Parsons: la comunicación del afecto y el rol del artista

Para Parsons el arte es parte de los procesos y producto de la relación entre los sistemas de simbolismo expresivo y el sistema social que cumplen la triple función de: a) comunicar significados catéticos, b) proveer regulación normativa a la interacción y c) ser objetos directos para la gratificación de necesidades.

Existen tres tipos básicos de simbolismo expresivo a nivel de las colectividades: a) símbolos compartidos por las subunidades sin que implique un lazo de solidaridad (“estilo común”); b) simbolismos de la comunidad como tal que puede ser “puramente expresivos” o c) de acento evaluativo.

La primacía afectiva es característica de los fenómenos que (como ritmos) llegan a formarse en el seno de la estructura de los sistemas sociales, de

manera que estas instancias llegan a compartirse colectivamente llegando a una importante institucionalización de su simbolismo afectivo.

Las disposiciones de necesidad que se manifiestan simbólicamente son aquellas que implican orientaciones de valor comunes, institucionalizadas e internalizadas como constituyentes de la colectividad; las creencias en cuyos términos se da significado a estos actos son símbolos expresivos. Muchas veces su significación como complejo de símbolos tiene primacía sobre el aspecto estrictamente cognitivo.

En las bases de la institucionalización del rol del artista está la provisión de satisfacción al público a cambio de "apreciación" y admiración recibida por el artista. Así, para consolidarse como tal, el artista enfrenta problemas de disposición y remuneración (obtención de medios para satisfacer sus deseos y necesidades) y problema en su relación con el público (profunda preocupación en torno a causar impresión en el público).

El rol del artista consiste: en la especialización, en la creación y manipulación de símbolos expresivos.

2.2 Concepto y tipologías de murga

2.2.1 Durkheim: la división social del trabajo murguero

La murga es un género musical que institucionalizado por su historia, se presenta ante la sociedad como una representación colectiva que si "son exteriores a las conciencias individuales, es porque ellas no provienen de los individuos aisladamente, sino en su conjunto..." (Durkheim; 1985:119). En términos de Parsons se trataría de un símbolo de la comunidad, o sea un rasgo constituyente de la identidad nacional.

La murga se le presenta al individuo como un fenómeno exterior y coercitivo, entendida ésta como una estructura, que genera en el individuo una fuerte identificación con éste género musical característico de su sociedad.

Los rituales son "maneras de obrar que nacen solamente en el seno de grupos reunidos y que están destinados a suscitar, mantener o renovar ciertos estados mentales de esos grupos" (Durkheim; 1912: 41). Estos rituales demuestran de alguna manera la cohesión de grupo, donde existen relaciones intensas en grupos relativamente pequeños. Estos rituales están presentes tanto en la murga como en el público. En las murgas existen rituales antes, durante y después de la actuación que parecen haber mantenido dosis mucho más bajas de resignificación que los rituales que están fuera de la actuación.

En el escenario, los rituales han tendido a permanecer, las actuaciones son metódicas: presentación, popurrí, cuplés y retirada. Aunque se puede precisar que hoy la mayoría de las murgas ha optado por una continuidad en el espectáculo, manteniendo implícito el cambio de la presentación al popurrí, del popurrí a los cuplés y así sucesivamente.

El público tampoco es ajeno a los rituales, el tablado presenta una mística especial y espacial. Es un ritual que se presenta como una forma de resaltar la tradición; para esto basta con observar la presencia del mate en grupos familiares y de jóvenes que re-significan un espacio social abstracto y lo toman como propio y diferencial de otros rituales no pertenecientes al carnaval en general y a la murga en particular.

Spencer diría con acierto, que la murga es un fenómeno que ha sufrido una evolución de lo uniforme a lo heterogéneo. De todas formas, esto no

asegura la “destradicionalización” de el género en términos estructurales. Pero esto último no quiere decir que la murga haya perdido su aspecto de “solidaridad mecánica”, en término *durkheimianos*, que tiene como característica “el desarrollo de las individualidades, el tamaño reducido del grupo y la homogeneidad de las circunstancias externas, todo contribuye a reducir al mínimo las diferencias y las variaciones. En el grupo hay generalmente una uniformidad intelectual y moral...Todo es común a todos” (Durkheim; 1912: 34). En la murga hay un sentimiento común de grupo, es un grupo pequeño y comparten un mismo objetivo, lo que lleva a una mayor intensidad de las relaciones sociales internas.

La murga es un fenómeno cargado de sentido y envoltura mística, que se transforma en una construcción temporal acumulativa en la sociedad. La tradición produce significantes y construye un lugar abstracto social que se constituye en su referencia y al cual siente pertenecer. Es un fenómeno que oscila entre la imitación y la originalidad y para esto se establecen reglas y rituales. Hay reglas que determinan un ganador y jerarquizan las posiciones finales, lo que tiene como efecto el estatus de una murga. Es un estatus construido, inventado e imaginado por medio de una auto adjudicación y dotación de sentido a la acción entre sujetos. En este sentido, las reglas, el jurado y la competencia en sí, resultan obligatorias si se quiere que la murga como identidad adquiera un estatus comparativo y singular que en otro contexto no tendría.

Todo se conjuga en una reunión focalizada, “un conjunto de personas entregadas a un flujo común de actividad y relacionadas entre sí, en virtud de ese flujo común” (Goffman; 1961: 09). La murga es un todo formado por partes mutuamente dependientes y complementarias: tablado, canto, baile, vestimenta, maquillaje, o sea una sumatoria que objetivada conduce a una globalidad interpretada.

2.2.2 La visión de Malinowski

Este autor nos exhorta a tomar el objeto como una transformación de materias primas, que conducen a un producto global llamado murga. Este producto no toma un camino unívoco, puede transformarse en enemiga del que la produjo. Esto es de alguna manera reconocer la independencia de las formas culturales objetivas respecto de sus creadores originales, característica manifiesta en las formulaciones de Simmel, con su idea de tragedia, ya vista.

De alguna manera la murga es consciente de que se puede transformar en *materia prima enemiga*. Esta es la razón por la cual el libreto de la murga es recurrente con respecto al pasado, demostrando en sus facetas mas tradicionales su nostalgia hacia ese tiempo “pasado y mejor”, a lo que el autor agrega que “lo material de la cultura debe ser renovado y mantenido en condiciones de uso” (Malinowski; 1944: 50).

La murga, además de servir para la satisfacción de necesidades, es un mundo secundario donde los hombres se congregan en torno a valores tradicionales y donde hay una relación definida con el ambiente al que pertenecen.

2.2.3 La contribución teórica de Merton

Es preciso advertir, como lo postula Merton que “Los usos o los sentimientos sociales pueden ser funcionales para unos grupos y disfuncionales para otros de la misma sociedad” (Merton, R. 1964: 37). Así, la murga como medio de expresión (y objeto de consumo) queda acotada a una

parte de la población que no puede ser encasillada dentro de lo nacional o siquiera de lo popular. Más allá de ser un rasgo identitario y un potente icono del imaginario colectivo, la murga, como experiencia cercana, solo alcanza a una porción de los uruguayos, los carnavaleros, que conforman un microclima que vive su ebullición y ensanchamiento zafral con epicentro en febrero.

Resulta un ejercicio teórico interesante entrar en el desafío de pensar en aquellos “equivalentes” o “sustitutos funcionales” -en términos de Merton- que podrían cumplir algunas de las múltiples funciones de la murga. Por el mismo camino, pero recorrido a la inversa, podemos pensar qué funciones no cumplidas por otras formas culturales son absorbidas por la murga. La función de espejo, espacio de auto observación que parece inherente a toda sociedad, es cumplido generalmente en las sociedades occidentales modernas por las artes masivas, la literatura, las ciencias sociales, la televisión y el cine a un nivel mucho mayor de penetración y amplitud social.

El pequeño país y su impotencia estructural no siempre logran cumplir satisfactoriamente con la función de auto observación desde los espacios mencionados. La murga recoge parte de ese déficit latente cuya manifestación se produce habitualmente en el fenómeno. La alta politización de esta expresión coincide con la crisis de una cultura política clásica en un país politocéntrico.

Por otro lado, la murga, sus elementos y su estructura reflejan -también- una pertenencia y una referencia de grupo. Como forma de exaltación de ese “yo ideal” y como forma de diferenciarse de otras murgas, marcando cada una de ellas un estilo propio que puede interpretarse como una sub-identidad dentro de una identidad global, que puede ser permanente, modificada o sustituida.

Los grupos de referencia son “todos los grupos a que uno pertenece, y éstos son relativamente pocos, así como grupos a los cuales uno no pertenece, y éstos son, naturalmente, legión, pueden ser puntos de referencia para moldear las actitudes de uno, sus valoraciones y su conducta” (Merton; 1964:238). Ergo, los grupos de pertenencia son aquellos a los que uno pertenece.

Otros términos importantes a la hora de analizar la murga serán las categorías (sicoanalíticas) *función manifiesta* y *función latente*. La primera corresponde a “... las consecuencias objetivas que contribuyen al ajuste o adaptación del sistema y que son buscadas y reconocidas por los participantes en el sistema” (Merton; 1964:61). Las segundas en cambio, son aquellas acciones no buscadas, ni reconocidas por los participantes

2.2.4 Caracterización de la murga (cambios y permanencias)

- **Dictadura y cultura (política)**

El abordaje de la actualidad política y cultural parece poder partir de la dictadura uruguaya de los años 70, ya que el análisis de este proceso -hoy pasado inmediato de la mayoría y apenas mediato de las nuevas generaciones- permite focalizar algunas de las características básicas del proceso histórico del Uruguay más contemporáneo.

Una de las características más marcadas del proceso autoritario autóctono fue la fuerte intervención a través del miedo que el régimen militar impuso sobre la sociedad. La reeducación fue impartida fuertemente desde el sistema educativo formal, donde primaria y secundaria funcionaron como verdaderos brazos de intervención cotidiana del gobierno de facto y su plan de reeducación

de la población. Otro fue a nivel de los medios masivos de comunicación, donde todo quedó bajo la mirada de una fuerte censura previa y posterior. También se multiplicaron las actitudes filo gubernamentales de los personajes mediáticos, que impulsados por sus convicciones, el espíritu de la época o el miedo llegaron a situaciones como la de la conductora televisiva Cristina Morán, al preguntarle, con reflejo policial, el número de cédula a un televidente que propuso "Oriental" como nombre para el elefante nacido en el Zoológico Municipal de Montevideo porque era "uno más que nace entre rejas".

La respuesta del anónimo televidente da pie para reseñar la situación vivida a nivel artístico y, sobre todo, musical durante el régimen de facto. "No Cristina, soy oriental pero no estúpido". Así fue como en los medios y el sistema educativo, el arte producido y difundido a nivel nacional quedó bajo la lupa de un panóptico que muchas veces podía ver pero que interpretaba con dificultades. Durante la dictadura, el espacio artístico se convirtió en uno de los principales espacios de expresión de las angustias antirégimen. Así surgieron y explotaron expresiones como Canciones Para No Dormir la Siesta. También se consolidó la línea del Canto Popular, un género de fronteras difusas que según los analistas tuvo "un objetivo más político que artístico" (Berocay; 2005: 493).

El arte, y en especial la música, contaba con la ventaja de poder generar reuniones masivas de personas en épocas de suspensión de los derechos de reunión. La lista de artistas que convocaban estas instancias era larga "pero se podía dividir entre aquellos que empuñaban una guitarra con fines políticos y aquellos que eran realmente creadores musicales y que además de oponerse a la dictadura intentaban explorar nuevos caminos sonoros" (Berocay; 2005: 494).

Este movimiento de fuerte impacto sociocultural generó un espacio de resistencia que contribuyó a la pigmentación del corte derecha-izquierda a nivel de los ciudadanos comunes y sus mundos de pertenencia y referencia. El fenómeno es pariente de la experiencia vivida directa e indirectamente por los uruguayos "de izquierda" con respecto al encarcelamiento y al exilio, propio o de familiares y amigos. Así, la partidocracia histórica del Uruguay veía cómo una nueva frontera más potente que la clásica (blancos/colorados) pasaba a predominar a nivel de sus bases sociales: derecha/izquierda.

Paralelamente, el mundo artístico uruguayo, sometido a las restricciones de un auditorio nacional limitado y crecientemente sesgado hacia la tercera edad -a causa de la temprana transición demográfica y la creciente emigración selectiva-, vivió con inusitada intensidad la penetración de lo político en sus circuitos creativos y en el gusto de importantes sectores del consumo cultural.

La murga, como expresión uruguaya (*uruguayizada-uruguayizante*), es un espacio donde estos dos fenómenos se dan contundentemente y donde la brecha generacional se expresa con fuerza.

Así, se hacen inviables o intrascendentes las murgas de derecha y se agudiza la politización del discurso que ya había comenzado a fines de los años 60. A la vez, desembarca la tecnología en diversas formas y la massmediatización trasciende el espacio radial con la llegada del Teatro de Verano a la televisión. Las "murgas jóvenes" irrumpen en el carnaval de febrero como de una erupción volcánica cuyo cráter es la Comisión de la Juventud de la Intendencia de Montevideo. La izquierda llega al poder nacional. El rock, con una incipiente pero potente expresión autóctona le discute la hegemonía al pop latino (latinoamericanizante). Una de las bandas más masivas del Río de la

Plata (Bersuit Vergarabat) se “emborracha” de murga. El tango pide permiso para volver de la mano de la música electrónica (Bajo Fondo) y la resignificación del cantautor (Melingo y demás). Una murga joven gana el carnaval del febrero de la transición y sus integrantes reconocen como referencia cuasi vanguardista a otra murga joven que es tildada de intelectual e incluso incomprensible por la crítica (La Mojigata), dadaísta, -dicen ellos².

- **Paréntesis popular.**

Su carácter de fiesta popular, que tiene como antecedentes las “fiestas de locos” del medioevo y la etapa llamada “bárbara” por los historiadores que estudiaron su expresión uruguaya, la caracterizan como un momento de particular vivencia y existencia social. Sus formas están caracterizadas por la explosión del ánimo y las dinámicas lúdicas (aunque hoy en día están sometidas a un largo proceso de evolución, refinamiento y disciplinamiento, que junto con su espectacularización por intereses comerciales y turísticos, generan un formato largamente distanciado de su ludismo bárbaro). De cualquier modo funcionan -sobre todo en su dimensión simbólica- como pistón básico del conjunto de paréntesis que habitan el carnaval. Llamamos “paréntesis” a lo descrito como una rutina social terapéutica en la que el énfasis cíclico funciona como exorcismo del paso del tiempo y de la muerte, donde la ruptura de las -casi siempre grises- realidades cotidianas dan paso a la afirmación de identidades utópicas a la crítica social, a la sátira de las élites en un efímero pero contundente fenómeno de inversión de status y liberación de pulsiones que también constituye un espacio de circunstancial nivelación social y hasta, repito, de inversión de status de los participantes y de socialización en valores coyunturalmente deseables. Así, el saldo sociológico del carnaval en términos de funcionalidad/ disfuncionalidad respecto a la dominación hegemónica es sumamente ambiguo y variable ya que en sus consecuencias se produce un doble juego entre las afirmaciones de voluntad y posibilidad de cambio del statu-quo, y la liberación de tensiones acumuladas que permite la permanencia y readaptación de las estructuras de poder y control (Bayce, Rafael, 1992 b.)

- **Identificador nacional.**

“La murga es una de las mejores expresiones del sistema de valores nacional, además de ser quizás la mas uruguaya de las manifestaciones del muy uruguayo ritual carnavalero” (Bayce; Rafael, 1992)

Podemos decir que en gran medida la murga es un elemento importante de la identidad nacional uruguaya. Más allá de que no se puede decir que “no hay uruguayo que no sea murguero” no se puede negar que la murga ha sido tomada como bandera. Un dato interesante es que en “*Imaginario y consumo cultural*” (Achugar, et al; 2003) se muestra como una símbolo significativo ya que, (13%) de los encuestados pone a la murga dentro de los tres géneros de música preferidos.

Se nota el carácter de identificador nacional de la murga, por lo dicho en el punto anterior, por su singularidad, ese carácter de representar al Uruguayo en el transcurso de la historia. La murga constituye un espejo anual del uruguayo medio en el plano sensible o simbólico, o por lo menos de lo que la murga crea como uruguayo medio.

² Comentarios de Carlos Tanco, letrista de Agarrate Catalina en la previa de una entrevista realizada por uno de los investigadores.

Lo que a su vez es una acumulación temporal de mojones históricos en los cuales la murga ante la situación (política, o de otra índole) del país ha sido voz representante del discurso medio de Uruguay.

También es un identificador nacional por cantarle a las diferencias, a lo que no es uruguayo, satirizando y ridiculizando las costumbres extranjeras, lo extranjero en general, para enaltecer lo uruguayo. Ese perfil de “como el Uruguay no hay”, la murga lo hace eco, a partir de las diferencias, que estereotipa, humoriza y satiriza marcando así, la normalidad y la alteridad.

Solo en contadas ocasiones, aparece el discurso latinoamericanista, que engloba y pone al Uruguay en el mismo nivel de los demás países, por su carácter de dependencia económica del “imperio” norteamericano. Pero, repito, el carácter uruguayo, es causa y consecuencia de la mistificación murguera como conciencia colectiva.

También por sus contradicciones es *uruguayísima* la murga, ya que critica el país por sus carácter de rezago, atraso y subdesarrollo. Pero esto, además, de ser una crítica, con carácter político en la mayoría de los casos, también es una fuente muy recurrida para el halago del uruguayo. Incluso desde visiones un tanto nostálgicas, se trata ese carácter de país a medio hacer, de un país volátil y determinado en todas las variables. Para la murga ha sido esta, una fuente inacabable de belleza, simpatía, solidaridad y simpleza uruguaya. Esta es la paradoja: el objeto de crítica, también es utilizado como generador de bondades atribuidas a “lo uruguayo”. La fuente de crítica, es al mismo tiempo, el estímulo para la exaltación y el auto homenaje.

- **Zafralidad superada.**

Una característica particularmente distintiva de la murga ha sido su carácter zafral ya que su puesta en escena tiende a estar concentrada básicamente en tiempos de carnaval, o sea en el mes de febrero. Sin embargo es bueno tomar el aporte de Lamolle (2005), que en su libro llega a mostrar como desde, hace unos años la actividad de una parte importante de los componentes murgueros “toca” de todas formas todas las estaciones del año entre preparación, ensayos y demás actividades. Algo importante a tener en cuenta, antes de la pérdida de zafralidad, como derivado inmediato de esta característica era la imposibilidad casi absoluta de vivir de la murga. Existe una tendencia bastante manifiesta a la pérdida de la zafralidad de la actividad, pero esto sucede a niveles específicos. Hay varios casos de elencos murgueros que se mantienen en actividad como tales durante todo el año, pero si miramos el grueso de quienes participan en el concurso oficial de murgas con epicentro en febrero, la zafralidad permanece como patrón temporal principal.

Aunque febrero sigue siendo el epicentro carnavalero, es clara la pérdida del carácter zafral. La pérdida de zafralidad conlleva la pérdida de carnalidad.

Cada vez mas giras por Europa y Argentina, películas, DVDs, CDs programas televisivos y radiales con previas, mientras dura el carnaval y el después de este.

Esta es una “queja” de los murguistas, la pérdida de la mística del febrero y la previa de éste. Si bien es una fuente de trabajo disfrutable durante todo el año, también genera esa pérdida de excepcionalidad, ludismo y amauterismo del carnaval y la murga.

- **Formadora de opinión pública.**

Otro aspecto de la actividad murguera es su condición de espacio de circulación de la opinión pública. Además de un género artístico, la murga ha demostrado su fuerte relación -y búsqueda consciente de relacionamiento- con la "vida del país" y los acontecimientos que marcan el año anterior al carnaval en que la murga canta. El público está acostumbrado, y en gran medida parece necesitar, del posicionamiento de la murga frente a la realidad e incluso sus perfiles e idilios con el público están fuertemente marcados por este rasgo. La murga parece cumplir en Uruguay la función de espejo que en sociedades más densamente pobladas y con mercados culturales más complejos cumple la televisión, el cine y los medios masivos de comunicación en general.

La murga es formadora de opinión por lo anteriormente dicho. Esto se expresa en la selección de los temas que la murga "toca". Hay en el año un dispositivo de temas interpretables que corren desde lo mas banal hasta lo mas "profundo". Y la elección por lo segundo marca ese carácter de formadora de opinión. En los casos en que la murga trata temas banales, lo hace para ridiculizarlos y hacer manifiesto el carácter banal de estos.

Pero no solo es formadora de opinión. También recoge la opinión del publico del año que "pasó". De esta manera, los temas que trata la murga en su espectáculo, son las objetivaciones de esa síntesis entre la opinión "popular" y lo que la murga quiere expresar

Ejemplos de estos abundan, son infinitos: el cuplé de Pepe Mujica, los jóvenes blancos y Mc Donald's. Otros un pocos mas viejos: pepe revolución y murga la... de Falta y Resto; El robot Arturito de Diablos Verdes; el cuplé de Wilson y del comisario de Araca la Cana. Un poco mas acá en el tiempo, ya en el 2003, el cuplé del presidente de Contrafarsa, etc.

- **Caracterización artística.**

La murga como fenómeno artístico se presenta como un espacio de fusión de géneros y tendencias musicales y de otro tipo. Más allá de algunos puntos propios y distintivos como el ritmo marcha camión o la voz del Canario Luna (la tercia, actualmente menos utilizada en los coros murgueros), la murga se nutre sistemáticamente de aportes externos. Así, uno de los recursos murgueros más clásicos es el "refrite" de una canción conocida tomando la música y cambiándole la letra. En realidad, como señala Lamolle (2005), este no parece ser un gesto de mediocridad creativa, sino una de las formas de comunicación que la murga desarrolla con el público, remitiéndolo a algo ya conocido que es utilizado como "caballo de Troya" que porta un mensaje -casi siempre- distinto del de la canción original.

Sus ritmos, mas allá de los ortodoxos (marcha camión o candombeado), pasan ahora por bossa nova, candombe, plena, tango, etc.

Su vestimenta es luminosa y voluptuosa en la mayoría de los casos y al igual que el maquillaje y los movimientos escénicos deben corresponderse a la temática o hilo conductor tratado por la murga.

El discurso tiene características ácidas en el sentido popular, atacando o defendiendo el sistema político, de acuerdo a la variación del elenco gobernante. Aunque cabe aclarar que esta es una característica típicamente moderna que se acentúa en la época de la dictadura, con La Soberana como murga escuela, a finales del 60, de esa posterior forma de decir las cosas.

El coro ha cambiado, como dije arriba; antes se trataba de un coro fuerte, con la utilización de tercias. Hoy en día, el coro es mas "sinfónico", con la

perdida a veces de la tercia y utilizando al sobre primo como la cuerda más alta del coro. Aparte de esto, los arreglos son más complejos, ya que antes se basaban en un contra canto de una cuerda con respecto a otra. Hoy en día se canta más bajo y los arreglos son más heterodoxos con respecto a los anteriores.

Esta es una vaga caracterización de la murga con respecto a su “perfil” artístico.

- **Tradicición / evolución.**

Por último es bueno precisar que la murga carga con una larga herencia histórica. Hace más de un siglo de la aparición de las primeras agrupaciones que se sitúan como las raíces de la actual murga. Su carácter folklórico y su aire a tradición (nacional) le dan a este hecho una importancia superlativa ya que, además de la historia, existen los conjuntos históricos que cargan con ciertas acumulaciones simbólicas -e incluso vivenciales a nivel de algunos integrantes- que las bañan de cierto prestigio y también las atan a ciertos esquemas y a determinados públicos.

En la murga no todo es evolución o tradición. Ambas conviven retro alimentándose. Lo tradicional está marcado por su carácter festivo-histórico, su tinte bohemio y populachero, su efecto reflejo en la sociedad y su capacidad absorbente y constructora de opinión pública.

En cambio, su carácter evolutivo está marcado por cambios exógenos – básicamente- al carnaval. Los cambios en la sociedad, en la política y en la industria cultural han introducido una nueva orientación de la “estética” murguera. Estos cambios se reflejan en la forma de cantar, -como dije arriba casi se ha dejado de utilizar la tercia, los coros cantan a menor volumen pero con una mayor complejidad en los arreglos que no se reducen solo al contracanto; en el discurso, que sufrió una fuerte politización a partir de la época previa a la dictadura; en la vestimenta y su voluptuosidad, en la perdida del estatismo de la murga arriba del escenario, haciendo que el cuerpo interprete de forma bailada lo que está cantando; en la rítmica que, actualmente, no se reduce solo al “candombeado” o al “a marcha camión”, sino que incorpora ritmos de otros géneros como el tango, la salsa, la plena, etc.

En la época de los bailes de mascarar “... la calle es el escenario carnavalesco por excelencia. La fiesta no tiene fronteras espaciales y es en el contexto carnavalizado de la ciudad donde ese encuentro es abierto, esa reparadora confluencia de todos con todos, adquiere su dimensión mas profunda y significativa” (Alfaro, M; 1991:57)

Este es un buen elemento para observar el doble proceso murguero tradición-evolución. El carácter callejero del carnaval que redacta Alfaro en la época de los bailes de mascarar casi se ha perdido. Los únicos rituales callejeros que no se han perdido son: a) el desfile inaugural por la Avenida 18 de julio, b) el desfile de llamadas y c) desfiles barriales de escasísima participación de conjuntos concursantes en el carnaval. El componente que no varía es el elemento gratificador y de satisfacción comunicativa y catéctica de ese simbolismo compartido que Alfaro declara tenían esos bailes de mascarar.

La murga así, convive entre la diacronía y la sincronía, porque mantiene su sentido histórico simbólico y a su vez va mutando en “nuevas condiciones de uso” en concordancia con los cambios políticos, sociales y tecnológicos

2.2.5 Tipología de murgas

A lo largo de la problematización intelectual de la murga han aparecido categorizaciones que las tratan de acuerdo a su edad, al contexto barrial, a la creatividad o a la estética, y a veces aparecen categorías como las de murgas jóvenes o las inclasificables (Lamolle; 2005). En este caso, se habla de la irrupción de una nueva categoría que obedece a la razón de cohortes diferentes de edades.

Me propongo ahora un recorrido por las tipologías que he ido descubriendo en la bibliografía, para desembocar luego en un planteo original y propio que aún no puede considerarse una propuesta sintética de tipología. De todas formas funcionó como matriz de criterios para el trabajo sobre el campo en esta investigación y como espacio de acumulación de datos e interpretaciones.

- **Murgas de La Unión y de La Teja.**

Las murgas de La Unión. Tenían como características, la utilización de músicas alegres; el coro cantaba en registros más altos, el humor era en un tono degenerado, y el contenido de las letras hablaban del “homosexual del barrio” y cosas así. Era una canción poco “comprometida”. Cantaban alto y con arreglos ortodoxos como el contracanto; las cuerdas estaban integradas de izquierda a derecha por: segundos, sobre primos, tercias y primos.

Ejemplos de murgas de esta característica son: “Saltimbanquis”, “Don Timoteo”, “La Nueva Milonga”, “La Milonga Nacional” o “La Gran Muñeca”.

Las murgas de La Teja. Tenían un contenido altamente politizado y “comprometido con la realidad”, característica que se vio intensificada en la época de la dictadura. Esta inclinación de las murgas, comienza a manifestarse, como dije arriba, con La Soberana en la década del 60, murga que “coqueteaba” por ese entonces con el pensamiento del MLN – TUPAMAROS.

Con respecto a la posición del coro, es precisamente a la inversa que las murgas de la Unión. De izquierda a derecha: primos, sobre primos y segundos.

Esta dicotomía es una clara diferenciación tanto política como arbitraria, inventada por la jerga popular y sin fecha fija. No hay autor ni fecha que identifiquen quién y cuándo nació esta diferencia. Lo que sí está clara es que hace referencia a un momento histórico y duro del Uruguay, donde nace una nueva forma de hacer murga en cuanto al discurso, a la ubicación de las cuerdas en el coro y a la forma de cantar.

Ahora bien, con el correr del tiempo esta clasificación comenzó a degenerar en un intercambio de características. Las murgas de La Unión, empezaron a reclamar por los desaparecidos y las de La Teja empezaron a “enverdecer” su humor. Por lo que hoy se está produciendo una hibridación continua entre estos dos estilos que juntan la risa con lo “comprometido”.

- **Murga-murga o murga-pueblo**

De alguna manera coincide con la distinción anterior y es una proyección de los estilos de La Unión y La Teja respectivamente.

La **murga-murga** reclama para sí el estilo autóctono de la murga, mientras que la **murga-pueblo** hace referencia a la negación de la neutralidad ideológica de la murga, acompañando así el carácter comprometido de ésta. Esta definición de **murga-pueblo**, utilizada como autodefinition genera, como contestación que el propio Tito Pastrana, autodenomine a su corriente **murga-**

murga. Según Gustavo Remedi (1996: 242), las *murgas-murgas* son un estilo en el que “(...) repiten y amplifican la realidad tal cual es, sin necesariamente condenarlas –las hiperrealistas”. En el caso de las *murgas-pueblo* son “(...) las que cuestionan las bases e instituciones de esta realidad con el objetivo de transformarla (...) como forma de acompañar y contribuir a las luchas de clases populares que tienen por objetivo la realización de una sociedad más humana, justa y solidaria” (Remedi; 1996: 242-243).

- **Murgas Viejas y Murgas Nuevas**

Esta diferenciación, se basa en la forma de cantar y manifiesta la evolución del género en ese “rubro” y su estética en el escenario.

Las *murgas viejas* no tenían la complejidad de las de ahora. Cantaban con un timbre particular “(...) siempre se las describe como *nasales* (...) las murgas de antes cantaban con la boca p’al costao, lo que produce una curiosa deformación del timbre” (Lamolle; 2005: 24-25). Con respecto al baile, la coreografía no era tan compleja, los murguistas tenían una forma de bailar más libre que la de ahora. Los sonidos de la batería no tenían los ritmos complejos de ahora, solo hacían el “a marcha camión” y el “candombeando”. “Las retiradas eran breves y pegadizas. Los temas eran tratados siempre desde la óptica de la gente sencilla”. (Lamolle; 2005: 25).

Con respecto a las *murgas nuevas*, la estética -entendida en un sentido general- juega un rol importante. El coro arma la armonía a partir de los tonos de la guitarra que “tira” el director. Se ha producido una disminución de la autonomía individual con respecto al baile, adquiriendo creciente importancia la coreografía estructural de la murga (que no implica necesariamente una coordinación dura de los movimientos, sino una mayor conciencia en los individuos de la importancia y el uso de su cuerpo sobre el escenario para el espectáculo global de la murga). Las retiradas son extensas y están compuestas por varias melodías.

- **Murga Joven y Murga Profesional**

Esta diferenciación resulta más clara en su descripción, pero un análisis minucioso desvela un contenido en clave de movimiento cultural juvenil y todo lo que eso esconde.

La *murga joven* se caracteriza por llevarse a cabo durante el mes de diciembre, donde una parte del espectáculo se desarrolla en el Club Defensor Sporting y la liguilla final en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”. Además, como su categorización lo indica, presenta una cohorte de edades que hace referencia a esa categoría etaria. En cambio la *murga profesional* tiene como epicentro febrero, en el Teatro de Verano, donde se desarrolla el concurso de agrupaciones carnavalescas -parodistas, revistas, humoristas y lubolos-. Paralelamente, hay tablados populares y privados que sirven de circuito comercial, de llegada local a la población y, también, para ensayar con público antes de la pasada por el Teatro. Las murgas, en los tablados, por lo general no realizan su actuación completa.

La murga joven es un movimiento que nace fuera del carnaval de febrero, y su emergencia queda objetivada en un convenio que realizó la IMM con el TUMP³. Se llevaron murguistas reconocidos a todos los barrios a organizar talleres en los Centros Comunales Zonales, especialmente con adolescentes. De este proceso salen las murgas donde al principio, en los propios talleres, el

³ Taller Uruguayo de Música Popular.

arreglador coral era el propio tallerista. Después, por medio de la acumulación de conocimientos por parte de los alumnos derivó en “La Movida de Murga Joven”.

Pero hay algo más complejo aún. En el carnaval profesional del 2006 hubo cinco murgas que nacieron en la Movida Joven y que estuvieron en el carnaval profesional. *Agarrate Catalina, La Quimera, Queso Magro, La Mojigata y La Inquilina*. Agregándole a esto que la primera murga nombrada conquistó el primer premio del carnaval de febrero del 2005 y también del 2006.

Esta división es especialmente interesante, de acuerdo a mis objetivos: la murga joven como potencial resignificación de un proceso de la murga profesional. Esto siempre en el entendido de que si hay resignificación no hay tragedia. Sí hay pérdida de aura, o sea de reproducción fiel al original.

- **Épica Carnavalesca, Momo Ortodoxo y Culto al Momo Dionisiaco o Antimurga**

De modo paralelo a la clasificación entre las murgas de La Teja y de La Unión, aparecen acá las dos primeras clasificaciones, con la diferencia de que el nombre de la categoría corresponde a las características arriba nombradas y no al lugar geográfico de donde nacen. Afirma Remedi (1996) que representantes de *la Épica Carnavalesca* serían: *La Reina de la Teja, Diablos Verdes, Falta y Resto y Araca la Cana*. En cambio *Saltimbanquis y Don Timoteo*, serían tipos de murga asociados a un *Momo ortodoxo*.

En la tercera categoría, *Culto al Momo Dionisiaco o Antimurga*, estaría la *Antimurga BCG*. La Antimurga es un estilo dentro de la murga, que rompe con el estilo institucionalizado de hacer murga. Este estilo, obedece a la lógica del desgaste del tipo de murga institucionalizado. Presentan una sensibilidad diferente de interpretar el concepto antropológico de murga. Aspiran a la inclusividad y apertura de la murga. Y en cierto sentido a una especie de idealismo romántico de entender la murga como algo de todos, donde todos deben participar, parecido en este sentido, a los carnavales de finales del siglo XIX. “Sus actuaciones contravienen al uso tradicional del vestuario (...) la permanencia de la cuarta pared, la pasividad del público, la pobreza gestista, coreográfica o instrumental característica de otras murgas...” (Remedi; 1996: 244). Es una ironización de las murgas.

Las antimurgas en esta definición “típico ideal” ya no existen más. Eso sí, su impronta reformuladora tuvo un fuerte impacto sobre el concepto de murga, tal cual era su propósito. El no persistir en sí misma no implica necesariamente que los niveles de antimurguismo sean más bajos hoy que ayer en la murga. De hecho, muchos integrantes del público y del mundo murguero no dudan en calificar de antimurga a La Mojigata, una de las más emblemáticas de las murgas jóvenes.

- **Murga Murga, Murga Mensaje y Murga Pos moderna**

La primera clasificación hace referencia a un periodo murguero que va desde 1907 hasta 1970. Este estilo, ha sido denominado por el autor *murga arcaica, congregación sacerdotal o de cosmovisión cíclica*. En este sentido, la murga se caracterizó por lo que hoy se conoce como el formato clásico: presentación, cuplés y retirada. Es cíclica, en el sentido de que comienza desde un nivel bajo para ir ascendiendo y desciende al final de la actuación con el repetitivo “se va la murga, pero volveremos... estamos tristes por la partida...”. “La cosmovisión cíclica esta en la reencarnación anual que anuncian las presentaciones y que prometen las retiradas” (Bayce. R; 1992). Murga que

además de esta característica, también presenta una forma de interpretar la realidad sin compromiso, tratando el relato con la intención de hacer reír. A esto debo argumentar que la coyuntura uruguaya era óptima desde el punto de vista político a comienzos de siglo con el Batllismo. La misión de estas murgas también era compartir un momento de ilusión, mística, alegría, etc.

Existen dos tipos de presentaciones en este tiempo: las líricas y las cíclicas. Las primeras “que enfatizan la idealidad carnavalera y murguera” (Bayce. R; 1992). En el caso de las segundas “subrayando el regreso en el ciclo de eterno retorno que anunció esperanzadamente la despedida del año anterior y que muy probablemente repetirá la retirada minutos después” (Bayce. R; 1992). Con respecto a las retiradas, existen dos tipos: las cíclicas y las nostálgicas. El primer tipo trata del final de la actuación y el final del carnaval con la promesa de regresar. En cambio las segundas son nostálgicas propiamente dichas, hablan del final como si fuera la muerte. Así, este estilo de murga fue productora de grandes dioses mistificados, como el “Tito” Pastrana, Bermejo y Pianito.

Con respecto al segundo tipo de murga que comienza a verse a partir de 1970 y hasta 1984, el autor las ha denominado: *murga mensaje*, *mistagógica* y *profética*, *iluminista* y *mesiánica*. Este estilo nuevo, tiene en general las mismas características que las murgas pueblo, pero influido por una coyuntura crítica en varios planos, y un estilo de hacer murga desde la militancia, consecuencia de movimientos estudiantiles, latinoamericanistas, tercer mundistas y hasta universalistas. Es el periodo de formación del Frente Amplio. Esto sucede a principios y durante de la dictadura y sobre todo, en el período previo..

El tercer tipo es la murga *posmoderna*. En este análisis se diagnostica la aparición de una síntesis entre las *murgas murga* y las *murgas mensaje*. Después que el pueblo no ha logrado la revolución, ni el pan, ni ha derrotado a la burguesía, la posmodernidad deja de manifiesto la agonía de la militancia clásica. El pueblo directamente ni se entera y los intelectuales orgánicos no eran los proletarios. Además, la risa, lo festivo ¿no es esencialmente popular?; así, se conforma la murga posmoderna, síntesis entre la risa y la protesta. Y cicatriz de ambas.

3 Objetivos de la investigación

Objetivo general

- Avanzar en la conceptualización de la murga como fenómeno cultural uruguayo, como espacio de emergencia del discurso y las prácticas de generaciones más recientes y su contraste -o no- con la tradición.

Objetivos específicos

- Puntualizar la percepción de los propios murguistas sobre el público de las murgas de acuerdo a: clase social, nivel de instrucción y orientación política partidaria.
- Observar cómo se auto perciben los murgas de acuerdo a estilos de hacer murga.
- Buscar diferencias y/o similitudes en cuánto a la conformación grupal de las murgas jóvenes y las tradicionales.

- Describir el sistema de producción-distribución de las murgas (cooperativa vs. empresa).
- Resaltar y tipificar el estilo de libreto (tradicional o rupturista).

4. Diseño metodológico

La antropología de Geertz nos propone una perspectiva diferente para abordar el tema. Debemos alcanzar grados de “descripción densa”, sabiendo que el límite es imposible por características implícitas a nuestra disciplina. Debemos “encontrar una jerarquía estratificada de estructuras significantes atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan los hechos” (Geertz; 1973: 22). Esto debe guiar un estudio de la murga, pero sin olvidar el método sociológico ya que la descripción densa es etnografía; un método a seguir, buscando su nivel de adaptabilidad a la sociología y a nuestro objeto de estudio..

En síntesis, tomar la murga en su escenario cultural: a) desde el actor que lo produce, b) desde el que lo consume y c) en las interrelaciones del productor y el consumidor; en fin, desde la antropología y la sociología respectivamente.

En lo siguiente me propuse plantear estrategias y formas de aproximación al objeto que permitan obtener información valiosa para someterla a una posterior etapa de análisis.

Los planteos iniciales serán permeados y modificados, no sólo por los escollos y nuevas pistas encontradas en el camino sino también por contingencias de otro tipo

4.1 Primera fase: observación participante

Detrás del escenario intenté ver las formas de funcionamiento de la murga; el esquema de roles existente y su interpretación por parte de los sujetos; y en general la relación de la murga consigo misma

La aplicación de la técnica también se planteó en una concurrencia anónima y normal, en medio de otros observadores a un tablado, un ensayo e incluso se puede realizar una parte a través de la televisión.

4.2 Segunda fase: la entrevista como técnica para el estudio de la murga

Carnaval 2006, murgas del 2006. Contexto singular para la sociedad uruguaya, pero particularmente para uno de los espejos de las grandes representaciones sociales del país con centro en su capital: Montevideo. Ahora ¿qué tiene que ver todo esto con la entrevista como técnica de investigación social? Cuando mi propósito se dirigió a intentar comprender ciertas representaciones sociales que son originadas y recreadas desde la murga como expresión cultural, me parece pertinente hacer uso de herramientas que a través de una recogida de saberes privados me permita hacer el intento de reconstruir el sentido social de la conducta individual o del grupo de referencia de ese individuo. De este modo, *la entrevista* como proceso comunicativo por el cual un investigador extrae información de una persona -el informante- constituye un medio apropiado para comprender la información biográfica que se refiere al conjunto de las representaciones

asociadas a los acontecimientos vividos por el entrevistado (Alonso, Luis; 1999: 226).

La entrevista, también es utilizada como forma de interpretación de la presentación del yo y el manejo de la impresión del receptor.

Para la interpretación de los datos emergentes de esta técnica lo que se hizo fue, buscar la regularidad, repetitividad e incluso, puntos de saturación de lo dicho por los entrevistados. Igual importancia tuvieron los datos aislados (no reiterados por los diferentes entrevistados) y buscar a partir de ahí la causa de esa “escapatoria” a la media discursiva del murguista. En este sentido fueron utilizados los datos aportados por la entrevista, declarando además, que no se utilizó ninguna herramienta informática para esta tarea.

4.3 Tercera fase: análisis de contenido de las letras y datos secundarios

La tercera técnica que utilicé es el análisis de contenido de letras de siete murgas: *A Contramano*, *Quimera*, *Agarrate Catalina*, *La Mojigata*, *Todavía no se sabe*; y además la presentación y retirada de *Colombina Ché* y *El Gran Tuleque*. También analicé fragmentos de letras de la murga *Araca la Cana*. La elección de las murgas se relaciona con la accesibilidad a las letras, que resultó más complejo de lo que mis ideas previas me indicaron. Pero, por otro lado, intenté mantener criterios en lo referente a que estuvieran representados tanto murgas provenientes de la movida joven, como murgas que siempre han actuado en carnaval profesional. Ese es el primer corte: murgas jóvenes y murgas tradicionales. Luego, se intentó ver, también, que estuvieran cubiertas todas las categorías restantes con el objetivo de amplificar y alimentar el análisis de diferencias y/o similitudes entre las jóvenes y las tradicionales.⁴

Un yacimiento importante de datos valiosos se presenta bajo lo que podría etiquetarse como “datos secundarios”. Básicamente existen en Uruguay producciones estadísticas, periodísticas y mediáticas que son potencialmente muy valiosas para esta investigación.

Todo esto sirve a la investigación de la opinión de actores involucrados de alguna manera en el mundo murguero, para contraponerlos con el discurso (libretos) de las propias murgas y ver las diferencias de estos, cual es su nivel de coincidencia y de divergencia.

En cuanto a lo primero, más allá de contextualizar algunas cuestiones específicas de mis ideas sobre la murga en la realidad demográfica y socioeconómica uruguaya, también tengo en mi poder algunos trabajos con un abordaje más específico. Como es el caso de la primer encuesta de consumo cultural, realizada por un equipo de la Facultad de Humanidades y liderada por Hugo Achugar.

También hay abundancia de notas periodísticas o publicadas en medios periodísticos que son de utilidad. Allí figura el discurso de protagonistas, analistas y académicos sobre el mundo murguero que puede aportar importante material para esta investigación.

4.4 Sobre la técnica de análisis de contenido

Este nos ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza del discurso. Es un procedimiento que permite analizar y cuantificar los materiales de la comunicación humana.

⁴ Ver “Tipologías de Murgas”

Los mensajes informan sobre el receptor de manera *vicaria*, es decir que proporcionan conocimiento sobre sucesos y objetos que ocurrieron en un lugar y momento lejanos, o sobre las ideas que tienen otras personas de éstos. “Los mensajes y las comunicaciones simbólicas tratan, en general, de fenómenos distintos de aquellos que son directamente observados” (Krippendorff, Klaus, 1990: 30 y 31).

El “descubrimiento” de lo que subyace al discurso, al texto, implica justamente indagar en lo latente. Esto sin duda agrega complejidades al análisis, ya que no sólo debo atenderme a lo dicho explícitamente, sino que al buscar lo subyacente es necesario inmiscuirse en la *condiciones contextuales* en las que está inserto. Por tanto, tener en cuenta las circunstancias psicológicas, sociales, culturales e históricas de producción y de recepción de las expresiones comunicativas que rodearon la producción del mensaje. Ello contribuye a conceptualizar la porción de la realidad que dio origen al texto a analizar. Como afirma Krippendorff: “(...) El contexto es su medio. (...)”

En virtud de la utilidad que se le da en este trabajo a esta técnica, la manera de ordenar, analizar e interpretar los datos fue, realizar comparaciones y observar el nivel de similitud y/o diferencia entre libretos. Intentando de esta manera, observar cómo determinado tipo de libretos representan la “personalidad” y la identidad de cada murga. No se utilizó ningún sistema informático para el análisis. A través de la repetición (o no) de los datos (discurso) se buscó siempre la lejanía o cercanía entre estilos con el fin de observar las posibles diferencias discursivas entre las murgas jóvenes y las tradicionales.

4.5 Evaluación de las técnicas utilizadas y del corpus obtenido

Resumiendo, como he señalado, para la recolección de los datos se utilizaron cuatro técnicas. Éstas fueron: 1) *la observación participante*, 2) *entrevistas semi-estructurada*, 3) *el análisis de contenido de letras de murgas* y 4) *datos secundarios* –en general nos referimos a artículos de prensa en este caso-.

En el caso de las observaciones, se intentó captar el espacio natural de interacción de la murga y de la murga con el público.

Con respecto a las observaciones en los ensayos preparativos del espectáculo, realicé observaciones para las siguientes murgas: *Diablos Verdes*, *La Gran Siete*, *Reina de la Teja*, *Contrafarsa*, *La Mojigata*, *Agarrate Catalina*, *Queso Magro*, *Curtidores de Hongos* y *La Quimera*.

Concurrí a diferentes escenarios, comerciales como populares: Velódromo Municipal, Defensor Sporting, Teatro de Verano, Tablado popular 1° de Mayo, Monumental Tres Cruces y Geant

Otras observaciones se realizaron en ámbitos que escapan a los antes nombrados, por ejemplo la espera de la noche de los fallos en el local de ensayos de *Agarrate Catalina*, *Queso Magro* en el Teatro el Galpón y *A Contramano* y *El Gran Tuleque* en el Plaza.

Con respecto a las entrevistas, considero que fue la técnica que me aportó mayor riqueza de información en lo relativo a mis objetivos específicos. Dicha técnica me permitió adentrarme en el discurso de los propios protagonistas, para luego proceder al análisis del mismo. A partir de dicha técnica se obtuvo el acceso a información que claramente la observación no puede brindar, ya que es intrínseca al discurso reflexivo de los sujetos y no a la observación de sus acciones y entorno. A través de la pauta de entrevista, se

elaboró un esqueleto de los temas que consideré teóricamente relevantes y que fue modificándose en la medida que el propio “campo” lo demandaba. Se construyeron dos pautas: una para murguistas propiamente dichos y otra para letristas. Se realizaron entrevistas a Marcel Keroglian, Edú “pitufo” Lombardo, Pablo Riquero, Martín Duarte, Luis Diego, Malena Amarillo, Álvaro Riquelme, Federico Alberti, Jonatan García, Ramiro Duarte y Carlos Tanco.

Como todo estudio de carácter cualitativo, el criterio de flexibilidad en el desarrollo de la tarea de trabajo de campo fue lo que primó. Las pautas de ambos instrumentos -observación participante y entrevista semi-estructurada- constituyeron la principal guía para la investigación pero nunca se tornaron en herramientas petrificadas. Al contrario, como he dicho, fueron reformuladas en tanto nuevas necesidades –teóricas o empíricas- surgieron.

Con respecto al análisis de contenido de las letras de las murgas, las que recogí fueron: *A Contramano*, *La Quimera*, *La Catalina*, *La Mojigata*, *Todavía no se Sabe*, *El Gran Tuleque* y *Colombina Che* -sólo presentación y retirada en el caso de estas dos últimas murgas-.

La utilización de esta técnica aportó gran profundidad al análisis para el estudio de la irrupción de las murgas jóvenes en el carnaval profesional; y claramente para el estudio del discurso de las murgas con respecto a la utopía política en la especial coyuntura 2006. Una limitación importante que encontré fue el acceso a las letras. De todos modos intenté ser riguroso en lo referente a la obtención de repertorios de algunas murgas jóvenes, y también obtener una cierta variedad de tipos de murgas, de acuerdo a las tipologías de murgas ya mencionadas; a modo de tener teóricamente representada la variedad del espectro murguero.

El análisis de contenido de datos secundarios fue una técnica subsidiaria, en el sentido que fue la menos utilizada, pero con la importante función de ser un manual de consulta para corroborar datos históricos. Además, aportó otra perspectiva del fenómeno de la murga y el carnaval, que no era la mía –observaciones y pre-nociones-, tampoco era la de los propios protagonistas –entrevistas a murguistas y letristas-; sino que brindó un punto de vista desde los mass-media y desde otros investigadores de carnaval..

En síntesis, realicé un estudio de carácter cualitativo utilizando las tres técnicas mencionadas: observación participante, entrevista semi-estructurada y análisis de contenido. En este sentido, obtuve un material de alta calidad para esta investigación en lo referente a la profundidad de la información como insumo para la comprensión y descripción del espectro murguero en las dimensiones delimitadas por los objetivos ya señalados.

5 Conclusiones

5.1 Cambios tecnológicos: cultura popular e industria cultural

La mutación tecnológica que atraviesa a la murga como expresión cultural pasa de la etapa de imposibilidad de reproducción técnica del espectáculo, -más allá de las grabaciones primitivas a partir de la radio-, a la etapa de generación de una obra artística pasible de reproducción fiel y difundible masivamente. Esto, sin duda, cambia la relación entre los espíritus subjetivos creadores y el producto objetivado, como hemos mencionado. Pero también ocasiona la inserción del género dentro de la “industria cultural”. Éste

hecho implica una nueva instancia evolutiva en la posibilidad de la tragedia: el producto objetivado, petrificado, ingresa de lleno a la lógica de circulación del mercado convirtiéndose en un objeto de consumo ya emancipado. En fin, todo un proceso de mediatización que nivela *geográficamente* al Uruguay en su *posibilidad* de consumo, sobre todo con la televisación del carnaval desde unos años atrás.

Bien puede discutirse la inclusión de este fenómeno dentro de lo que se concibe como la "*industria cultural*" en los términos de Adorno y Horkheimer. Ella constituye la cultura de masas que nace a partir de las nuevas tecnologías, del avance técnico guiado por la "*razón instrumental*". Ésta última es aquella que no reflexiona sobre los objetivos que alcanzará, es la capacidad de adaptar medios a fines dados (Adorno, T. y Horkheimer, M. 1946:18). En este sentido "Pasión de Carnaval", como se denomina dicho programa, se inscribe dentro de la lógica de perfeccionar los instrumentos, es decir la tecnología comunicacional, a fin de que sirva para la rentabilidad económica del carnaval. Esto implica la imposibilidad de superar el rigor del "*estilo*", imponiendo estilos preconstruidos que no arriesgan romper sustancialmente con lo anterior. El estilo, en el sentido clásico, implica la confrontación con la tradición, y por tanto, también un riesgo de fracaso en el intento. (Adorno, T. y Horkheimer, M. 1944: 174-175).

Walter Benjamín esta de acuerdo con Horkheimer en la existencia de la industria cultural y sus efectos, pero no está de acuerdo en la perversión que produce la industria en el arte y lo manifiesta de la siguiente manera: "El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y hacia dónde se transporta? Ante el público" (Benjamín, 1936: 38)

La discusión está planteada y ha atravesado a la escuela de Frankfurt "dividiendo las aguas" en ese círculo de producción teórica, que se ha polarizado entre Adorno y Horkheimer por un lado y Benjamin por el otro.

Benjamín plantea la bondad de la democratización de la cultura, incluso a expensas de la pérdida del aura u originalidad reproductiva. Este autor define al aura como "...la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)." (Benjamín, 1936: 24)

Esta discusión la ha dado anteriormente Gramsci, posteriormente Marcuse y la ha resumido Umberto Eco en "Apocalípticos e Integrados" (2001).

Ambas posiciones tienen un costo: la democratización de la cultura pierde en calidad y la perspectiva "elitista" pierde en masividad ganando en calidad.

El fundamento de Adorno, Horkheimer y Marcuse, es que la masificación no es buena, ya que si bien la cultura llega a todas partes, el mensaje que llega es vacío y prostituido comercialmente.

El argumento de Benjamín y de Gramsci, es que la cultura si se mantiene en la "altura", queda reducida a la acumulación intelectual de un reducido grupo.

En el eje de esta discusión es necesario indagar el efecto que la Industria Cultural tuvo sobre la cultura popular.

La industria se mete en el Carnaval de diferentes maneras: a) medios masivos de comunicación, b) grabaciones de CD, DVD, videos, actuaciones en

cines y teatros y giras por el extranjero y c) imponiendo criterios para puntuar en concursos. Esto último hace referencia a los rubros, que también es tarea de la industria cultural, porque de todas formas son criterios de “belleza”.

Este proceso se ha masificado y despopularizado, a la luz del perfeccionamiento técnico de la murga. Esto hace referencia a que la masificación ha sido geográfica (“democratización horizontal”), tarea pura de los medios masivos de comunicación. También ha aumentado en el público de clase media de izquierda y típicamente universitario. Pero este proceso se ha dado a expensas de la pérdida de la clase obrera (“selectividad vertical”), por lo menos en el sentido que la izquierda le otorga a esta clase y que la murga dice seguir cantándole.

5.2 Rubros: ¿medios para el espectáculo o un fin en sí mismo...?

Los mencionados cambios tecnológicos, conjugados con un proceso de creciente profesionalización en los espectáculos murgueros, nos proporcionan otro foco de potencialidad trágica relevante.

Cada performance en el Teatro de Verano es evaluada por el jurado en términos de “rubros”: vestuario, maquillaje, puesta en escena, arreglos corales, entre otros que sumados dan una “globalidad del espectáculo” (que también existe como rubro). En los carnavales recientes hemos asistido a una carrera constante de cada murga por perfeccionar e incursionar en cada uno de ellos, lo que ha llevado a materializar performances de alta calidad técnica⁵.

Esto es tarea –como dije arriba- de la Industria Cultural. Esta impone criterios de lo qué es una buena y una mala murga. Los rubros no son mas que una manifestación de la injerencia de la reproductibilidad tecnológica que aprisionó trágicamente la creatividad nueva y el aura original al servicio de la industria cultural.

Inclusive la diversificación y desarrollo de las categorías técnicas, expresadas en vehículos conductores de significación, ha contribuido a conformar “perfiles” de murgas. Ese modo que cada una elige para vehicular la espectacularización en armonía con los criterios impuestos por la industria cultural, intenta, en este marco, transmitir lo que configura su estilo distintivo. Cada murga posee una singularidad. “Todo grupo organizado posee una individualidad propia que lo distingue de otros grupos en el universo sociocultural (...) [esta] es debida en parte a los caracteres específicos y a la combinación de sus componentes (...)” (Sorokin, 1960: 230).

Cada rubro se ha transformado en una especie de fin en sí mismo, lo que conlleva inherentemente a una especialización en cada uno de ellos. Una solidaridad orgánica, en el sentido durkhemiano, que proporciona cohesión al grupo en su tarea de subir al escenario. La heterogeneidad de funciones genera complementación frente a una meta común (Durkheim, 1967).

La “selectividad cualitativa” se ha convertido en un aspecto, que si bien caracteriza a todo grupo sociocultural, adquiere profundo sentido en las murgas. “(...) La selectividad del grupo se manifiesta principalmente en la selectividad cualitativa. Por regla general un grupo organizado sólo puede aceptar a aquellos individuos que satisfacen sus cualificaciones y exigencias (...)” (Sorokin, 1960: 239). Requisitos de capacidad técnica cada vez más estrictos son necesarios para ser miembro de una murga. Tal vez sin

⁵ Cabe resaltar que en las demás categorías, también existe esta perfección en los rubros.

proponérselo los propios murguistas han contribuido a formar una esfera de la cultura con creciente especificidad y rigurosidad técnica.

Esta profesionalización trae consigo la paradójica predominancia (en el concurso) de pautas de orientación evaluativas por sobre aquellas puramente expresivas (Parsons, 1951). Cada categoría técnica implica una complejidad creciente en el espectáculo, donde lo puramente expresivo empieza a perder terreno frente a la relevancia que adquiere lo evaluativo a la hora de la performance.

Acá se encuentra la pérdida del aura; esa especialización constante a nivel técnico hace que la expresividad original quede "reducida" a la satisfacción inmediata de los sujetos creadores.

Pero ese simbolismo expresivo también es un mecanismo de control social muy importante en una organización compleja donde las tensiones son altas. Ya que, como dije arriba, además de cumplir la función de comunicar significados catéticos y proveer a la relación un marco normativo, también son objetos directos para la gratificación de necesidades.

Este rol de la murga (y el carnaval) es importantísimo en la sociedad: funcionar como válvula de escape ante tensiones en el sistema. Sabida es la importancia que tuvo (y tiene) la denuncia y la crítica en épocas oscuras del Uruguay.

Estos también, son símbolos compartidos por los "ejecutantes" y la comunidad que hace que exista un marco expresivo institucionalizado.

5.3 Territorialidad de las murgas

El público de las murgas jóvenes es básicamente ese, **jóvenes**, con alguna subdivisión interna entre estas murgas. En el caso de la Mojigata el público es básicamente universitario. Por ser quienes mejor entienden la murga y su planteo.

Una característica de las murgas jóvenes, es "no tener **barrio**". No estar arraigadas a determinado barrio que sienta que esa murga representa a la barriada. Un ejemplo claro son: La Teja con la Reina y los Diablos o en Sayago con Contrafarsa. La mayoría de las murgas jóvenes no tienen asentamiento barrial que reproduzcan las voz de este.

Como lo expresa Martín Duarte, arreglador coral e integrante de la cuerda de primos de *Agarrate Catalina*:

"El público que sigue a la Catalina, que si me pedís que te lo defina, no te lo puedo definir, porque es muy heterogéneo y eso está buenísimo, viste... porque decís ta, es una murga joven, bueno le sirve a gente joven, si... si por ahí gente joven que sigue a la murga, pero... pero se logra capaz, que una cosa que... que, que nos pone re contentos que es juntar varias generaciones, o sea de hecho, vos si miras las caras, la gente que va a veces a los ensayos, o al propio plaza, tenés tipo, madres e hijos, o padres y abuelos también (...)"

A decir de Ramiro Duarte, director y arreglador coral de la murga *Todavía no se Sabe* quien respondió lo siguiente en la pregunta de: ¿a quien crees que le canta la murga?:

"A la ex clase social media. Sin dudas. Y a una clase -también-intelectual"

En esto no hay diferencias entre murgas tradicionales y murgas jóvenes.

El público genérico es el de clase media intelectual y que abarca a todos los espectros de edades. Esto, visto desde la óptica de los murguistas.

Lo que sí se diferencia, y las observaciones así lo han demostrado, es que las murgas jóvenes son mayoritariamente vistas por jóvenes, con una pequeña excepción con respecto a *Agarrate Catalina*, que por su relevancia en los últimos años, capta un espectro mayor en lo referente a la variable "edad".

En esto existe una pérdida de aura, de originalidad, que se expresa en la falta de sustento barrial de las murgas jóvenes.

La mayoría de las murgas tradicionales tienen ese sustento y desde ese lugar representan la voz y las necesidades de su barrio, como un auto-homenaje idealizado a ese lugar que vio nacer una murga. Lo que comparten sí, es el público de clase media intelectual y de izquierda; pero se diferencian en que unas tienen ese sustento barrial y las otras no.

Sea un barrio o una clase media intelectual de izquierda, o las dos, de todas formas representan los intereses de una colectividad, ya que el simbolismo puramente expresivo constituye la exteriorización de las disposiciones de necesidad de los miembros de la colectividad (Parsons; 1968: 399).

5.4 Auto percepción de estilos

Malena Amarillo, integrante de la cuerda de sobreprimos de *La Mojigata* nos dijo:

"A mi me parece, lo primero que noto es la parte creativa, me parece que no lo pueden negar ni siquiera los vete...(los veteranos se corta a sí misma), no es por faltarles el respeto, (se corta nuevamente), ni por darles palo a las murgas viejas ni nada, pero me parece que si hacen medio gramo de autocrítica, no te digo mucho se nota, se nota creatividad, ta capaz que es lógico porque son, por algo son jóvenes, somos jóvenes y estos locos hace mucho más años que están en lo mismo, pero vos ves la frescura, y cambiar un poco el mensaje de siempre decir lo mismo".

Álvaro Riquelme, murga A Contramano:

"Tienen un estilo diferente, un cambio de aire nuevo que me parece que rinde, me parece que rinde mucho"

Luís Diego Silva, letrista de Momolandia:

"Me encanta que hayan nuevas propuestas, y justo de la mano de las murgas jóvenes que van llegando".

Con respecto a estas afirmaciones cabe decir que hoy por hoy en el carnaval, este discurso es el políticamente correcto, que inclusive, se manifiesta en los medios de comunicación como forma de estimular el consumo. A todo esto se le suma el "ego" de la murga joven en su auto percepción de estar "escribiendo" una nueva historia en una estructura de 100 años y correlativamente, el miedo de los murguistas "viejos" hacia la pérdida de un estilo con todo lo que eso implica.

Acá hay un fenómeno que en realidad está magnificado por el efecto colateral que trajo que *Agarrate Catalina* ganara dos años seguidos y recién entrados en carnaval. Lo que pasa acá es que faltan los grandes títulos en el podio, en los primeros puestos, y eso ha generado una visión de un supuesto nuevo estilo en el imaginario colectivo carnavalero.

Acá hay tragedia en el sentido *simmeliano*, ya que los nuevos sujetos objetivantes de la producción murguera no pudieron resignificar el estilo. No hay una diferencia estilística generacional

5.5 Características del grupo

Martín Duarte de Agarrate Catalina:

“Las murgas jóvenes me parece que parten más de un grupo de amistad, que... de un grupo, si querés, artístico o comercial, o sea se arma para febrero para laburar ese mes y tá, o sea que de hecho nosotros a veces no tenemos tablado, nos vamos a jugar al fútbol o a comer una pizza, o sea que pasa mas de lo que es el mero tiempo en el Carnaval”

Malena Amarillo de La Mojigata:

“Siempre te sentís en familia, vas, llegás...Por ejemplo el día de ensayo típico, yo llegaba tipo, ensayábamos tipo a las 8, vos llegas un ratito antes, te tomás una cerveza, charlás, tomamos unos mates; después ensayas hasta la hora que sea, después generalmente pinta alguna charla de esas de La Mojigata que son como eternas, pero como no hay apuro, funciona muy cooperativa... es muy cooperativa en ese sentido, entonces se decide todo por voto popular”.

Se les ha otorgado, y de hecho se les otorga a las murgas jóvenes un carácter artesanal –en su forma de organización- inexistente, o en todo caso también existente en las murgas viejas, pero no en la mayoría de las actuales murgas profesionales. O sea, que cuanto mas joven, más bohemia la murga.

Esta idea de una solidaridad mayor interna en las murgas jóvenes que en las viejas es un tanto mistificada. Como respuesta a esto, se podrían formular al menos dos preguntas: *¿Contrafarsa* nace de un grupo de desconocidos entre sí, que por inercia se chocaron en la esquina de Garzón y Propios? “... *Contrafarsa*, de Sayago, murga expresiva de un grupo humano que creció junto y se expresa por ella...” (Bayce, R; 1992). Y así un largo etcétera que fundamentaría aún más la idea de que los grupos de amigos en murgas no son por corte de edad, sino por pura amistad.

Tampoco es un rasgo característico de las murgas jóvenes el estatismo de sus componentes en el conjunto que los caracterizan como cantantes de determinada murga. Las murgas tradicionales también tienen componentes que suelen verse siempre en el mismo conjunto.

Esta visión –errónea- ha generado un sentimiento de pertenencia a un grupo bastante fuerte -y por ende de referencia negativo hacia las tradicionales-, sobre todo desde las murgas jóvenes, ya que, el supuesto carácter amistoso, barrial o espontáneo de la formación de un grupo para hacer murga refleja fielmente el discurso histórico de la bohemia y poca complejidad de producir murga..

Sabido es que ese carácter casi artesanal de producir murga no es el rasgo sobresaliente de Agarrate Catalina.

5.6 Repartos de ingresos

Martín Duarte:

“ (...) en la Catalina todos cobramos igual, o sea, desde el director, del letrista, que tiene muchas horas mas de laburo, que el...el utilero ponele (...).

Malena Amarillo:

“Una comisión finanzas, que son cuatro personas que están a cargo del manejo de la plata, y tá, después es todo cooperativa, o sea cada tablado por ejemplo que se cobra un porcentaje queda para la murga, para el fondo común

de la murga y el resto se divide equitativamente entre los...en partes exactamente iguales”.

Federico Alberti:

“En A Contramano se reparten de acuerdo a una jerarquía, según la función que tengas en la murga, pero tampoco es tan separado, los cinco que armamos las letras y bueno, yo hago los arreglos, cobramos un poco mas que el resto de la murga, y después, el resto de la murga cobra mas o menos lo mismo entre ellos (...).

Pablo Riquero hablando de *Contrafarsa* dijo:

“ (...) Coco sí, entra en la cooperativa, a parte el Coco es hincha de la murga así. Pero no las tengo igual muy claras. El Coco no se si agarra otra guita aparte. Después Rosario Vignoli cobra caro, muy caro”.

La cooperativa, no es la forma más frecuente de organizar un conjunto en carnaval; algunas sí, otras se manejan de acuerdo al rol que cumpla en la murga cada integrante y así le corresponderá determinada cantidad de dinero.

Pero, básicamente, la cooperativa no es solo una “virtud” de la murga joven, ni la empresa es una desgracia de la murga vieja.

La *función manifiesta* de una cooperativa es que todos los integrantes reciban la misma cantidad de dinero sin discriminar la tarea que se realice. En cambio la *función latente* es mantener los principios de horizontalidad y de neutralización de posibles jerarquías (subordinantes y subordinados), que conformen una unidad grupal y que, a su vez, represente fielmente el carácter de solidaridad entre los componentes.

5.7 Estilos de letras

*Pasaron casi cien años,/seguimos latiendo./La murga es un testimonio,/que no pasa de moda./ Difícil contar la historia, si adentro no brota.*⁶

*Y en los rincones de esta hermosa ciudad/ Goleando su querer/ Vendrá una murga gambeteando sin parar/ Sobre un camión que marcha firme a flor de piel.*⁷

*Las letras están mas o menos/El movimiento mmmm/Bueno y el canto ffff/Si tu vida perdió el sentido ya/Si estás harto de mendigar/Si lo lindo del Uruguay está/En la simple tranquilidad/Como pesa el cielo raso/Ta' cargado de fracasos/Y triunfos que acá nadie vio/Kilos y kilos de pintura/Las murgas en dictadura/Nos comemos la pastilla /Con héroes de patilla.*⁸

*Murga divina princesa/arrabalera belleza/con llanto de alas plateadas y risa tornasolada.*⁹

Con respecto a la *Inquilina* y *Quimera*, son murgas bien estructuradas según el tipo clásico: 45 minutos “divididos” en una presentación, popurrí, cuplé y retirada. Esto igual no bastaría para etiquetarlas como tradicionales en

⁶ Fragmento del repertorio de murga A Contramano.

⁷ Fragmento del repertorio de murga Quimera.

⁸ Fragmento del repertorio de murga La Mojigata.

⁹ Fragmento del repertorio de murga Agarrate Catalina.

ese sentido. También cabe aclarar que su discurso evidencia la murga típicamente histórica: con su “felicidad” en la presentación y su “nostalgia” en la retirada.

Agarrate Catalina, tiene la misma estructura, muy rígida, pero con una faceta humorística que la caracteriza. Sus letras son típicamente tradicionales, basta con escuchar la presentación o la retirada. En estas partes es típicamente cuando la murga llama a la nostalgia popular y bohemia del murguista, a la plegaria del vino y la esquina; en fin, palabras infaltables en una murga de este estilo:

*“El mundo efimero escenario,/de lucecitas amarillas,/retablo cielo imaginario,/de nuestra pobre maravilla,/hay otro mundo tras el mundo/otra ciudad tras la ciudad,/donde una antigua claridad,/vuelve a brillar,/en cada nuevo carnaval,/se abren/las puertas del cielo,/las luces felices de un mundo mejor,/un angelito perdido colgó serpentinas de un viejo farol,/pagana la caravana del circo azul, mundana...
fiesta sagrada en la tierra del sur,/músicos ambulantes parientes pobres del Dios del vino,/vuelven por los caminos que estaban hechos para volver...”¹⁰*

“Adiós adiós carnaval,/mundo perdido y fugaz,/guardame siempre un lugar,/donde retornar...”¹¹

Queso Magro presenta un estilo medio, porque si bien tiene la estructura tradicional, a la vez tiene una forma muy particular de discurso, por ejemplo, se auto homenaja la murga en la retirada y en las letras se utilizan palabras incorrectas, como:

“en hora buena el auditorio comentaba, /que si era cierto que Queso Magro había volvido...”¹²

Murga diferente al estilo tradicional por el contenido de la letra, pero no tanto en su estructura. Su objetivo declaran, es hacer reír. Jamás se le va a encontrar en el discurso alguna cuarteta que haga referencia a denuncias políticas. Tampoco cantan en el mismo nivel crítico que La Mojigata. No parecen acusar al carnaval ni mucho menos. El discurso, repito, evidencia una ruptura, inclusive bastante brusca, pero en cuanto a la estructura, es una murga con: presentación, potpurri, cuplé y retirada.

En cambio La Mojigata es un estilo sumamente especial de hacer murga. De hecho, se la cataloga de antimurga, murga posmoderna inclusive. No tiene presentación, cuplé ni retirada bien marcada. Se trata de una murga totalmente desestructurada, sin formato alguno. Su rol, según declaran, es cuestionar la antigua forma de hacer murga:

“Homenajear sin cuestionar, a la mediocridad.../ya no hay más nada que cantar.

Qué hacer cuando uno siente que no cambia nada,/qué hacer, cuando te venden miedo por respeto,/ay que caro salen los milagros,/que hacer, si nos comemos siempre el mismo cuento...”¹³

¹⁰ Presentación Agarrate Catalina 2006.

¹¹ Bajada Agarrate Catalina 2006.

¹² Presentación Queso Magro 2006.

¹³ Retirada La Mojigata 2006.

Con respecto a este fragmento de su bajada 2006 queda manifiesta la crítica hacia las murgas tradicionales y cómo el público consume siempre lo mismo. También queda manifiesto el supuesto rechazo de las murgas tradicionales hacia ellos

Declaran, además, que su rol es desmitificar determinadas visiones que hay en el imaginario colectivo sobre lo que es la murga (hacia quienes se dirige, al doble discurso, a lo instituido como absoluto, a la tradición como normalidad). En esta dirección va el discurso de La Mojigata. De hecho se sienten censurados por el jurado, por DAECPU e inclusive por algunos consumidores. Sentimiento que expresan en los temas: “*madurar*” y en “*los que yala*”¹⁴. De esta manera acusan al carnaval.

Lo que tiene de particular esta murga es su lenguaje poco popular, por eso se la ha denominado como “la murga intelectual”.

Repito: La Mojigata es, actualmente, el modelo diferente por excelencia.

Crítica, también, la verdad de los viejos como absoluta e intocable y la correlativa escasez de espacios para los jóvenes, manifestando no solo la gran contradicción generacional del carnaval, sino del país.

Con un gran abanico de temas, la Mojigata crea un *anti-discurso* en el carnaval, comportándose casi como una anti murga, aunque sus componentes no lo reconozcan.

Este es un eje de ruptura y separación claro, casi sin matices. De un lado La Mojigata (y hasta la Gran Siete) y del otro las demás. La Gran siete presenta un discurso intermedio entre La Mojigata y el resto de las murgas, pero que, de todas formas, está más *aggiornado* al discurso de La mojigata.

La Mojigata es una típica manifestación de vanguardia de la misma murga. La vanguardia “... ha examinado seriamente, en términos de historia y de causa a efecto, los antecedentes, las justificaciones y las funciones de las formas que constituyen el fulcro de toda sociedad.” (Greenberg; 1969: 197)

Es también una vanguardia dentro de la vanguardia. Ya que la murga a fines de la década del 60 se transformó en una expresión típicamente de izquierda y con un acento anti régimen. Greenberg destaca esta propiedad: los movimientos de vanguardia nacieron en procesos revolucionarios.

Pero a una vanguardia siempre se opone una retaguardia: el kistch. Definido por el autor como “arte y cultura comercial, popular, con sus cromotipos, sus portadas de revistas, las ilustraciones, los anuncios comerciales, la narrativa sensacional y seudorrefinada, los comics, la música del estilo Tim Pan Alley, las películas de Hollywood, etc., etc.” (Greenberg; 1969: 202)

La murga en general está asistiendo a un proceso de hibridación entre la vanguardia y el kistch. “Los enormes beneficios del kistch son una fuente de tentación para la misma vanguardia y sus miembros no han sabido siempre resistirla. Escritores y artistas ambiciosos pueden modificar su obra bajo la presión del kistch, cuando no se entregan por completo... El resultado final va en detrimento de la verdadera cultura, en cualquier caso” (Greenberg; 1969:202).

Ante esto, La Mojigata en su discurso parece mantenerse en la vanguardia.

¹⁴ Parte de la actuación que ironiza a los murguistas experimentados como “los que yala”, haciendo referencia a “los que ya la vivieron”.

Ahora bien, en el carnaval de febrero cabe aclarar que hay murgas, que siguen existiendo con un estilo claramente tradicional e histórico. Pero cabe recordar que murgas como La Gran Siete, se asemejan mucho en la propuesta de La Mojigata. La Antimurga BCG es el estilo rupturista por excelencia que ha dado el carnaval uruguayo y La Mojigata parece haber tomado el lugar que dejó esta.

5.8 Irrupción generacional... ¿reciclaje cultural?

- **Murgas Jóvenes**

Como he señalado, en estos últimos tres años ha irrumpido en el carnaval profesional la murga joven y esto ha generado transformaciones –por lo menos cuantitativas- en el carnaval. El objetivo de esta sección es evaluar hasta qué punto la murga joven insertada en el carnaval de febrero, ha sido una resignificación de la forma de producir murga, o una forma distintiva de creatividad generacional.

Cuando nos referimos al carnaval reciente resulta difícil eludir el papel de las murgas hijas de la “Movida Joven” impulsada desde el Departamento de Juventud de la Intendencia Municipal de Montevideo. Este ámbito de expresión generó un impacto cuantitativamente sorprendente, generando encuentros de murga multitudinarios en meses no carnavaleros, pero también dio a luz a murgas que incursionan en el “carnaval profesional” de febrero.

Como ya he manifestado más arriba, la murga adulta constituye, sin duda, un acopio de representaciones y prácticas que proporcionan un marco de referencia a las jóvenes murgas. Conforman un verdadero “grupo de referencia” en el sentido de Merton, ya que son fuentes para la autovaloración y conformación de su conducta e identidad (Merton, R. 1964).

En este sentido: ¿Las murgas del carnaval adulto son un grupo de referencia positivo para las “jóvenes”? ¿o representan un tipo negativo de referencia? Según Merton, la “referencia negativa” de un grupo se expresa en lo que “(...) comprende el rechazo motivado, es decir no sólo la mera no aceptación de las normas, sino la formación de contra normas.” (Merton, R. 1964: 302-303).

La mayoría de las murgas jóvenes han tomado como referencia positiva a las tradicionales, haciéndole un culto inviolable al estilo instituido. En cambio La Mojigata, encontró en las murgas tradicionales un grupo de referencia negativo. Su discurso así lo evidencia. (ver anexo)

La murga joven cumple la función, también mertoniana, de socialización anticipatoria en el encuentro de murga joven. Socialización que permite una necesaria y suficiente acumulación de lo que realmente es el ambiente cotidiano del carnaval: ¿quién o quiénes tienen tendencias rupturistas? ¿quiénes no?. A partir de ahí se configura el posible “escenario amistoso” en el espacio compartido entre las murgas en el carnaval de febrero.

Esta socialización anticipatoria permite al individuo adoptar “los valores del grupo al que no pertenecen y al que aspiran...” (Merton; 1964: 268).

Algunas de estas nuevas murgas, una vez incorporadas al carnaval profesional, como concretamente ha sucedido con Agarrate Catalina, Queso Magro, La Mojigata, Demimurga, La Inquilina, etc, ¿actúan como resignificadoras del género? ¿Esto implica un proceso que va desde el objeto que es subjetivado (murga tradicional), a los sujetos que objetivan un tipo diferencial de murga (murgas jóvenes)? ¿Hay un nuevo estilo que conlleva una

absorción crítica de los contenidos tradicionales para la objetivación de un tipo distintivo de espectáculo y la función murguera?

¿El caso de las murgas jóvenes da muestra de las posibilidades de emancipación de lo que puede considerarse como “el imperio cultural de los viejos” que en un país como el Uruguay no constituye una tarea fácil, si tenemos en cuenta sus características sociodemográficas? ¿Configura un proceso de empoderamiento de los jóvenes al encontrar un espacio de expresión, lo que implica participación activa y creación de nuevas pautas culturales en un ámbito de relevancia social como el murguero? ¿O hay una trágica castración de la creatividad del joven que intenta resignificar?

La murga joven no es un nuevo estilo. La única diferencia es la composición del conjunto en lo que refiere a la edad.

Existen tantos tipos de murgas como murgas hay, pero si se dicotomiza una tipología en el sentido que se le da a esta respuesta, resulta un poco incongruente con la realidad clasificar a unas de un lado y a otras del otro.

Para afirmar esto, en la entrevista realizada a Marcel Keroglián¹⁵, él dice que lo que nace como “encuentro de murga joven” es basado en la experiencia de “*Contrafarsa*”, que como es sabido surge en Sayago como un grupo de amigos del liceo, que luego termina siendo una murga referente uruguaya en el exterior, que desde 1998 hasta 2002 ganó tres años y marco su propio estilo. El argumento de la amistad como valor humano fundamental de los grupos que producen murga es utilizado, en este caso, por las murgas jóvenes, como forma de exaltar y sobredimensionar el carácter diferencial de esta con respecto a las tradicionales.

Argumento refutable. ¿Quién asegura que las murgas tradicionales no se nuclean en torno a la amistad? ¿Quién asegura que estas solo se nuclean en torno solamente a la conformación de un grupo para la venta de un producto? ¿Las murgas jóvenes no? ¿La amistad es un valor estrictamente joven en el carnaval?

No hay amistad solamente en la murgas jóvenes. Lo que tampoco existe es el carácter “artesanal” en la producción que estas se auto atribuyen. Ejemplo claro de esto es Agarrate Catalina, con un carácter profesional bastante importante para las exigencias de la industria cultural. Industria que, como dije mas arriba, impone criterios de (re) producción que se traducen en rubros, que luego puntúan el nivel del espectáculo. Rubros que introducen a las murgas en canales de comportamiento en el escenario (conformidad con las normas) y en su interacción con el público. Estos criterios no son mas que la imposición, desde la industria y/o de la tradición gerontocrática, de la dicotomía que termina poniendo de un lado a las murgas “feas” y del otro a las “bellas”.

La murga ha “evolucionado” como lo han hecho otros géneros musicales, y esto es producto de la acumulación histórica que lleva a ensayar nuevos estilos. También obedece a la lógica de cambios de contextos políticos y culturales en general. La murga no escapa a todo esto. Pero estos cambios no son de ninguna manera impulsados por los jóvenes en si mismos. Estos cambios son producto de innovaciones inclusive personales y del momento¹⁶ que terminan muchas veces imponiendo un nuevo estilo, como es

¹⁵ Integrante de la conformación histórica de *Contrafarsa*.

¹⁶ Sirva como ejemplo lo dicho por Edú Lombardo citando a José Morgade que en el 80 fue el primero en utilizar la guitarra para arreglar el coro de Reina de la Teja, lo que genero imitación hasta el día de hoy.

el caso claro de Contrafarsa desde el 98 hacia adelante. A partir de ahí se termina la necesidad de cantar con cuerda de “tercia” en los coros, y sí se valora más un coro bien arreglado que un coro que cante alto todo el tiempo. De hecho fue el último período de las murgas de La Unión en esos años.

Además el carnaval en el 2005 y 2006 ha sido ganado por *Agarrate Catalina* y el mundo todavía no se ha terminado, la gente no ha tenido anomia carnalera por el triunfo de esta murga. Si bien es una murga joven, lo que tiene de joven es la edad de sus componentes, pero no necesariamente vino a imponer un estilo nuevo, solamente se mantuvo en los parámetros que otras murgas jóvenes también tienen y que no presentan algunas murgas profesionales.

También vale la pena dejar claro, que éste –a mi entender- será el proceso natural del futuro de las murgas: éstas seguirán siendo murgas y punto. Inclusive va a seguir habiendo murgas con integración mixta –en el sentido de diferentes edades en la composición- como las hay ahora, como por ejemplo La Soberana que abarca un espectro de 16 hasta 66 años entre sus integrantes.

Al llegar al final, terminamos descubriendo que el corte discriminatorio para identificar a *grosso modo* dos tipologías de murgas, no es la murga joven o profesional –como le hemos llamado en este trabajo-, sino que se divide en una postura si se quiere política de las murgas ante lo que es el carnaval, y como segunda característica como posición ante lo tradicional y lo moderno de la forma de hacer murga. A esta tipología nos atreveríamos a dividirla en: *conservadora reproductora y rupturista*.

En la primera categoría estarían murgas como *Agarrate Catalina*, *Diablos Verdes* o *La Reina de la Teja*. En el segundo eje entrarían *La Mojigata* y *La Gran Siete*.

Por todo esto invito a prestar atención y no ser impulsivos en decir que la edad hace cambiar el *statu quo*. En todo caso debemos definir qué entendemos por estilo. En este sentido, un estilo lo entendemos como formas distintivas de producir un género musical. El estilo es el margen de libertad de producción a la interna del género, que puede ir, inclusive, hasta el extremo de producir un cambio totalizador del universo musical. Esto es lo que ocurrió con *La Soberana*, murga nacida en 1969, que de alguna manera es la que incorpora un tono “*izquierdozo*” en el carnaval y de ahí es como en la próxima década se va a “terminar” el estilo de la Unión, lo que no significa que no existan murgas adeptas al estilo de La Unión. *La Soberana* se plantó como utopía (en el sentido *mannheimiano*) y logró que la ideología terminara actualizando su planteo. Desde esos años en adelante, todas las murgas terminaron cantando en defensa del pueblo, los desposeídos, etc., hasta llegar, mas adelante en el tiempo, a una manifestación *frenteamplista*. Institucionalizando así el perfil izquierdista que la murga vive hasta hoy.

¿Por qué no hay un nuevo estilo entonces?. Porque la fuerza no ha sido lo suficiente para superar la resistencia, eso es lo que le ha pasado a *La Mojigata*, lo que le está pasando también a *La Gran Siete* y es lo que le pasó antes a la Antimurga BCG.

La producción murguera en el Uruguay data de aproximadamente 100 años, eso llevó a una estructura institucionalizada, arraigada e inamovible producto de la historia y la masividad (Berger; Luckmann; 1976) que le permite crear anticuerpos ante la ruptura y esto a su vez conduce a una tardanza o

imposibilidad de cambio del sistema. Lo único que se logra momentáneamente son cambios dentro del sistema que obedecen a la inercia de cómo hacer murga ante una nueva coyuntura o ante nuevos "instrumentos tecnológicos".

El problema de ruptura o no, en la murga, es un indicador de un fenómeno mucho más amplio que pasa a lo largo y ancho de la sociedad uruguaya: el conflicto generacional... Uruguay es un país que manifiesta cara descubierta el conflicto generacional en todos sus ámbitos, no solo en la murga, en el arte, en la cultura, etc... También en la religiosidad, en los valores... en fin: en la cotidianidad.

Por eso la murga (como expresión particular de este conflicto que la desborda) que intente una ruptura, termina siendo absorbida por la estructura. Es imposible que sea de otra forma en un país profundamente avejentado, con una baja tasa de natalidad al igual que de mortalidad y una altísima tasa de emigración. El problema es uruguayo, mas que murguero

Es de una alta sinceridad científica decir que la vejez administra la cultura, pero la administra porque también administra la moral, las leyes, el status, el poder, el gobierno, administra la producción y controla el consumo y los intentos de re producción de lo que poco tiempo atrás había producido lo viejo. Este es el eje fundamental de la interpretación que se le da en el trabajo a la idea de tragedia: la no resignificación de nuevos sujetos que intentan objetivar, en este caso la murga, de forma diferencial

De hecho, la errónea idea de que las murgas jóvenes hacen una ruptura, es una estrategia de la estructura tradicional –y tradicionalista a ultranza- para mantener a esa antitesis estilística con el orgullo alto y copetudo del auto convencimiento de que son los Mesías carnavaleros que han llegado a la tierra de momo a cambiar el carnaval. Es todo exageración. Ni la murga joven cambia casi nada – porque tampoco lo intenta-, ni ninguna murga lo logra. Y por si fuera poco a todas las que lo han intentado las han invitado delicadamente -o no tanto- a retirarse. Todo esto es una estrategia de la propia ideología carnavalera -en términos de Mannheim- con el fin de brindarle espacio a la utopía para que se exprese y así hacerla funcionar como válvula de escape para que no produzca perturbaciones mayores en el sistema.

Esta es la verdadera tragedia *simmeliana* -a la que hace referencia todo el trabajo-: no la ruptura juvenil iluminista que se avizora en un corto tiempo como inevitable triunfadora; por el contrario, se aferran a la creencia de que existe cuando realmente esta ocurriendo el proceso inverso: se les da "vida" a la juventud como supuesta portadora de una ruptura mientras en realidad son los portadores de una nueva forma de conservadurismo. Lo que realmente se esta haciendo es fabricar un idolatría sobre la juventud mientras las murga hace el traspaso generacional del statu quo.

Por lo tanto, la idea de una ruptura juvenil no es tan cierta, y también puede ser peligroso para los rupturistas, porque puede asegurar unos 50 años mas de estancamiento, de vejez, de andamiaje rudimentario, de saturación, de homenajes a Dios Momo, a la Bacanal, de saludos cordiales, etc ¿Por qué? Porque estos jóvenes podrán ser indudablemente los nuevos viejos de los carnavales del futuro, los nuevos administradores de la cultura.

La tragedia en sí, es que, en el traspaso generacional, estos nuevos sujetos que re objetivan lo que otros sujetos habían creado, no pudieron resignificar o producir una forma diferente murguera, generacionalmente

específica. Los cambios que se introdujeron fueron por cambios políticos y por la industria cultural, no por los jóvenes.

Imposibilidad que se expresa en la estructura que sobrepasa toda acción individual, y que se traduce en la enorme dificultad de modificación del fenómeno.

Imposibilidad que, también, es producto de la existencia de una industria cultural que racionaliza los instrumentos de difusión de la cultura y que apuesta más hacia lo evaluativo o instrumental que hacia lo expresivo. O lo expresivo solo a la luz del aporte que haga a lo evaluativo o instrumental.

En términos *Parsonianos*, lo evaluativo estaría “encerrado” en el jurado, y los rubros; lo instrumental es lo que Weber llamaría: *acción social con arreglo a fines*, o lo que la Escuela de Frankfurt “citaría” como *racionalidad instrumental*. Lo instrumental es la capacidad de adaptar medios para lograr ciertos fines. En este sentido, lo instrumental es: cómo la murga tecnifica todos los rubros para puntuar mejor en el concurso. Por último, lo expresivo sería todo el “perfil” simbólico de expresividad y emotividad de la murga cuando canta.

Esa hipervaloración de lo evaluativo, se manifiesta en la perfección técnica cada vez mayor de los “rubros”..

Estos se expresan en “La mayoría de las interacciones dotadas de sentido entre los seres humanos (que) no ocurren por percepción extra sensorial –acciones externas y objetos materiales- que exteriorizan, materializan, objetivan y socializan las significaciones inmateriales... Todo lenguaje, oral o escrito, los gestos y pantomimas, la música u otros sonidos dotados de sentido... son vehículos de los fenómenos socioculturales” (Sorokin; 1960: 78 - 79). Estos vehículos van desde lo físico hasta lo simbólico, que abarcan lo sonoro, lumínico y pantomímico.

En la murga queda explícito la profundización irónica espectacular (con fines evaluativos) de la vestimenta, la iluminación, la coreografía, el maquillaje, etc.

Esto expresa la pérdida de aura, porque esta evolución técnica, no permite que la murga se pueda producir en su estado autóctono, cuando estas no eran, tan siquiera murgas, sino mascaradas. Esa es la verdadera pérdida del sentido originalidad..

En la cohorte generacional, esta tragedia se expresa en el sentido de que ese conglomerado no pudo contra esa evolución técnica y tuvo que *aggiornarse*, en la mayoría de los casos, a esa forma de hacer murga, o en otros casos arriesgarse a la expulsión del centro carnavalero.

Trayendo a colación esto, Las antimurgas y las que han adoptado ese modo de producirla se han retirado del carnaval por no poder romper la barrera del *satus quo*.

En palabras de Simmel: “...en el interior de esta estructura de la cultura surge una grieta que, ciertamente, ya está puesta en su fundamento y que a partir de la significación metafísica de su concepto, hace surgir una paradoja, mas aún, una tragedia”. (Simmel; 1968: 221)

La idea formada en el imaginario colectivo de que las murgas jóvenes irrumpen con un estilo nuevo y revolucionario, es generado por: a) la opinión de formadores de opinión (periodistas) y b) por la propia fachada de los murguistas jóvenes en el escenario y bajo él.

Fachada en la que, inclusive a costa del disimulo, se auto atribuyen una ruptura por el solo hecho de ser jóvenes. El sentido aquí, es una presentación de un yo joven y rupturista que pretende generar una impresión en la audiencia.

Esta, sinónimo de actuación, es definida como "...toda actividad del individuo que tiene un lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Será conveniente dar el nombre de fachada (*front*) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación". (Goffman; 1989 : 33-34).

Para concluir, todos los cambios quedan librados al azar de introducciones de posibles cambios históricos, estructurales o coyunturales, tanto dentro como fuera de la murga, hechos sociales, mundiales o nacionales, o acontecimientos puramente azarosas que contradigan esta síntesis.

El carácter impotente de murgas como La Mojigata o La Gran Siete (la BCG anteriormente) obedece a que: una pequeña sumatoria de individuos no puede cambiar la estructura.. Realmente la estructura murguera es un hecho social en el sentido durkheimiano de exterior y coactivo. La estructura determina la sumatoria de individuos aislados. Estos hechos sociales tienen como característica la incapacidad de las personas de producir una modificación en el curso natural del mismo.

La motivación de las murgas vanguardistas, de salir al carnaval, siendo conscientes de su carácter utópico y antitético, se respalda en el componente simbólico de expresividad, ya que, como Parsons lo reflejaba, una de las funciones expresivas de ese simbolismo es la satisfacción inmediata de la necesidad comunicativa y, también, manifestar y regular los sentimientos morales comunes.

Necesidad que, como Malinowski bien lo plantea, no es una necesidad primaria, sino una necesidad secundaria, aunque, en determinado "punto", estas últimas, al tornarse cada vez mas compulsivas, se confunden con las necesidades primarias. La murga, y por tanto la expresividad murguera de tal o cual tipo, es una necesidad secundaria.

La función expresiva, mas allá de su carácter secundario, cumple una función sociológica de suma importancia: "Las tensiones implicadas en una compleja organización son tales, que el aspecto expresivo debe organizarse. La existencia de un sistema bien integrado de simbolismo expresivo es un mecanismo de control social muy importante, al canalizar en la colectividad los elementos directamente catéticos relacionados con la acción" (Parsons; 1968 : 406). Esta función es importantísima ya que es funcional para la estructura carnalera que existan expresiones utópicas. Que La Mojigata y La Gran Siete tengan su espacio de expresión, garantiza el alivio de tensiones.

Para finalizar, Parsons distingue de manera muy inteligente entre el creador y el ejecutante. El creador es aquel que se aboca a la creación de nuevas pautas culturales; en cambio, el ejecutante es el que actúa en conformidad con las reglas planteadas de antemano. Acá se nos presenta una dicotomía interesante: por una lado La Mojigata y La Gran Siete serían **creadoras** en el sentido de que no obedecen las reglas instituidas, sino que además crean "anti reglas". En cambio en el caso de las demás murgas entrarían en la categorías de **ejecutantes**, ya que se mantienen dentro de un

conjunto de reglas a la hora de producir murga, poniéndole máscara joven a la reproducción de lo mismo

Así, a la dicotomización de: murgas **conservadoras reproductoras** y **rupturistas**, se le agrega la categorización *parsoniana* de murgas **ejecutantes** (en clara relación con las primeras) y murgas **creadoras** (en clara relación con las segundas).

De esta manera quedaría plasmado el mapa murguero, corroborando así, la inexistencia de una ruptura que obedezca a la cohorte de edades.

Lo que existe, repito, es una pérdida de aura, de originalidad creativa, y también de tragedia. La primera se expresa por la evolución técnica nombrada arriba y la segunda porque los nuevos sujetos no pudieron resignificar una forma distinta de hacer murga.

6 Bibliografía

Achugar, H; Rapetti, S; Dominzain, S; Radakovich, R: Imaginario y consumo cultural, Trilce, Montevideo, 2003.

Adorno, T & Horkheimer, M: Dialéctica del iluminismo, Sur, Buenos Aires, 1969.

Alfaro, Militita. Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Trilce, Montevideo. 1991

Alonso, Luis Enrique: "Sujeto y discurso de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa", en Delgado, J.M. y Gutiérrez J. (coord.): Métodos y técnicas cualitativas de investigación social, Síntesis, Madrid, 1999.

Bayce, Rafael: Cultura Política Uruguaya, FCU, Montevideo, 1989.

Bayce, Rafael: Brindis por Pierrot: embrión de identidad nacional, Semanario Jaque, 27/8/86, página 26, Montevideo, Uruguay.

Bayce, Rafael: Carnaval: fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control, Cuadernos de Marcha, marzo de 1992, Montevideo, Uruguay.

Bayce, Rafael: Y el pueblo vuelve a soñar, Brecha, 27 de marzo de 1992, Págs. 16-17, Montevideo, Uruguay.

Bayce, Rafael: La diversidad de los carnavales, Ponencia presentada en el VI RAM de antropología celebrado en Montevideo en diciembre de 2005.

Benjamin, Walter: Discursos interrumpidos, Planeta Agostini, Barcelona, 1936.

Berger, P. & Luckmann, T.: La Construcción Social de la Realidad, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.

Berocay, Roy: en "20 años de Democracia", Caetano, Gerardo (compilador) Taurus, Montevideo, 2005.

Blanchet, Alain: "Entrevistar", en Blanchet; Ghiglione; Mássonnat; Trognon: Técnicas de investigación en Ciencias Sociales, Narcea SA Ediciones, Madrid, 1989.

Bourdieu, Pierre: La Distinción, Taurus, Madrid, 1991.

Brum, Julio: Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la Murga Joven en Montevideo 1995-2001, Ediciones del TUMP / IMM-Comisión de la Juventud, 2001.

Carrizo, Luis: Contrafarsa: murga, arte, sociedad. Trilce, Montevideo, 2000.

Casaravilla, Diego: La cultura política uruguaya desde el carnaval. Heroísmo antimilitar, crisis del socialismo real y Mercosur, en Cuadernos del CLAEH 65-66, CLAEH, Montevideo, 1993.

Cea D'Ancona, María de los Angeles: Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social, Síntesis, Madrid, 1999.

Durkheim, Émile: Las reglas del método sociológico, Pleyade, Buenos Aires, 1968.

- Durkheim, Émile:** Las formas elementales de la vida religiosa, Alianza, Madrid, 1993.
- Durkheim, Émile:** La División del Trabajo Social, Schapire, Buenos Aires, 1967.
- Eco, Umberto:** Apocalípticos e Integrados, Lumen, Barcelona, 2001.
- Geertz, Clifford:** La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Goffman, Ervin:** La presentación del Yo en la vida cotidiana, Doubleday Anchor Books, New York, 1989.
- Gramsci, Antonio:** Los intelectuales y la organización de la cultura, Juan Pablos, México DF, 1975.
- Greenberg, Clement:** "Vanguardia y Kistch". Albert Corazón, Madrid, 1969.
- Hobsbawm, Eric:** Historia del Siglo XX, Crítica, Buenos Aires, 2001.
- Holsti, O.R.:** Content analysis, En Lindzey, G. y Aronson, E. The handbook of social Psychology, Vol 2. Research Methods, Addison-Wesley, Reading, Mass, 1968.
- Horkheimer, Max:** Crítica de la razón instrumental, Sur, Buenos Aires, 1982.
- Krippendorf, Klaus:** El análisis de contenido y sus fundamentos conceptuales, Paidós, Barcelona, 1996.
- Lamolle, G; Lombardo, E:** Sin disfraz, la murga vista desde adentro, Ediciones del TUMP, Montevideo, 1998.
- Lamolle, Guillermo:** Cual retazo de los suelos, Trilce, Montevideo, 2005.
- Luhmann, Niklas:** La cultura como concepto histórico, Hemeroteca Virtual Anuies, www.hemerodigital.unam.mx.
- Mannheim, Karl:** Ideología y utopía, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1987.
- Malinowski, Bronislaw:** Una teoría científica de la cultura, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- Mássonat, Jean; Blanchet, Alain; Ghiglione, Rodolphe; Trognon, Alain:** Técnicas de investigación en ciencias sociales, Narcea S.A. de Ediciones Madrid.
- Merton, Robert King:** Teoría y estructuras sociales, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1969.
- Padua, Jorge:** Técnicas de investigación aplicadas a las Ciencias Sociales, FCE, México, s/d.
- Pareto, Vilfredo:** Tratado de sociología general Revolución de occidente, Madrid, 1967.
- Parsons, Talcott:** El sistema social, Revista de Occidente, Madrid, 1968.
- Piñuel Raigada, José Luis:** Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido, Artículo de la Universidad Complutense de Madrid.
- Remedi, Gustavo:** Murgas: el teatro de los tablados, Trilce, Montevideo, 1996.
- Simmel, Georg:** Sobre la aventura, Península, Barcelona, 1968.

- Sorokin, Pitirim:** Sociedad, cultura y personalidad, Aguilar, Madrid, 1960.
- Spencer, Herbert:** Ética de las prisiones, La España Moderna, Madrid, 1854.
- Street, John:** Política y cultura popular, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Taylor, S.J y Bogdan, R.:** Introducción a los métodos cualitativos de investigación, Paidós Studio 1986.
- Valles, Manuel:** Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional, Síntesis Sociología, 1996.