



Maestría en Ciencias Humanas

Tesis para defender el título de Maestría en Literatura Latinoamericana

**Presencias y Reescrituras del Quijote en las Letras de Murga
montevideana (1985-2010)**

Autor: Carolina Condado Toja

Directores: Gustavo Remedi y María de los Ángeles González Briz

Montevideo, agosto 2022

Montevideo, 3 de agosto de 2022

Estimados miembros de la Comisión de Posgrado:

En calidad de tutores, avalamos mediante esta nota la entrega de la tesis de Carolina Condado titulada “Presencias y reescrituras del Quijote en las letras de la murga montevideana (1985-2010)” realizada en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana. La tesis se inscribe en una línea formal de investigación consolidada en el Departamento de Letras Modernas: el estudio y análisis de las diferentes formas de “presencia” de Cervantes y el *Quijote* en la literatura y cultura uruguayas.

El trabajo plantea la revisión documentada de las formas de “presencia” del *Quijote* en la murga durante el período 1985-2010, así como el análisis de las reescrituras que se suceden en los libretos, valorando de qué forma las murgas se apropiaron del texto cervantino, qué seleccionan y cómo combinan estos elementos con rasgos propios, para poner en evidencia u orientar un cierto sentido o interpretación.

Quedan registrados en el trabajo los procesos de búsqueda y los hallazgos de repertorios en los que existe mención explícita a la obra de Cervantes -lo que configura el corpus-, así como la revisión documental referida a la presencia del *Quijote* en el teatro de carnaval y más específicamente en el género murga. El resultado da cuenta del afinamiento de un marco teórico que se vale del mito quijotesco, de las nociones de transtextualidad y transducción literaria, así como la revisión del proceso de apropiación y reelaboración por parte de los creadores del teatro de carnaval pensados como transculturadores populares.

Destacamos las conclusiones, que ponen de relieve dos poéticas que coexisten conflictivamente en el modo en que las reelaboraciones de la cultura popular uruguaya trabajan el *Quijote*, su personaje y su idea o mito. Por un lado, una lectura y poética romantizada, irónica o paradójicamente anacrónica y oficialista (propia de los s. XVIII y XIX, que ha perdurado en la cultura oficial, y

en alguna medida en la educación formal). Y por otro carril (no siempre, sin embargo, claramente diferenciable), una poética más propiamente contestataria, popular y carnavalesca (grotesca realista), más contemporánea a la vez que más cercana al efecto inicial del texto, si aceptamos los aportes de Bajtín, para quien Cervantes -como Rabelais o Boccaccio- incorpora la carnavalización propia donde se preserva al espíritu de los antiguos rituales, para crear la novela moderna, la poética novelesca polifónica-dialógica y cómico-seria.

Acompañamos el proceso de búsquedas, análisis y redacción de resultados de Carolina Condado y consideramos la tesis apta para su presentación y defensa.

Sin otro particular, saludamos atte.



María de los Ángeles González Briz



Gustavo Remedi

Agradecimientos

A María de los Ángeles González por su guía constante, por las oportunidades de desarrollo y su tiempo brindado, tanto para el presente trabajo como día a día en el Grupo de Estudios Cervantinos. A Gustavo Remedi por sus lecturas, revisiones y devoluciones tan importantes para la configuración de las ideas que aquí se presentan. A ambos por su calidez humana.

A mis compañeros y compañeras del Grupo de Estudios Cervantinos con quienes durante tanto tiempo hemos compartido escritos, reuniones, viajes, congresos y, sobre todo, el gusto por embarcarnos en esta tarea. A Eleonora Basso que ha sido, sin saberlo quizás, quien generó mi primer interés en la obra cervantina con sus cursos, guía y ánimos en mi primer trabajo sobre la Cueva de Montesinos. A José Arisi y Jorge Esmoris por sus palabras.

A mi familia por el apoyo constante, el acompañamiento, la escucha, las traducciones, los Quijotes y las quijotadas.

Índice

Agradecimientos	IV
Resumen	VII
Introducción	1
Objetivos	7
Hipótesis	8
Metodología	8
Antecedentes	9
Quijote en la Cultura Uruguaya	9
Antecedentes de estudios vinculados a la murga	18
<i>Quijote</i> y Carnaval	25
Marco de referencia	34
Mito Quijotesco	34
Cultura Popular: <i>transculturadores</i> y <i>estratagemas</i>	36
Transtextualidad y Transducción Literaria	42
Desarrollo	49
Corpus	49
Menciones en libretos	52
<i>Murga “Milonga nacional” (1968)</i>	54
<i>Murga “Patos Crónicos” (1985)</i>	58
<i>Murga “Araca la Cana” (1987)</i>	61
<i>Murga “Los rebeldes” (2001)</i>	66
<i>Murga “El Gran Tuleque” (2006)</i>	69
<i>Murga “Colombina Che” (2008)</i>	72
Murga “Agarrate Catalina” (2010)	75
Tres Cuplés	78
“Cuplé de don Quijote”, Contrafarsa (1988)	80
“Chicoteando a don Chicote”, Araca la cana (1988)	84
“Don Pepote de la Chacra”, Diablos Verdes (2010)	92

Conclusiones	98
Referencias	104
Anexos	110
Anexo I - Letras de murgas	111
Cuplé de don Quijote	113
Araca la Cana 1988, Cuplé “Chicoteando a don Chicote”	116
Agarrate Catalina 2010, cuplé “Don Pepote de la Chacra”	125
Anexo II - Entrevista a Jorge Esmoris (fragmento)	132
Anexo III - Entrevista a José Arisi (Fragmento)	136
Anexo IV - Entrevista realizada por Francis Santana y María Bedrossián a Eduardo Cardozo (fragmento)	140
Anexo V - Mapa: “Quijote en Uruguay”	143
Lista de ilustraciones	
Ilustración 1. Esquema de la teoría de la transducción literaria	47
Ilustración 2. Línea temporal y presentación de los hallazgos	50
Ilustración 3. Tablado "Don Quijote"	51
Ilustración 4. Tapa y contratapa del disco de Araca la Cana, año 1987	65
Ilustración 5. Boceto del proyecto de Cardozo y Peirano	82
Ilustración 6. Plaza con proyecto "El Quijote de Tres Cruces"	82
Ilustración 7. Esquema del proceso de transducción en cuplé	94

Resumen

El presente trabajo muestra los hallazgos de las diversas formas de presencias y relecturas del texto de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en las letras de murga uruguaya (mayormente montevideanas) en el periodo comprendido entre 1985 y 2010. A su vez realiza un análisis de la presencia de un mito quijotesco (en el sentido dado por Pardo García, 2011) buscando responder a cuál es la forma en la que la murga, en el periodo antes mencionado, se apropia y resignifica la obra cervantina.

Se parte de los conceptos de *transtextualidad*, propuesto por Genette, y de *transducción*, de Lubomír Doležel, como mecanismos posibles de reescritura, así como de la consideración de la murga como un agente o *transculturador popular* que resignifica el símbolo quijotesco en el espacio específico del tablado, en un contexto histórico específico de recepción y relectura de la obra cervantina.

Palabras clave: murga, *Quijote*, carnaval, relectura, popular

Summary

The present study shows the findings of the diverse forms of presences and rereadings of Cervantes' text *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* on Uruguayan murga lyrics (Montevideo mostly), in the period 1985-2010. At the same time it carries out an analysis of the presence of a Quixotic myth (within the meaning of Pardo García, 2011) seeking to respond to the ways in which the murga, during the above mentioned period makes use and resignifies Cervantes' work.

The starting concepts are *transtextuality*, proposed by Genette, and *transduction*, by Lubomír Doležel, not only as possible rewriting mechanisms but also as considering the murga as a popular transcultural agent that resignifies the quixotic symbol in the specific space of "tablado", in the historic context of reception and rereading of the Cervantes' work.

Key words: murga, *Quijote*, Uruguayan carnival, rereading, popular

Introducción

El interés en este tema surge a partir de la observación de un conjunto de reescrituras y resignificaciones del *Quijote* en el campo cultural uruguayo a través de diferentes discursos y expresiones artísticas. Nos preguntamos de qué forma se presenta la actualización, en el sentido de reaparición y reutilización de un reconocible popular vinculado a la obra de Cervantes, en el contexto y el campo de la cultura popular uruguaya, especialmente de la murga. Se atiende a la presencia no ya de versiones o continuaciones, sino del *mito quijotesco* en el sentido otorgado por Javier Pardo (2011) quien explica que “lo característico del mito de Don Quijote es precisamente que ha prescindido no sólo de las aventuras sino también de la propia identidad del hidalgo, de modo que la recurrencia mítica no es tanto de la figura de Don Quijote como de figuraciones quijotescas, personajes que no son Don Quijote pero que son como Don Quijote” (p. 238).

En base al estudio de las diversas formas de representación del *Quijote* se indaga en las variantes en las que el libreto de murga puede resignificar a los personajes y la obra cervantina en uno de los espacios de expresión de lo popular dentro de la cultura uruguaya. Para tal propósito, se realiza un análisis tomando como punto de partida la noción de *intertextualidad* desde la óptica de Gérard Genette, quien considera a ésta como “una relación de copresencia (...) la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p.10) y presenta cinco formas de *transtextualidad*:¹ intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad.

Por otra parte, tomamos la idea de *reescritura* propuesta por Lubomír Doležel, quien en su teoría de la *transducción*² literaria se centra en el estudio de la transformación y transmisión de los componentes de una obra en otra y en las

¹La *transtextualidad* o *trascendencia textual* es para Genette el objeto de estudio de la poética y es todo aquello que relaciona a un texto con otros en forma manifiesta o secreta.

²La *transducción* es entendida por Doležel como la producción de un nuevo texto a partir de la recepción en la que el receptor prolonga hacia una transformación del original.

cadena de transmisión,³ derivando esta ya en una *transposición*⁴, ya en una *expansión*⁵, ya en un *desplazamiento*⁶. La observación de presencias nos llevará a identificar cuáles son los formatos de apropiación y resignificación del *mito quijotesco* en unas nuevas coordenadas dadas por el espacio de desarrollo simbólico de la murga uruguaya.

En dicho marco tendrá un especial interés la concepción de la murga como género de teatro popular con todas sus implicaciones, siendo que, según Fornaro (2007) la murga “es una de las expresiones de la cultura y la música popular uruguaya con mayor poder identificador; ha generado un fuerte sentido de pertenencia en importantes sectores populares, aspecto vinculado con su función de crítica y sátira de acontecimientos sociopolíticos del ciclo anual que va de un carnaval al siguiente” (p. 31).

Hemos observado que no existen antecedentes de estudios previos respecto a la presencia y reescrituras del *Quijote* en las letras de murga uruguaya, por lo que consideramos que el presente estudio es en este aspecto novedoso y original, además de presentar una recopilación de textos con referencia explícita a la obra de Cervantes en el ámbito de la murga en el periodo seleccionado que abarca el tránsito de salida del gobierno de facto (1985) hasta la asunción a la presidencia de José Mujica (2010). Esta selección responde al interés por conocer de qué forma se ha articulado el discurso de un conjunto de murgas que se han autodefinido como contrarias a los partidos tradicionales que tuvieron el poder hasta el primer gobierno frenteamplista en 2005 y su visión al momento de la asunción de la presidencia de José Mujica en el año 2010. En este rango temporal, el discurso de la murga, o de algunas murgas, ha propuesto, mediante la transformación del texto de Cervantes y la transmisión de un conjunto de

³Recurrencia de procesos de transducción literaria.

⁴Según Doležel, se trata de una forma de reescritura posmoderna que conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez.

⁵La expansión extiende el campo del protomundo al rellenar sus huecos, construir una prehistoria o una posthistoria, etc. El protomundo y el mundo sucesor son complementarios

⁶El desplazamiento construye una nueva versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia. “Estas reescrituras posmodernas más radicales crean antimundos polémicos que minan o niegan la legitimidad del protomundo canónico” (Doležel, pp. 287- 288).

significados propios arraigados a los nuevos contextos, un constructo funcional a los mensajes dados en el espacio del tablado. En este sentido, se considera a los protagonistas de las murgas como articuladores del mecanismo, ya que actúan como un *transculturador*⁷, como agente de producción cultural y simbólica propio de la esfera pública de lo popular⁸.

En el presente trabajo se presenta, en primer lugar, una revisión documental con el fin de conocer aquellos estudios precedentes que puedan ser relevantes tanto en relación con la historia y contexto de la murga en el carnaval, como aquellos que versen sobre *Quijote* y carnaval, *Quijote* y reescrituras, y estudios que aporten un marco respecto a la noción de cultura popular.

Seguidamente se presenta el conjunto de textos hallados que integran una referencia explícita a la obra de Cervantes y clasificados en dos bloques según sea la presencia en estrofas o versos específicos contenidos en los libretos de murga, ya dentro de la presentación o la despedida dentro del repertorio, o bien, reescrituras y transformaciones completas en los cuplés.

Para conocer cuál es el desarrollo del repertorio de murga, y comprender lo indicado en el párrafo anterior, tomaremos a Diverso (1989) quien explica que el espectáculo de murga posee cuatro momentos bien definidos: presentación, popurrí (salpicón, pericón), cuplé y retirada. La presentación introduce el espectáculo, en ocasiones posee un recitado del director de la murga. Este recitado suele integrar elementos de la mitología carnalera (dios Momo, Pierrot, Colombina). El popurrí y el cuplé son las partes centrales de la representación. Son momentos en los que predomina el tono paródico en el que, plantea Diverso, quizás deberíamos hablar de una verdadera satirización del contexto social. El popurrí, que se conoce también como salpicón o pericón, es una canción cantada alternativamente por los solistas y el coro con acompañamiento percusivo. A través de melodías y ritmos de variada procedencia, la murga realiza una "reseña" de los acontecimientos y hechos más relevantes supuestamente conocidos por el

⁷ Tomando la idea de Rama (2008) de transculturador narrativo, Remedi (1996) propone la de transculturador popular. Este será aquél agente de producción cultural que se desarrolla en la esfera de la cultura popular.

⁸ Según Remedi (1996) espacio de la vida pública en el que se lleva a cabo la "negociación social y simbólica efectivamente al alcance de las clases populares" (p. 31).

público y muestra algunas soluciones a problemas, señala defectos del sistema, denuncia injusticias y caricaturiza los acontecimientos.

El cuplé es la parte más teatral de la representación. Es un momento narrativo en el que se presentan personajes representados por los llamados "cupleteros", integrantes del coro que toman un rol actoral. En este momento del repertorio se personifican figuras o personajes reconocidos o se corporizan entidades abstractas. Para Diverso, el humor surge de la caricaturización y exageración. Los personajes dialogan con el coro que cuestiona, juzga o satiriza al personaje.

La retirada es una canción que cantan todos los integrantes de la murga, se alternan solistas, dúos o tríos. En este momento la murga transmite cierto sentimiento de tristeza y melancolía y al mismo tiempo de alegría por el tiempo compartido. Habitualmente se pone énfasis en el regreso, la regeneración y la vuelta de la murga el próximo año. Es la última parte del espectáculo y se canta en principio sin acompañamiento musical, luego la batería acompaña y se espera un estribillo cantado por todos, incluyendo al público del tablado.

Luego de realizar el relevamiento y conocer cuáles son las presencias explícitas del texto de Cervantes en los libretos de murga, se lleva a cabo en este trabajo una introducción a un análisis en función de los conceptos de *transtextualidad*, con el fin de observar cómo se lleva a cabo el constructo del *hipertexto* y se presenta el mito quijotesco desde una visión de la noción de *transducción* propuesta por Doležel, en cuanto transferencia del *protomundo*⁹ y no ya del texto en sí. Se busca observar de qué forma estas se presentan en la murga en diferentes contextos temporales a lo largo del periodo seleccionado.

Consideramos que el mundo ficcional creado por el texto de Cervantes es un espacio fructífero para este tipo de configuraciones, y así lo ha concebido Riley (2001) al plantear que esta obra de Cervantes contiene un gran poder icónico y que "Cervantes ha realizado el sueño de cualquier publicista: crear un símbolo ampliamente reconocible para su producto" (Riley, p. 172). El autor destaca que

⁹El protomundo es aquél Mundo Ficcional (MF) posible construido por un texto ficcional, a partir del cual se lleva a cabo la transducción donde el protomundo puede ser modificado.

don Quijote y Sancho son reconocidos por un número mayor de personas que no han leído ni leerán la novela. Los usos populares sobre el conocimiento o lectura de la obra y el reconocimiento del dúo tienen un impacto a nivel mundial y a lo largo del tiempo. Como ejemplo, el inicio del capítulo en el que analiza al *Quijote* y su transformación de texto a imagen, Riley recuerda una canción de Nik Kershaw que fue muy popular en el año 1985 en Inglaterra, en la que se juega con la idea de la pérdida de la cordura tanto en los superhéroes como en don Quijote. La canción dialoga con el personaje y le realiza una serie de preguntas, entre ellas: “¿Qué opinas, don Quijote? / ¿Gritamos a los molinos como tú?” (Kershaw en Riley, 2001, p. 169). Así, el ámbito de lo popular es el transformador de lo textual a lo icónico, las fiestas populares y las representaciones de los personajes los han constituido en un reconocible inmediato que tiene su última fase en la difusión de la explotación comercial de la iconografía. El transitar por diversos sitios populares ha hecho que los personajes y el mundo ficcional hayan adquirido existencia propia. En el espacio público uruguayo basta simplemente con realizar un listado de los comercios y locales que llevan el nombre del protagonista de la obra cervantina, o de alguno de sus personajes, para reconocer una fuerte presencia del ícono. En el año 2018, integrantes del Grupo de Estudios Cervantinos desarrollaron un taller virtual denominado “Don Quijote: deconstrucción de interrogantes” en conjunto con Plan Ceibal, y dirigido a docentes de todo el país. El mismo contó con una duración de cuatro semanas y la participación de cincuenta y siete docentes de diversos puntos del mapa. En el taller fueron compartidos textos, foros y estudios realizados por los integrantes del grupo Cervantino. Entre las actividades a realizar se solicitaba que se indique en un mapa compartido a través de google maps, todos aquellos lugares, locales y comercios que en su nomenclátor incluyeran alguna relación con el *Quijote*. Además de las intersecciones de las calles pertenecientes al barrio cervantino (barrio Larrañaga) en el que se puede observar la calle Quijote, Dulcinea y Sancho Panza, se detectó al menos cuarenta y siete puntos más, entre ellos bares, colegios, distribuidoras, chacras, escuelas, free shops, plazas y papelerías [Mapa en Anexo V]. En los logos de los locales se puede apreciar, o bien la existencia de la dupla

don Quijote y Sancho, o bien la imagen de un caballo muy delgado, o los molinos como referencia. No conocemos el motivo por el que los propietarios han decidido en cada caso hacer uso del ícono, pero se estima el reconocimiento de un tema, argumento o conjunto de significados asociados al mismo que forma parte de la construcción de un reconocible popular en el espacio público.

Partiendo de la idea de la existencia de un mundo ficcional con reconocimiento popular asociado al texto de Cervantes, nos preguntamos de qué forma la murga, como manifestación de la cultura popular, se ha apropiado, resignificado y presentado ese mundo quijotesco, así como qué elementos del mito ha seleccionado para una posible reescritura.

Objetivos

Objetivo General:

- Conocer de qué forma la murga montevideana del periodo 1985 - 2010 se ha apropiado del *Quijote* y ha resignificado el mito quijotesco.

Objetivos Específicos:

- Confirmar la existencia de presencias y reescrituras del Quijote en las letras de murga uruguaya, mayormente montevidianas
- Analizar los procesos de apropiación y resignificación en relación a los conceptos operativos escogidos, tanto en los libretos hallados como en las puestas en escena en los casos en los que exista acceso a archivos de las mismas.

Hipótesis

Existen presencias y reescrituras del *Quijote* en los libretos de la murga montevideana en el periodo 1985 a 2010 en las que se hace uso de un reconocible popular asociado a la obra cervantina con continuidad y resignificación según el contexto histórico y político bajo el que son utilizadas.

Metodología

Primeramente, se lleva a cabo una revisión de libretos y publicaciones periódicas, tanto impresas como en línea, y se muestra la identificación de libretos de murga en archivos públicos y privados para el establecimiento de un corpus que presente la relación explícita con la obra de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Se toman los libretos y se reduce el análisis mayormente a las letras de murga, ya que desconocemos en muchos casos cómo fue la puesta en escena, e incluso, sus variantes.

Seguidamente, se realiza una revisión bibliográfica con el fin de conocer los antecedentes, tanto de investigaciones referidas a la presencia del *Quijote* en Uruguay, como de aquellos estudios realizados en relación con la murga y el espacio de la cultura popular, con el fin de contextualizar los libretos hallados, así como constituir una visión del espacio específico del tablado como particular.

En tercer lugar, se presenta un análisis de los textos con el fin de observar de qué forma la murga se apropia y resignifica la obra de Cervantes, cuáles son los mecanismos por los cuales se otorga un nuevo conjunto de significados al mundo ficcional relacionado con la obra y reconocido por un amplio público, y con qué finalidad y rol se construye dentro del mensaje emitido por las diversas agrupaciones.

Antecedentes

Quijote en la Cultura Uruguaya

Montevideo forma parte de la red de 23 ciudades cervantinas nombradas por la Asociación Mundial de Cervantistas, entre las que figuran: Alcalá de Henares, Baeza, Sevilla, Alcázar de San Juan, Barcelona, Toledo, Lisboa, Ciudad Real, Valladolid, Córdoba y Argamasilla de Alba, entre otras. Las ciudades nombradas guardan, según la Asociación, alguna relación con la vida de Cervantes, la obra del autor, o con la difusión de su obra. En el año 2015 Montevideo fue nombrada ciudad Cervantina gracias a una iniciativa de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR) y mediante la petición formal del Centro Cultural de España en Montevideo. La Asociación de Cervantistas refrenda esa nominación en la Asamblea del IX Congreso Internacional de São Paulo. El 30 de octubre de dicho año, José Manuel Lucía, quien era el presidente de la Asociación de Cervantistas, hace entrega del “nombramiento” simbólico a la ciudad de Montevideo en la persona del entonces intendente, Daniel Martínez.

A posteriori, la Red de Ciudades Cervantinas¹⁰ destaca para este nombramiento a la colección de Arturo Xalambrí como una de las más importantes del continente y el barrio Larrañaga en el que confluyen las calles Quijote, Dulcinea, Galatea, Sancho Panza y la plaza Alcalá de Henares; los Festivales Cervantinos realizados desde el año 2016, así como la participación de la ciudadanía en la difusión académica en todos los niveles de enseñanza.

Montevideo está presente en el mapa cervantino, pero ¿cuál ha sido la recepción de la obra de Cervantes en Uruguay? Para dar respuesta a esta pregunta, consideramos fundamental la tesis doctoral de González Briz (2014), quien estudia la recepción del *Quijote* en la cultura uruguaya del siglo XX y su relación

¹⁰Cervantes Virtual: Red de Ciudades cervantinas:
https://www.cervantesvirtual.com/portales/red_ciudades_cervantinas/montevideo/

con la promoción de una identidad nacional vinculada a la cultura hispánica, a la vez que considera la construcción del mito quijotesco y su funcionalidad política.

Este estudio de la autora analiza las mencionadas funciones observando los acontecimientos de los centenarios de publicación de las obras, nacimiento o muerte de Cervantes. Luego aborda la recepción del *Quijote* en la ficción, y las huellas cervantinas en la obra de Juan Carlos Onetti, Mario Levrero y Marcelo Estefanell, así como en otros textos “literarios” de finales del siglo XX. La tesis muestra cómo se ha invocado históricamente algún aspecto del personaje Don Quijote, o de la fábula contenida en el *Quijote*, o hasta de la vida de Cervantes, para un uso persuasivo, en cuyos casos se relacionan ciertas representaciones simbólicas a determinados valores que aspira a promover el productor del discurso.

Otro antecedente del estudio de la presencia de la obra de Cervantes en la cultura uruguaya se encuentra en los proyectos de investigación financiados por el Programa de Apoyo a Proyectos de I+D, de CSIC (UDELAR), bajo la dirección de Ma. de los Ángeles González Briz. El proyecto "El Quijote como ícono cultural: sus repercusiones en el imaginario uruguayo, su lugar en la construcción de la identidad nacional (2014-2016)" que ha indagado en los aspectos más amplios del tema. De este proyecto se publica el libro colectivo *Cervantes: textos, figuras, prácticas*, CSIC, (2016) en el que se presenta una revisión del clásico a cuatrocientos años de la muerte de su autor y su presencia en el espacio de la cultura uruguaya, tanto desde la integración del mismo en el espacio educativo como en inscripciones monumentales. En la presentación de dicha publicación, María de los Ángeles González (2016) considera la distinción de Paul Connerton entre “memoria inscrita” y “memoria incorporada”, siendo la primera aquella que refiere a textos o monumentos y la segunda a rituales e interacciones comunitarias. De ambos tipos de memoria es que se revisa la presencia de la obra en el espacio cultural uruguayo: actividades en las ferias de libros, desarrollo del barrio Larrañaga convertido en cervantino, y la presencia del clásico de Cervantes en la educación formal primaria, secundaria y en la Escuela Municipal de Arte Dramático.

En el conjunto de estudios que forman parte de la publicación antes mencionada se muestra la presencia que ha tenido el *Quijote* en Educación Secundaria, siendo parte del programa de tercer año de Ciclo Básico en los años cincuenta y existiendo luego un corrimiento hacia grados más altos (cuarto y quinto año) en décadas siguientes, llegando a formar parte hoy del programa de segundo año de Bachillerato Diversificado y ubicado en la última unidad. Se observa que la obra cervantina ha estado siempre presente en los programas de Enseñanza Media. Del mismo modo, otros textos de Cervantes han estado presentes en la cultura uruguaya, así la obra dramática *La Numancia* ha sido tomada como obra formativa en la Escuela Municipal de Arte Dramático donde varias generaciones de actores se han formado en relación a ella, obra que ha sido representada en variadas ocasiones, como indica Claudia Pérez (en González Briz (Coord.), 2016). Por otra parte, figuras como Guido Castillo, Cecilio Peña y Jorge Albistur han proporcionado influyentes estudios y manuales para docentes que luego fueron material para la transmisión de capítulos específicos del *Quijote* dentro de las aulas. Podríamos preguntarnos cuál es la lectura del *Quijote* que ha prevalecido en el campo cultural uruguayo, cuáles los capítulos y episodios presentes en los espacios educativos, cuál la lectura “real” de la obra tanto de quienes pasaron por las aulas como de quienes realizaron lecturas individuales, y al mismo tiempo qué conjuntos de significados han sido mayormente relacionados a la obra. María de los Ángeles González (2016) en el capítulo de presentación de *Cervantes: textos, figuras, prácticas* indica que:

Como ha sido estudiado en otras épocas y en distintos campos culturales (en países europeos y en América) el conocimiento de la figura de don Quijote, y aun del *Quijote* en tanto obra canónica, no supone necesariamente ni hace presumir para nada la lectura directa de la novela por el gran público, sino, por el contrario, solo asegura la transmisión ininterrumpida de ciertas asociaciones de impacto masivo, que tiende a identificar al personaje con la lucha por los ideales superiores a los dominantes, especialmente las nobles causas perdidas, con la locura como sueño o idealismo por oposición al prosaísmo o a la visión materialista del mundo, y con la distinción individual respecto de la masa y la vulgaridad, que se juega en la frágil línea de lo ridículo admirable. (2016, p.27)

Históricamente han existido distintas concepciones o lecturas de la obra cervantina o bien ligadas a una visión cómica que ve en la obra una parodia de las novelas de caballería, o a una visión en la que se idealiza al héroe y se atenúa el carácter cómico de la novela. Close (2005) realiza un análisis de las diferentes lecturas del *Quijote* y muestra que existe en la actualidad una tradición de lectura que deriva de la realizada por el romanticismo alemán que vio en la obra de Cervantes una novela simbólica sobre la relación del alma humana y la realidad, y a su vez un reflejo de la oposición entre sujeto y objeto, mente y naturaleza, espíritu y materia. De aquí se desprende la confrontación del héroe y la sociedad que no comprende la esencia de su espíritu elevado. El autor muestra cómo los contemporáneos a Cervantes leyeron la obra como una parodia de las novelas de caballería, un libro cómico perteneciente al propio género al que parodiaba y que no fue estimado o comprendido. Más tarde fue Inglaterra que revalorizó la lectura del *Quijote* en el siglo XVII donde se le vio como ejemplo de comicidad lúdica a partir de la que se le admiraba a Cervantes como un satírico elegante. En el siglo XVIII, fueron los románticos alemanes los que vieron en Cervantes un precursor, siendo que consideraban que la novela desarrolla el conflicto entre realidad e ilusión. Los románticos alemanes como Schlegel, Schelling y Tieck veían en la obra de Cervantes un atractivo especial vinculado con los rasgos poéticos relacionados a la caballería, el romancero, el catolicismo, el islam, y la fuerza de la naturaleza como organismo vivo. Estas concepciones serán más tarde tomadas en España por figuras como Unamuno, Ortega y Madariaga quienes destacarán de la obra la importancia de la imaginación y a don Quijote como arquetipo de la misma.

Por otra parte, existe una lectura de impronta cómica que hunde sus raíces en lo carnavalesco, como plantea Bajtín (2003), quien observa esas características ya en el texto de Cervantes. En su estudio sobre la obra de Rabelais, Bajtín identifica la existencia de un lenguaje carnavalesco utilizado por un conjunto de autores, entre ellos Cervantes, y propone que existe en la obra del autor un cúmulo de degradaciones de la ideología cabaleresca que están ligadas a la tradición del realismo grotesco. El lenguaje común identificado en las obras que reconoce

Bajtín se caracteriza por poseer una forma dinámica y cambiante, centrada en la idea de renovación y de una visión basada en la relatividad de las verdades y las autoridades, se trata de un lenguaje que se desprende de la risa popular. Bajtín (2003) considera que el carnaval posee un poderoso elemento de juego en el que se construye una segunda vida, los espectadores dejan de serlo para ser parte del carnaval, lo viven. Los payasos y los bufones no actúan, sino que siguen siéndolo. Es por esto que “Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 2003, p.8).

El realismo grotesco, al que liga Bajtín las degradaciones existentes en la obra cervantina, posee como centro el predominio de la vida material y corporal y las imágenes referidas al cuerpo y la satisfacción de las necesidades fisiológicas. Estas imágenes se encuentran hipertrofiadas y son herencia de la cultura cómica popular que posee una estética particular, que es a la que el autor llama realismo grotesco. Según Bajtín (2003) "En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor" (p. 17). Así, en la obra de Cervantes, el autor observa la existencia de la línea de la degradación paródica, pero al mismo tiempo el inicio del debilitamiento de la misma. Plantea que las imágenes de la vida material y corporal poseen allí una vida dual: el materialismo de Sancho y el idealismo de don Quijote. Compara la representación de las imágenes de Sancho ligadas a lo corporal con lo propio del realismo grotesco en contraposición al ideal abstracto ligado al ceremonial serio representado por Quijote.

Para Bajtín la parodia moderna se aleja de la parodia carnalesca ya que la primera es negativa y formal, esto es que la vida cotidiana corporal solo conserva su valor negativo, pierde su relación con la tierra y el cosmos, su poder de revertir el orden dominante, y "quedan reducidas a imágenes naturalistas de un erotismo banal" (p.20). Observa que en el *Quijote* los objetos comienzan a tomar un carácter privado y personal, alejándose de la idea del inferior positivo que engendra la vida y renueva, y siendo los objetos para don Quijote (por ejemplo, la

transformación bacía - yelmo) un obstáculo para el ideal. Inicio este de un proceso en el que las imágenes de lo material y corporal dejan de cumplir sus funciones degradantes, derrocadoras y regeneradoras propias del realismo grotesco.

Si bien la impronta popular carnavalesca ya está en el *Quijote*, como bien advirtió Bajtin, y continuaron en su estudio Maurice Molho, Monique Joly y Augustín Redondo, hemos visto que esa forma de lectura casi se perdió entre fines del XVIII y hasta más que mediado el siglo XX, leyéndolo de un modo serio e idealista, según la fuerte influencia del Romanticismo y la crítica romántica en lo que respecta al Romanticismo histórico, pero también en el sentido más amplio que le da Anthony Close y que llegaría incluso hasta hoy. Cabe mencionar que esa lectura dominante del siglo XX impregnó la crítica y como consecuencia a la enseñanza, la tendencia a leerlo de manera trascendente, la idea del loco-cuerdo, la locura sublime, la verdad que refleja por detrás la denuncia social. Esta lectura seria e idealista responde al mismo tiempo al vínculo con intereses relacionados al ámbito político.

González Briz (2005) muestra cómo la obra cervantina cobra fuerza especial en Uruguay luego de la Guerra Civil española por la fuerte presencia de exiliados en el Río de la Plata. En 1947, fecha en la que se conmemoraron los cuatrocientos años del nacimiento de Cervantes, se llevó a cabo en Uruguay un conjunto de actos de celebración, entre ellos, un concurso de ensayo sobre Cervantes convocado por la Academia Nacional de Letras, así como la divulgación de la existencia de dos coleccionistas (Arturo Xalambrí y Orlando Firpo) y la visita del poeta León Felipe. A partir de este momento, comienzan a convivir y chocar dos visiones. Por un lado la visión arraigada a la idea de que la obra cervantina representa a la raza hispánica y la perfección del idioma castellano, asociadas en ese momento a la España del franquismo y en contraposición, nace una visión que incorpora el simbolismo asociado a los protagonistas del *Quijote* con la idea de “pueblo” bajo una mirada revolucionaria. La autora muestra cómo esta idea se presenta en un artículo publicado también en 1947 en el periódico *España democrática* extraído de una conferencia de Cipriano Vitureira y de un artículo de Rafael Alberti en el mismo periódico, para quien solamente los luchadores de la

República pueden considerarse herederos de Cervantes. La visión romántica es tomada aquí desde la idea de la derrota del ideal frente a la realidad y se trasladará luego a la imposibilidad de un ideal colectivo que no puede resistir a la modernidad capitalista.

En 1955, a 350 años de la publicación del *Quijote*, vuelven las conmemoraciones a Uruguay y se abre nuevamente el debate con la Guerra Fría como escenario en el que se presentan diversos choques entre quienes consideran que el *Quijote* está siendo tomado como símbolo de la lucha comunista y aquellos que rechazan los usos de la obra ejecutados por el franquismo. Los cruces se dejan ver en publicaciones de *España Democrática*, *La Mañana*, *Marcha*, *La Tribuna Popular*, *Justicia*, por un lado; y por otro el diario *El Día* que denuncia la peligrosidad del grupo de comunistas que se apropian de Cervantes y el *Quijote*. Este estudio realizado por González Briz (2005) nos muestra cómo ha sido adaptada la obra como símbolo con finalidades políticas a lo largo del tiempo en el territorio uruguayo.

Por otra parte, Santana (en González Briz (Coord.), 2016) muestra claramente cómo Cervantes ha sido politizado y vinculado tanto a los intereses de la izquierda como de la derecha. En Uruguay, plantea Santana, el escritor y sus textos son apropiados con fines políticos tanto por los españoles inmigrantes de la Guerra Civil española vinculados al republicanismo, como por residentes de tendencias franquistas. Las distintas facciones políticas locales expresaron a menudo sus posiciones sobre España mediante la apropiación de Don Quijote y Sancho en sus interpretaciones más popularizadas.

Por un lado, el batllismo y la izquierda eran adversos al franquismo y a los planteos de la Embajada española. Por otro, el herrerismo (representado en el diario *El Debate*, en el cual escribía Juan Ilaria) y el coloradismo independiente (representado en el diario *La Mañana*, de los Manini Ríos) se mostraban más amigables con el franquismo. (Santana en González Briz (Coord.), p. 143)

De esta forma se va conformando un conjunto de posturas a partir de las cuales se toma y se manipula a la figura del escritor español y sus textos. Tanto

las conferencias brindadas, como los concursos literarios, investigaciones, centros culturales abiertos y homenajes realizados entre los años cuarenta y cincuenta son, de un lado y otro, una muestra de la necesidad de apropiación de la obra. La construcción de la identidad nacional en Uruguay se dará luego en estrecha relación con ese contexto. Así, en un acto homenaje a Artigas, se llega a comparar a este con el mismo Don Quijote (Santana, en González Briz (Coord.), 2016, p.150).¹¹

Las distintas lecturas que se han hecho de la obra cervantina y aquellos usos que de la misma se han adoptado en el ámbito cultural uruguayo pueden darnos indicios de cuál ha sido la apropiación en el espacio del tablado. Claro que antes es imprescindible hallar los libretos que contengan las referencias y observarlos detenidamente.

Como eje disparador de la presente investigación, es importante mencionar el actual proyecto en el que se inscribe: "Cervantes en el centro del canon: procesos de consagración, recepción e intercambios literarios" que busca sustentar la consolidación de las líneas de investigación del GI (Grupo Cervantino y de Estudios Literarios). Este proyecto tiene como finalidad la formación de recursos humanos en literatura española y el afianzamiento del estudio de los contactos e intercambios culturales entre Uruguay y España. Dentro de los objetivos del proyecto se encuentra la profundización en algunas líneas de investigación ya iniciadas en proyectos anteriores que apuntan al mapeo y la reflexión sobre la cultura regional y latinoamericana a partir de la relación con textos canónicos y representaciones europeas, en particular españolas.

Dentro de este programa se lleva a cabo, a su vez, el proyecto de investigación "El Quijote o la utilidad de los clásicos: continuaciones, emulaciones, versiones, reversiones latinoamericanas". Es en el marco de este proyecto que nace el presente estudio sobre las letras de murga montevideanas en el periodo comprendido entre 1985 y 2010 que busca profundizar y dar respuesta a cuál ha sido la presencia, reescritura e identificación existente en el espacio

¹¹ Existen antecedentes de esta comparación entre Artigas y Don Quijote (en González Briz, 2017).

popular de la murga respecto al clásico cervantino.

Para identificar cuáles son estas continuaciones, reescrituras, reversiones o versiones del *Quijote* y del símbolo quijotesco dentro de la murga montevideana, nos es fundamental considerar el transcurso histórico y contextual en el que se sitúa, las concepciones y lecturas de la obra a lo largo del tiempo y en especial en Uruguay, así como los enlaces y respuestas desde los campos políticos desde los que fue leída y apropiada la obra cervantina.

Antecedentes de estudios vinculados a la murga

Si nos remitimos a la consideración de qué es la murga, o qué es lo que de ella se espera, el Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas aprobado en 2019 propone en su artículo sexto que se considerará "en las Murgas la cuota de crítica y sátira sobre diversos tópicos de la actualidad y del acontecer de la sociedad, así como el ingenio de sus planteos, apostando a la creatividad por encima del mensaje directo"¹². Se asume que la murga, entonces, realiza determinado conjunto de planteos, establece un discurso respecto a la realidad social y política del momento y debe manifestar una crítica satírica cargada de ingenio y en forma connotativa.

Para profundizar en la historia de la murga, su constitución y su rol, podemos remitirnos a la bibliografía compartida en el repositorio de Anáforas¹³ que integra ciento veintisiete títulos que van desde Coriún Aharonián hasta Alejandro Viscarret en orden alfabético, pasando por los estudios de Alfaro, Brocos, Capagorry, Chouitem, Fornaro, Remedi y Sans, entre otros. Consideramos de interés para el presente estudio, aquellos que versan específicamente sobre murga.

Gustavo Remedi (1996) analiza las murgas de los años ochenta en clave de un alegato que abogaba por un orden democrático, nacional y popular y muestra cómo la murga tuvo hasta fines de los años sesenta un discurso no tan pegado a lo político-social, hasta llegar a establecer progresivamente un cambio que, respondiendo a la crisis social y política, dio lugar a una transformación en la que las murgas “buscaron rescatar y revivir el folclore nacional y las tradiciones

¹² Reglamento Oficial del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas: <http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000>

¹³ Bibliografía en anáforas: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/52344/1/Bibliografia_Carnaval_uruguayo.pdf

populares, devolviéndoles algunas de sus funciones simbólicas, estéticas y sociales originales, y transformándolas en materia prima y en espacio de expresión mediante los que poner en circulación una conciencia y una sensibilidad que apuntaran al cambio social” (Remedi, p.100). El teatro de los tablados,¹⁴ como llama el autor a la representación de la murga dentro de este espacio particular, tuvo en los años ochenta y noventa una fuerte participación en procesos y luchas específicas en el ámbito político.

En la misma visión que rescata a la murga y su participación en los procesos políticos, Vimercatti (2017) afirma que "el carnaval montevideano posee cierta importancia en lo que respecta a la ciencia política, ya que existe relación entre los sucesos que ocurren en el país con lo que expresan los repertorios carnavaleros, más precisamente los de las murgas, categoría que tiene en su esencia la crítica política" (2017, p.1). La autora analiza cuáles fueron los cambios y permanencias en los repertorios de murga durante el periodo 2000 -2014 con el fin de mostrar de qué manera los cambios de gobierno influyen en la forma de realizar la crítica política por parte de la murga.

Por su parte Alfaro (1998) realiza un recorrido histórico del lugar que ha ocupado el Carnaval en el país y se apoya en Barrán (2001) quien plantea que la historia de la sensibilidad en Uruguay durante el siglo XIX es la historia de la transición de una mentalidad “bárbara” a otra “civilizada”, marcando a 1870 como momento de inflexión en que se instaura una nueva forma de sentir que, entre otras cosas, niega el juego, el ocio y la fiesta popular, que reprime la sexualidad y que oculta pudorosamente a la muerte. Antes de esto, se denota un carnaval “bárbaro” en cuanto fiesta poco estructurada, de masiva participación popular, espontánea, violenta, desenfrenada, excesos que luego desterrará el disciplinamiento. La sociedad va dejando de ser protagonista y se convierte en

¹⁴ En este sentido, es ya insostenible insistir en mantener la separación categórica entre lo que es carnaval y lo que es teatro. Primero, porque nuestra disciplina, lo mismo que otras disciplinas (la sociología, la antropología, las ciencias políticas) ya han llegado a la conclusión de que toda práctica social es teatral. Segundo, porque casi todos los tipos de carnaval, incluso en sus ejemplos más clásicos (caso de Brasil, Bolivia o Nueva Orleans), son perfectamente analizables desde la perspectiva de la teoría y crítica teatral. (Remedi, 2001, p. 146)

una fiesta que se da al pueblo que asiste, y no una fiesta que el pueblo se da a sí mismo.

La autora habla de la existencia de un Carnaval “heroico” en el periodo que Barrán (2001) llama época bárbara, en que se daba la guerra de agua limpia y sucia, se hacían bromas violentas como asustar caballos, tirar a la gente verduras, clavos o muñecos rellenos de pintura. Alfaro da muestras de ello a través de la cita de varios artículos de periódicos de la época (El Ferro-carril, 26.2.1870 p.2 / La Tribuna, 22.2.1867, p.3) en los que se presenta que hasta diez días antes de iniciado el carnaval, ya el ambiente era de jolgorio, los muchachos y muchachas iniciaban las guerrillas de agua y la iglesia comenzaba a quejarse de la “profanación del tiempo sagrado” (el mensajero del pueblo, 26.2.1871, Alfaro 1991, p. 27). De lo bárbaro se pasa a lo disciplinado, del jolgorio y fiesta de ilusión igualitaria. De la risa como contrapoder, como profanación lúdica y liberadora al concurso auspiciado y normalizado.

Así, cuenta Alfaro (1991), que a finales de los años sesenta (siglo XIX) se comenzó a vivir como bárbaro el juego de los carnavales, sobre todo por la Iglesia, reprobando el juego por parte de los sacerdotes (Alfaro, p.34). Alfaro pone como ejemplo a un cura italiano que “jugaba” al Carnaval desde un balcón haciendo uso de una palangana que, en uno de los lances, fue a parar con el agua que contenía sobre la cabeza de un paseante. O “El sacerdote báquico que inspirado, transitaba por las calles en el Carnaval del 1869 besando a las niñas que encontraba en su camino” (en Alfaro, 1991, La tribuna 11.2.1869 p.2).

En cuanto a los orígenes de la murga, De Carvalho Neto (1960) realiza un análisis y encuentra en el carnaval de Montevideo influencias africanas y europeas, mientras que Diverso (1989) emparenta esta expresión con géneros como el teatro callejero, la zarzuela o la opereta, planteando que

La murga es una es una expresión artístico-popular, de carácter masivo, ligada con otros géneros como el teatro callejero, la zarzuela o la opereta, generalmente opuesta a formas del arte considerado “culto” y que ha desarrollado caracteres propios tradicionalmente considerado “culto” y que ha desarrollado caracteres propios tradicionalmente reconocidos. (Diverso, p. 8)

Alfaro (2017) propone que, en cuanto al origen de la murga en Uruguay, existe una historia mítica asociada a Cádiz y la presencia de los “Piripitipi” en el año 1908, sin embargo, la palabra “murga” ya se utilizaba en el carnaval uruguayo con “Los murguistas” de 1889 o “La murga uruguaya carnavalesca” de 1887. De igual modo, para Chouitem (2017), no se puede reducir el nacimiento de la murga a esta presencia y contacto con la murga de Cádiz, sino que propone que “se trata del resultado de una evolución, de una adaptación o, retomando la terminología que hemos defendido anteriormente, de una transformación que resulta de un contexto social, económico, político y cultural dado” (Chouitem, p.58).

Al igual que Diverso (1989), Chouitem (2017) emparenta a la murga con la zarzuela, específicamente con el género chico. En este punto, es interesante observar que, dentro del género ínfimo de la zarzuela, se presentaban entremeses llamados cuplé, habitualmente actuados por mujeres que contenían un tono picante, muchas veces derivado en giros políticos, de denuncia social e, incluso, críticos sobre el lugar asignado a la mujer en la sociedad.

Por su parte Sans (2008) realiza un análisis de los antecedentes en los estudios sobre el Carnaval y luego enfoca su estudio en los discursos que exceden lo local y generan un diálogo con la globalización. Observa de qué forma la murga ha dirigido su discurso hacia temas globales, generando que estos mismos puedan ser reconocidos por un público aún mayor que excede al conocimiento y crítica de situaciones locales.

Más allá de una definición de la murga y de un panorama histórico de los orígenes y las características de la misma, nos interesa pensar en cuáles han sido los discursos en la esfera popular desde lo político. Di Candia y Alfaro (2014) indican que si bien en un comienzo no fue un espacio de interés para la izquierda, fue luego de que en el año 1989 el Frente Amplio asumiera el Gobierno Departamental en Montevideo, la Intendencia comenzó a jugar un papel muy importante en el Concurso Oficial y, podemos intuir, que vio con otros ojos a estos grupos en los que muchos de sus participantes provenían de sectores socialistas o comunistas.

Ramos y Scherzer (2011) clasifican a las murgas montevidéanas en: murgas de predominancia escénica, murgas de predominancia política y murgas de predominancia ideológica. Así, dentro de las del primer tipo encontramos las nacidas en el barrio de la Unión que tienen un dueño y ponen su atención en elementos técnicos, predominando el acento en la diversión. En el segundo tipo se encuentran las murgas que tuvieron gran impacto a la salida de la dictadura, que tienen como eje fundamental a la política y que buscan participar en ella a partir de la confrontación y la discusión, participando, muchas veces, en actos políticos partidarios. En el tercer tipo, incluyen los autores a aquellas murgas que promueven un cambio ideológico en los espectadores, este tipo toma elementos de la de predominancia política y considera que “para lograr ser feliz el ser humano apuesta a construir un mundo mejor, más justo, tarea que requerirá inevitablemente cambios en las estructuras políticas y económicas” (Ramos y Scherzer, 2011 p. 67).

Si a comienzos del siglo XX el Carnaval fue, según Di Candia y Alfaro (2014), “algo así como la cara festiva del “pequeño país modelo” imaginado por el primer batllismo” (p.13), el discurso republicano y anticlerical era tomado y reproducido por las agrupaciones de la época, más tarde, muchas agrupaciones de murga fueron presentando espectáculos que mostraban discursos pegados a pensamientos de izquierda, contrarios, por ejemplo, al régimen dictatorial de los años setenta, lo que llevará a que:

Consumado ya el golpe de Estado, el régimen militar aceitó considerablemente sus mecanismos de control sobre murgas de notoria filiación izquierdista (Araca la Cana, Diablos Verdes, La Censurada, entre otras) y prohibió lisa y llanamente al conjunto de humoristas Las Ranas y a la murga La Soberana, condenando a prisión a su director y letrista José Milton Alanís. (Alfaro y Di Candia, 2014, p. 22)

Vimercatti (2017) indica que hasta el año 2005 las murgas fueron opositoras los gobiernos de los tradicionales de los partidos Blanco y Colorado, mientras que a partir de las elecciones de octubre de 2014 que:

Dieron como resultado el triunfo del Frente Amplio por primera vez en la historia uruguaya, los repertorios murgueros se vieron afectados, mostrando así, como se pasa de ser, en varios casos, una murga opositora a una murga oficialista, razón por lo cual se observa cómo la política y las murgas, se encuentran estrechamente relacionadas. (Vimercatti, 2017, p. 5)

La autora muestra, a través de un análisis de varios de los libretos de murga, el desarrollo del vínculo entre murgas y gobierno en los periodos frenteamplistas, observa cómo la murga Agarrate Catalina celebra la asunción al poder del Frente Amplio poniendo a la figura de José Mujica en un lugar de importancia mucho mayor que el propio presidente Tabaré Vázquez. Luego va trazando un análisis de cómo las murgas no critican durante años posteriores al presidente Vázquez, como sí lo harían con el resto de los presidentes. Indica que la murga “Nos obligan a salir” pone el acento justamente esta situación de falta de crítica al gobierno en el año 2006 y de qué forma la murga “La Gran Siete” comienza sí a criticarlo en el año 2008 debido el veto del presidente Vázquez a la Ley de despenalización del aborto. En el mismo año, señala Vimercatti (2017), “Curtidores de Hongos” critica la gestión de la Intendencia de Montevideo en manos del Frente Amplio, pero dejando en claro que igualmente apoyan a la fuerza política. De igual modo, frente a las nuevas elecciones, pocas fueron las críticas duras de los grupos de murga hacia el gobierno. En 2010 fueron varias las murgas que festejaron el resultado de las elecciones cuyo resultado fue el de José Mujica como presidente, entre ellas, como veremos, la murga “Diablos Verdes” que realiza una analogía entre Mujica y don Quijote en su cuplé “Don Pepote de la chacra”. A partir en el año 2013 comienza a aparecer una mayor cantidad de críticas de base, como ser la relación de los sindicatos y el gobierno como lo hace “Asaltantes con Patente” con su cuplé “Éramos tan progre”. En este sentido, veremos también cómo la murga “Agarrate Catalina” en el año 2010, en su despedida, utiliza la imagen del Quijote para identificar la caída de un conjunto de ideales que se esperaba se materializaran en los gobiernos de izquierda y que no han podido realizarse: “Y todas las ciudades son las romas de Nerón / y siempre

está Berlín partida al medio / y las revoluciones rompen en el malecón / y todos los quijotes se cayeron” (Agarrate Catalina, despedida, 2010).

En este apartado, y con la bibliografía seleccionada, quisimos considerar no solamente los orígenes y características de la murga, sino el vínculo que esta ha tenido en el ámbito social y político uruguayo. Claro que no todas las murgas se han apegado al mismo discurso en los diferentes contextos, pero podemos situar sus afinidades y modelos para el periodo de estudio seleccionado vinculado con un sector político determinado representado por agrupaciones que se han presentado a sí mismas como de izquierda y opositoras a los partidos tradicionales.

Quijote y Carnaval

Bajtín (2003) observa una gran relación entre la obra de Cervantes y el carnaval al poner como ejemplo de lo que llama degradaciones paródicas a Sancho en quien ve la prolongación de la línea grotesca. La panza, la sed y el apetito, su materialismo constituye "lo inferior absoluto" del realismo grotesco. Según Bajtín "Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra vida)" (2003, p.20). Por otra parte, dirá de la obra:

El fundamento carnavalesco de Don Quijote, así como de las novelas de Cervantes, es absolutamente cierto: la novela está organizada directamente como un acto carnavalesco complejo, provisto de todos sus accesorios exteriores. La profundidad y la lógica del realismo de Cervantes son, a su vez, determinados por la inspiración puramente carnavalesca de los cambios y renovaciones. (Bajtín, 2003, p. 224)

Por otra parte, el autor encuentra en el carnaval y lo grotesco la destrucción del orden y del régimen habitual del mundo, durante la festividad se invierte el orden de lo alto y de lo bajo. Al estudiar el humor en la plaza pública y en los espacios populares en la Edad Media muestra que el mismo se opone a la cultura oficial. Indica Bajtín que los carnavales "Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no - oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo* y una *segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas" (Bajtín, 2003, p.5). Ese segundo mundo es aquél en el que se abolían las relaciones jerárquicas: "A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (Bajtín, 2003, p. 9).

La obra de Cervantes presenta diversos episodios en los que se cuestiona o revierte el poder jerárquico. Sin ir más lejos, el discurso de la Edad de Oro que

lleva a cabo Quijote en el Capítulo XI de la Primera Parte de la obra aboga por un mundo en el que no existen relaciones jerárquicas ni propiedad privada, un mundo en el que la abundancia y la fertilidad dan lugar a la concordia y la justicia entre los habitantes. No solamente en el pasaje anteriormente referido se presenta un cuestionamiento al orden social, en otros como el episodio de los galeotes podemos ver cómo don Quijote muestra su espíritu libertario y rompe la ley al dejar en libertad a quienes habían sido declarados como delincuentes y sentenciados por la corona.

Del mismo modo revierte el orden establecido cuando se enfrenta a Juan Haldudo en el Capítulo IV de la primera parte. Haldudo se encuentra azotando a Andrés, un pastor que trabajaba con sus rebaños y quien, según su amo, hacía desaparecer alguna oveja en oportunidades. Andrés por su parte indica que esto no es así y que su amo le debe varios meses de paga. Frente a este hecho, don Quijote no duda del trabajador y enfrenta a Haldudo para que lo deje en libertad y pague a Andrés los salarios correspondientes.

El texto de Cervantes tiene un gran poder en su vínculo con lo carnavalesco en el sentido dado por Bajtín (2003) quien propone que el carnaval en la Edad Media es el espacio de la liberación más allá de la órbita de lo dominante, el espacio donde desaparecen las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y tabúes y que, dentro de este contexto, la degradación es “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (p. 24). La diferencia entre la parodia medieval y la parodia moderna, según el autor, es que la primera tiene un sentido ambivalente en tanto es negadora y al mismo tiempo afirma la vida, se relaciona con lo bajo, con los órganos genitales, con la tierra y la tumba, pero al mismo tiempo con el nacimiento: “al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz a algo superior” (p. 25); mientras que la parodia moderna degrada, pero con un carácter únicamente negativo. Según el autor, en Cervantes existe “una comunión con la fuerza productora y regeneradora de la tierra y el cuerpo” (p.26); así, menciona a la panza de Sancho, su apetito, su sed, su ombligo y necesidades como lo inferior del realismo grotesco ligado a la tumba corporal que acoge el idealismo de don

Quijote.

Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). (Bajtín, 1974, p. 26)

No solamente en la idea de revertir el orden y en la identificación de Sancho con lo grotesco, sino que también podemos observar a lo largo de la obra diferentes episodios en los que el juego, el disfraz y la propia transformación de la realidad son protagonistas, como lo es la risa colectiva. De hecho, un elemento fundamental que se puede observar en la obra de Cervantes es que lo que comienza siendo un acto casi teatral de los protagonistas en su vivencia de caballero y escudero, termina siendo, en la segunda parte de la obra, una vivencia colectiva.

Martínez (2016) recuerda la importancia de la mascarada en la obra cervantina al aludir a episodios como el de la transformación de Dorotea princesa Micomicona o el de Sansón Carrasco como el Caballero de los Espejos o el de la Blanca Luna, e incluso el gobierno de Sancho en Barataria y observa en estos juegos de travestimiento un espíritu festivo propio de la tradición carnavalesca. Propone que desde el nombramiento de don Quijote como caballero, todo se revierte en un juego propio de esta fiesta que “era una estación festiva de risa, travestis y bromas, humillaciones, profanaciones, coronaciones y destronamiento” (p.107). Son estas características las que Martínez observa dentro de la propia obra, como juego burlesco que tiene como centro el revertir el orden oficial y las jerarquías y roles sociales.

Redondo (1978) pone como ejemplo de tradición carnavalesca el episodio de la ínsula Barataria. Plantea el autor que el gobierno de Barataria a manos de Sancho ha sido orquestado por los Duques, quienes representan los grupos dominantes para burlarse del campesino. En este caso Sancho representa la raíz carnavalesca desde la tontería, la glotonería y la cobardía, según la visión del sector dominante. Redondo observa en este episodio una estructura carnavalesca

(nace como gobernador, muere en el intento y resucita como el nuevo Sancho) y ve en él la característica del mundo al revés.

Por otra parte, el disfraz es el centro en este episodio, todos los que participan en la ínsula se encuentran desempeñando otro papel que no es el suyo habitual. La abundancia de alimentos, propio de la imagen carnavalesca tan asociada a Sancho, se convierte en una antítesis mientras dura su gobierno ya que puede ver los manjares, pero el doctor Pedro Rucio se los prohíbe. El nuevo lugar de Sancho le trae una transformación física y moral, ya no puede ser como era antes. De carnestolendas (rechoncho) se convierte en cuaresma (desgarbado), desaparecen los refranes en su estilo y desaparece el rucio. Estos cambios llevan a que Sancho se vaya perdiendo poco a poco a sí mismo, y por falta de bienestar, abandona el gobierno que ha tomado muy seriamente y del que ha salido vencedor y buen gobernante.

Este buen gobierno se muestra, incluso, en contraste con el del duque, quien vive en forma ociosa y no hace sino por el bien propio. Resalta Redondo¹⁵ que el gobierno de Sancho es un modelo de “diligencia, conciencia y rectitud” (párr. 56). Su actividad gubernamental es una lección de moral política. Es por esto que ve en ese gobierno la representación de la verdad popular: "Por ello puede ilustrar mejor estos preceptos el tonto Sancho Panza, el cristiano sincero y sin letras, el pacífico representante de la verdad popular, de la auténtica verdad" (párr. 61). Marca el autor que tanto este episodio como el de Roque Guinart son aquellos en los que se presenta a la justicia bien representada en manos del pueblo (o representantes de él) y que, para mostrar esta verdadera justicia, Cervantes lo hace utilizando la fórmula del mundo al revés.

No solamente en cuanto al contenido podemos apreciar una relación de la obra con la esfera carnavalesca, sino que en cuanto a su forma se pueden establecer vínculos de este tipo. Kristeva (1969) propone que “el que participa en el carnaval es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego” (p. 209) y considera de igual forma que se da un

¹⁵ https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/redondo.htm

diálogo entre lo alto y lo bajo, el nacer y lo agónico, “el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas” (p. 209). Plantea la autora que las prohibiciones y las transgresiones que se llevan a cabo en el carnaval a través del discurso desarrollado en el escenario es tomada por la menipea y puesta en práctica por la novela polifónica como es el caso del *Quijote*.

La sátira menipea es “a la vez cómica y trágica, es más bien *seria*, en el sentido en que lo es el carnaval y, por el estatuto de sus palabras, es política y socialmente subversiva” (Kristeva, 1969, p. 214). La murga muestra estas dos caras en forma permanente. Desde su seriedad e identidad en la presentación hasta la comicidad y subversión política en sus cuplés, popurrís y salpicones. Por otra parte, la novela cervantina se hace eco de la misma naturaleza en tanto “todas las grandes novelas polifónicas han heredado esa estructura carnavalesca menipea” (Kristeva, p. 210).

Indica la autora que existe otro elemento que se suma al anterior referido a la característica del diálogo socrático como elemento dialógico que se encuentra en los orígenes del folklore carnavalesco y de la menipea. Es interesante observar que existe un conjunto de elementos característicos de este tipo de sátiras de Menipo de Gádara que son casi un sello en el tablado uruguayo a la hora de contemplar el repertorio de murga. Dice Kristeva que:

La menipea es una especie de periodismo político de la época. Su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento. El dialoguismo de sus palabras *es* la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley). (Kristeva, p. 216)

Todo lo anterior abunda en fortalecer las relaciones del *Quijote* con el carnaval y la cultura popular.

Jofré (2005) retoma las ideas antes presentadas en cuanto a la característica dialógica de la obra de Cervantes y los géneros fundamentales que dieron lugar a esta línea, como son el diálogo socrático y la sátira menipea. El primero se presenta en la dialogicidad en la presentación de varios puntos de vista

sobre un objeto específico y lo dialógico se presenta como parte de la estructura del mundo y también en la organización del discurso. Recuerda Jofré que la sátira menipea posee sus raíces en el folklore del carnaval y que casi todas las características de esta se presentan en el *Quijote*, proponiendo, entre ellas, a la búsqueda de aventuras, el plan cómico, la combinación de lo naturalista con lo místico (aquí considera la penitencia de don Quijote), la experimentación moral, la representación de lo anormal de los estados psíquicos, las escenas de escándalos y excentricidades. Incluye en esta idea, además, la presencia de diversos géneros intercalados y que forman parte de la novela. Plantea Jofré (2005):

La risa y lo popular van unidas en Don Quijote. El personaje Sancho las unifica. Pero al ingresar en la obra, se transforman también en un elemento político. Sancho como escudero es el campesino pobre marginado en España. No solo a través de él ingresa el contexto de la vida material y cotidiana a la novela; lo hace con el propio don Quijote, desde la primera fase, y a través de muchos otros de los centenares de personajes que aparecen en la novela. Esta es una asignación de un gran rol al pueblo. Un pueblo inteligente, típico, no domesticado, pleno de sabiduría popular, antiabsolutista. (p. 126)

Quizás justamente por lo anteriormente expuesto es que Don Quijote y Sancho pasaron rápidamente del libro al mundo de la fiesta popular, así como a ser un reconocible popular expandido. El texto de Cervantes posee fuerza en su relación con la fiesta popular, así como un gran poder icónico. Riley (2001) observa el poder icónico de los personajes del *Quijote* y ve a su protagonista y a su compañero Sancho como figuras reconocidas y apropiadas por un gran público.

Ya antes de la publicación de la Segunda Parte, en 1605 y en Valladolid tiene lugar la primera aparición documentada de la recepción del *Quijote* en el espacio público popular. El portugués Tomé Pinheiro da Veiga presencia las fiestas de cañas y toros realizadas en la plaza en honor al nacimiento de Felipe IV. Más tarde publica *Fastiginia*, un texto que narra las fiestas celebradas en Valladolid. En el texto Pinheiro compara la figura de Jorge de Lima Barreto con la de don Quijote

y a la de su escudero con la de Sancho. Por otra parte, el día 28 de junio, dice el autor de *Fastiginia*, que, estando en la huerta del marqués de Camarasa:

Estando en este paso, vinieron á llamarme que fuese á ver la más notable farsa y figura que podía haber. Fue el caso que pasando un Don Quijote, vestido de verde, muy desmazalado y alto de cuerpo, vio á unas mujeres al pie de un álamo y se puso de rodillas á enamorarlas. Fui su desgracia que repararan dos bellacos en la postura y convocaran á otros, y fueran acudiendo, de suerte que se juntaron más de 200 personas á decir chistes y zumbiar; y él callaba como Sancho y continuaba con su devoción y encubriendo el rostro, como azotado. (Pinheiro da Veiga, 1916, p. 121)

Dos años después aparece en el Carnaval de Pausa, Cuzco, (Perú) en 1607. Campos y Fernández (2018), en un estudio histórico, nos muestra cómo se llevaron a cabo las fiestas con motivo de la entrada oficial del virrey Hurtado de Mendoza. En esta fiesta fue representada la figura de don Quijote por un joven cordobés que, invitado a la fiesta de la sortija, decidió componerse como “El caballero de la triste figura”. Corrió las lanzas y perdió frente a otro joven que iba representando al dios Baco.

Carmen Rivero (2012) nos muestra cómo en el año 1613 se llevó a cabo una representación de la obra de Cervantes en Dessau, Alemania, bajo el título *Cartel zum Kübelstechen*. Explica la autora que se trató de un desafío de don Quijote a un campesino, una lucha de carácter grotesco en la que se presentaba al hidalgo como un fanfarrón, resaltando el lado ridículo del personaje. A partir de esto interpreta que esta representación se realiza en el marco de una propaganda antiespañola dentro de una Europa dividida entre católicos y protestantes: “Don Quijote reúne en la pieza las características negativas que según el historiador Heinz Schilling son atribuidas por los protestantes en la época al carácter español: anclaje en el pasado medieval, arrogancia, fanfarronería, despotismo y delirios de grandeza hasta la ridiculez” (Rivero, 2012, p. 123).

Más tarde, en 1623, aparece don Quijote en las justas burlescas de Manila, Filipinas. Podemos conocer sobre esta presencia de la obra cervantina a través de un texto escrito por Diego de Rueda y Mendoza, un soldado que realiza un conjunto de escritos llamados *Relación de Manila*, del que habla Miguel Martínez (2016). En

estos textos se dan a conocer cómo fueron las fiestas de carnaval de ese año en el que, en el contexto del “juego de don Pedro Palo”, según nos cuenta Martínez que se trataba de una práctica carnavalesca muy extendida en Europa, aparecen los protagonistas de la obra de Cervantes. Este juego presentaba a un muñeco de madera que debía ser derribado por diferentes personajes que iban apareciendo según el motivo de disfraz que hubieran elegido los participantes. Ese año apareció el caballero de la Triste Figura y por otra parte don Quijote y Sancho Panza, siendo el primero quien derribó y derrotó a Pedro Palo frente a la envidia de don Quijote. Dice Martínez (2016) que:

Los últimos folios de la *Relación de Manila*, lejos de referir simplemente una más de esta serie de cabalgatas quijotescas, podrían en efecto constituir el comienzo de una nueva secuela novelesca pseudo-cervantina, nunca llevada a cabo. El autor se refiere incluso a la posibilidad de imprimir una nueva serie de aventuras narrando la venganza de Pedropalo en el caballero de la Triste Figura que lo ha derrotado. (pp. 113 -114)

Loeza (2014) realiza un estudio sobre la presencia del *Quijote* y su relación tanto con la política cubana como con el carnaval e identifica que la revolución en dicho país está relacionada con el libro de Cervantes, en tanto “Las ediciones emblemáticas de la obra de Cervantes tienen lugar en momentos claves de la historia de Cuba, pues la primera edición es publicada en 1905 y la más emblemática en 1960, siendo parte, esta última, de un uso de tipo ideológico y discursivo por parte del estado castrista” (Loeza, p. 702). Por otra parte, identifica que la obra cervantina tuvo siempre una fuerte presencia en la isla. En 1733 aparece en la comedia *El príncipe Jardinerero y fingido Cloridano* con fuertes referencias a los personajes y argumento del *Quijote*. Afirma el autor que la construcción del gobierno de Castro se hizo de varios símbolos literarios, entre ellos el del Quijote, que identificó con un héroe idealista y revolucionario que fue una construcción no solamente del régimen castrista sino de la cultura cubana en sí iniciado a través del periódico *Don Quijote*, seguido por las revistas *Cervantes* y *Clavileño*. El *Quijote* es el primer texto publicado por la Imprenta Nacional del Gobierno Revolucionario de Cuba con prólogo Carpentier que resalta lo idealista

y revolucionario del protagonista. Más tarde Carpentier considerará, además, la sátira social existente en la obra de Cervantes y fusionará ambos aspectos. Este hilo conductor continuará y llegará, indica Loeza, a ser el mismo que muestre posteriormente la decadencia y la derrota del régimen a través de la obra de y Esther Suárez Durán con su obra a *Sancho Panza en la ínsula Barataria* publicada en 2004 que presenta en una crítica al sistema en forma carnavalesca.

Marco de referencia

Mito Quijotesco

Como conceptos operativos, además de los relacionados con la idea de lo popular, la murga y lo referido al estudio de la copresencia y reescritura del texto, nos interesa la idea de mito y en especial la de *mito quijotesco* expuesta por Javier Pardo (2011). En cuanto al concepto de mito, para Barthes (1999) el mismo no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma de este. El mito es "un *uso* social que se agrega a la pura materia" (p.108). Pardo propone que "El carácter mítico del personaje cervantino se basa no tanto en la duplicación como en el símil, no en su repetición literal con nuevos rasgos y en nuevos contextos sino en su desplazamiento metafórico" (238). El autor plantea que la identificación con los personajes y con el argumento se da por analogía, se trata de una relación asociada a ellos. Para proponer un modelo del *mito quijotesco* indica que "podemos proponer como modelo provisional el del lector o imitador romántico e inadecuado de ficción, cuya lectura o imitación genera una secuencia narrativa basada en una serie de dualidades: (1) la confusión entre realidad y ficción o vida y literatura, (2) el conflicto entre la imaginación romántica y un mundo hostil a la romantización, y (3) la discrepancia entre un modelo heroico caducado y un contexto anti-heroico" (238). Por otra parte, explica que:

Estas dualidades configuran los tres núcleos semánticos que asociamos con la experiencia quijotesca y que pueden considerarse los elementos constitutivos del mito: el síndrome literario –o simplemente quijotesco– del lector que lee la literatura como si fuera vida y la vida como si fuera literatura; la imaginación romántica que concibe la realidad mejor de lo que es y a la que la realidad corrige sistemáticamente; y el heroísmo quijotesco, es decir, inadecuado o alienado tanto por las propias limitaciones del sujeto heroico como por las de la sociedad en que se ejerce su acción. (Pardo, 2011, p. 239)

Propone el autor que una de las características de este mito es que

prescinde de las aventuras y de lo propio de la figura de don Quijote, no se trata del personaje sino las figuraciones de éste. Quizás similar a esta idea de la imagen reflejada en el espejo cóncavo que ya no es el reflejo fiel de quien se presenta frente a él sino un derivado que se agranda se deforma y se delinea en forma grotesca.

González Briz (2014) explica que, en Uruguay, desde los comienzos del siglo XX, se desarrolla la idea de don Quijote como mito que representa y explica la pertenencia cultural a la matriz hispánica, identificándose a veces, además, con alguna forma de idealismo altruista destinado al fracaso, o al conflicto con los valores dominantes. A partir de esto, muestra cómo se ha invocado históricamente algún aspecto del personaje Don Quijote, o de la fábula contenida en el *Quijote*, o hasta de la vida de Cervantes, para un uso persuasivo, en cuyos casos se relacionan ciertas representaciones simbólicas a determinados valores que aspira a promover el productor del discurso.

Cultura Popular: *transculturadores y estratagemas*

Habitualmente se toma el espacio de las expresiones de murga como ejemplo del escenario en el que se desarrolla “lo popular” y la obra de Cervantes como aquella que responde a lo canónico, a la alta cultura o cultura hegemónica. Este es un supuesto bien puede ponerse en consideración, ya que observamos que las imágenes, tanto del escritor español como de los personajes de la obra, son reconocidas por un gran público, que incluso asocia a ellos determinados valores y símbolos. A su vez, la esfera del Carnaval y de la murga en particular ha pasado a ser estandarte de la cultura uruguaya y a conformarse en una industria que establece nuevos vínculos con sectores de la sociedad.

En la convivencia de ambas concepciones se presenta un espacio de lucha entre una y otra esfera. Chartier (1994) plantea que “La cultura popular es un concepto culto” (p. 42) en tanto que esta categorización describe unas prácticas que van más allá del ámbito de la cultura letrada y que fue puesto por esta misma para describir conductas que jamás fueron reconocidas por quienes las ejecutaban. Esta visión de la alteridad del mundo letrado ha concebido una categoría que ha identificado, o bien como un sistema simbólico autónomo, o bien como un sistema en relación de poder y dependencia con las clases dominantes. Gramsci (1972) concibe a la idea de hegemonía como proceso de construcción cultural en la que considera hegemónica a “la situación de una clase que alcanza una sólida unidad de ideología y de política, que le permite establecer una ascendencia sobre otros grupos y clases sociales” (Gramsci, 1972, p. 20). Por otra parte, en sus observaciones sobre el folklore Gramsci consideró que el mismo debía estudiarse como una concepción del mundo y de la vida y en contraposición a las concepciones de las visiones oficiales, haciendo referencia a los sectores cultos de la sociedad. Dirá el autor que "El folklore sólo se puede comprender como un reflejo de las condiciones de la vida cultural del pueblo, aunque algunas concepciones propias del folklore prolonguen su existencia cuando las

condiciones ya han sido modificadas (o lo parezcan) o den lugar a combinaciones extrañas". (Gramsci, 1972, p. 330)

El autor antes mencionado reconoce la existencia de una religión y de una moral del pueblo muy diferente a la concepción de los intelectuales. Sostiene que todas las religiones son "folklore" en relación con el pensamiento moderno. Por otra parte, sostiene que el folklore siempre ha estado vinculado a la cultura de la clase dominante y ha extraído de ella motivos que han terminado combinándolo con tradiciones precedentes, considera que no existe nada más contradictorio y fragmentario que el folklore, así como que el pueblo no es una colectividad homogénea de cultura sino que presenta numerosas estratificaciones culturales, diversamente combinadas. A partir de esto es que los cantos populares no son compuestos ni por el pueblo ni para el pueblo, sino que son adoptados por estos porque se adecúan a su manera de pensar y de sentir. Prefiere esta concepción a la idea de que se trata de cantos compuestos por el pueblo y para el pueblo o cantos compuestos para el pueblo, pero no por el pueblo. En esas composiciones existen temas y formas de tratar a los mismos que responden a las concepciones arraigadas de pueblo y que por tal motivo son tomadas por este sector.

Para nuestro estudio nos situaremos en una visión que concibe la existencia de un conjunto de prácticas transformadoras que resignifican, traducen y sintetizan los signos existentes para conformar un mensaje particular en un contexto dado. Tomaremos la idea de "esfera pública popular" planteada por Remedi (1996) quien parte del concepto de "esfera pública" de Habermas, visto este como el espacio en el que se desarrolla la vida social y en el que se conforma la opinión pública. Habermas (1981) analiza lo que determina como la "publicidad burguesa", publicidad en el sentido de espacio público o vida social pública, se atiene únicamente a presentar como modelo liberal de la esfera social burguesa e indica que deja de lado la esfera plebeya que son vistas como variables sometidas: "La investigación se limita a la estructura y a la función del modelo liberal de la publicidad burguesa, a su origen y transformación; se remite a los rasgos que adquirieron carácter dominante en una forma histórica y no presta

atención a las variantes sometidas, por así decirlo, en el curso del proceso histórico, de una publicidad *plebeya*" (Habermas, 1981, p. 38).

La esfera pública popular nace del quiebre y nacimiento de derivados de la esfera pública. El concepto de *esfera pública popular* propuesto por Remedi (1996) es "ese conjunto de enclaves o espacios de encuentro, intercambio y negociación social y simbólica *efectivamente* al alcance de las clases populares, y en los que las clases populares (en tanto individuos o colectivos organizados) sí toman parte y son agentes protagónicos en la producción, el intercambio y la crítica culturales" (31). Es importante esta concepción, ya que dentro de la esfera pública de lo popular es donde se llevará a cabo la producción cultural y simbólica agente de la transculturación popular.

La idea de *transculturación* parte de lo propuesto por Ortiz (1978) en su concepción de la misma como un fenómeno de transmutación de culturas a la que se arriba como una síntesis, para el caso que analiza Ortiz en territorio cubano, en que "cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*" (p. 93). Estos procesos dan lugar a una cultura nueva, según explica Ortiz (1978):

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor la diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudiera denominarse de *neoculturación*. (p. 96)

Por otra parte, Remedi (1996) toma la concepción de Rama (2008) de *transculturadores narrativos* para referirse al trabajo de aquellos escritores latinoamericanos que realizan un proceso en el que sintetizan un conjunto de elementos culturales tanto de la cultura local como de la hegemónica y llevan a cabo un producto nuevo. Según Rama (2008) el concepto de Ortiz (1978) aplicado a la literatura debe tomar en cuenta ciertas correcciones como ser la atención a los

criterios de selectividad e invención como elementos de la creatividad de una comunidad cultural. Este proceso es retomado por Remedi (1996) y puesto en consideración al respecto de otras manifestaciones, entendiendo por *transculturadores populares* a "todos aquellos productores culturales que realizan una tarea transculturadora "en" la esfera pública popular" (Remedi 1996, p. 33). Es en este contexto en el que Remedi (1996) entiende a las murgas como "máquinas transculturadoras" que modelan una visión especial.

Por otra parte, consideramos de interés lo propuesto por de Certeau (1996) quien habla de "estratagemas". Plantea que toda cultura implica una actividad, un modo de apropiación, una toma de conciencia y una transformación personal, un cambio instaurado en un grupo social. De la misma forma en la que se emplean los productos impuestos por el orden económico dominante, existe una invención en el uso que los medios "populares" hacen de las culturas difundidas e impuestas por las "élites" productoras. Propone la existencia de una reapropiación que en lo cotidiano "redistribuye el espacio" (de Certeau, 1996, p.22). Utiliza la idea de "estratagema" como una manera de utilizar los sistemas impuestos por la clase dominante de una forma que se postula desde la resistencia. Dice el autor que es allí donde se manifiesta la "opacidad de la cultura popular", la *roca negra* que se opone a la asimilación" (p.22). Ese espacio donde se da el juego:

Lo que se llama "sabiduría" (*sabedoria*) se define como estratagema (*trampolinagem*, que un juego de palabras asocia con la acrobacia del saltimbanqui y con su arte de saltar sobre el trampolín, *tramplim*) y como "trapacería" (*trapaçaria*, ardid y engaño en la forma de utilizar o de hacer trampa con los términos de los contratos sociales). Mil maneras de *hacer/deshacer* el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas. (De Certeau, 1996, p.22)

Al hablar de uso y consumo propone que este se lleva a cabo de la misma forma en que las etnias colonizadas en América "metaforizaban" el orden dominante y lo hacían funcionar en otro registro. Así como estos pobladores "permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los

asimilaba exteriormente (...) en un menor grado, el mismo proceso se encuentra en el uso que los medios “populares” hacen de las culturas difundidas por las “élites” productoras de lenguaje” (1996, p. 38). En esta concepción, lo que existen son “tácticas y estrategias”.

A la hora de considerar qué es lo que las clases no dominantes consumen de las que sí lo son, de Certeau pone su acento en las maneras de utilizar aquello que se recibe. Para considerar cuáles son estas prácticas utiliza la categoría de "trayectoria" como la unidad de movimiento temporal diacrónico de puntos recorridos. Dentro de la misma se dan las estrategias y las tácticas, siendo las primeras el "cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta asible. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar la relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas” (p.42).

Por su parte la táctica es "la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio" (p. 43). "La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de la fuerza extraña". Dice el autor que la táctica "Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil" (p.43).

En cuanto a las relaciones de poder que según de Certeau se dan como formas de usos y consumo a través de las estrategias y tácticas, podríamos pensar en una línea poco marcada entre cultura hegemónica y popular. Tomamos en este punto lo propuesto por García Canclini (1990) quien considera que la línea entre lo popular y lo culto es algo difusa y que la lectura de esta concepción debe partir más desde una idea de hibridación que de compartimentos estancos:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura y averiguar si su

hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado. (1990, p. 15)

Con la concepción de hibridación, Canclini va más allá de la idea binaria de culto/popular y se posiciona desde una visión que tiene como base la fusión entre estos elementos. Para el autor la desterritorialización de las prácticas sociales lleva a que no se pueda hablar de fronteras culturales fijas. Es por ello que las relaciones de poder, en esta visión, no se dan en forma unilateral, sino que, según Canclini, se entretajan. El autor prefiere hablar de “Culturas populares” y propone que no existe una cultura popular, sino culturas populares y que estas se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. Canclini contrapone a las ideas gramscianas de que la cultura subalterna resiste a la hegemónica, y propone que: “Se atribuye propiedades de resistencia contra el poder a fenómenos que son simples recursos populares para resolver sus problemas u organizar su vida al margen del sistema hegemónico” (1984, p. 14).

Transtextualidad y Transducción Literaria

Las herramientas para el abordaje de los textos integra, entre otras, las nociones expuestas por Gérard Genette en relación con la transtextualidad literaria que alcanza su desarrollo en la obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989). El texto de Genette brinda ejemplos, pautas y categorizaciones vastas sobre los diversos modos en que es posible identificar, ya sea de manera concreta y explícita, ya de forma indirecta, el vínculo existente entre un texto con otros. La sistematización del conjunto de relaciones textuales tiene su base en la noción de trascendencia textual o transtextualidad. Un punto a tener en cuenta es la noción medular de hipertextualidad y cómo se vierten las anteriores en esta. Dicha relación se establece entre un texto y todo aquel que pueda identificarse como su fuente (hipotexto). De manera tal que el hipertexto pueda reconocerse heredero del hipotexto, ya sea porque tienda a la imitación o a la transformación de aquél. La reescritura es en sí una forma de la hipertextualidad, y esta, por consiguiente, un punto de partida de aquella.

Si bien la obra de Genette aboga por una distinción entre los cinco modos en que podemos reconocer la transtextualidad, la noción de hipertextualidad es la más significativa al momento de abordar la idea de reescritura para los casos que analizaremos. Según lo expresado por Genette, la presencia de un hipotexto en un hipertexto puede reconocerse por dos amplias tendencias: la imitación o la transformación de la fuente, así como por tres niveles en que éstas pueden funcionar (lúdico, satírico y serio). La combinación de esas dos tendencias con los tres niveles permite la proliferación de seis formas de hipertextualidad, de las cuales tres se corresponderán con una matriz imitativa (*pastiche, charge, forgerie*) y las otras con una transformativa (*parodie, travestissement y transposition*). La noción de reescritura se desprende de las variantes serias de las combinaciones: la imitativa, *forgerie*, y la transformativa, *transposition* (1989, p. 44).

La relación de *intertextualidad* es definida por el autor como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente,

como la presencia efectiva de un texto en otro" (p.10). Dentro de estas presencias efectivas integra la *alusión*, esto es "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo", la *cita* y el *plagio*, siendo este último "una copia no declarada pero literal" (p.10).

El segundo tipo de relación que presenta es la del *paratexto* estos son "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto" (p. 11). El tercer tipo es la *metatextualidad*, entendida esta como "la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (p. 13).

El quinto tipo, y se refiere primeramente a esta ya que a la siguiente dedicará más atención, es la *architextualidad*, la cual "Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica" (p. 13).

El cuarto tipo, la *hipertextualidad*. Es este "todo texto derivado de un texto anterior por *transformación* simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*" (p.17).

El autor considera a la *parodia*, el *travestimiento* y el *pastiche* como los géneros oficialmente hipertextuales. Propone que el concepto de parodia es confuso y retoma las ideas aristotélicas respecto a la definición de poesía y su sistema de los géneros poéticos, siendo la parodia la presentación de la acción baja en modo narrativo. Pero también puede aplicarse para el tratamiento de un tema bajo estilo épico. Concluye que la base es la burla de un género noble o serio que se obtiene por la disociación de letra o estilo.

En el primer caso, el «parodista» aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético. (p. 22)

Así,

El travestimiento burlesco *modifica el estilo sin modificar el tema*; inversamente, la «parodia» modifica el tema *sin modificar el estilo*, y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad): la parodia estricta (*Chapelaindécoiffé*); ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico (*Le Lutrin*). Parodia estricta y pastiche heroicocómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atender a la nobleza del estilo, que *conservan* con el texto o que *restituyen* por medio del pastiche. (p.33)

Existe para Genette una confusión en torno al término parodia que explica de la siguiente forma:

La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo «parodiado»: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos. (37)

Así, identifica en el cuadro general de las prácticas hipertextuales a los diversos tipos según exista transformación: parodia, travestimiento o transposición; o imitación: pastiche, imitación satírica e imitación seria. A su vez, estas según su régimen: lúdico (parodia y pastiche), satírico (travestimiento e imitación satírica) y serio (transposición e imitación seria). Las categorías de Genette pueden servirnos a la hora de identificar la idea de copresencia, así como

para considerar el tipo de reescritura, claro que el autor cuando habla de este término lo asocia con la variante seria pero la idea de hipertextualidad y las variantes y división de los géneros hipertextuales: parodia, travestimiento y pastiche, nos servirán para identificar el tipo de procedimiento, ya sea por imitación o por transformación. Como veremos más adelante, la murga posee ciertos vínculos de régimen serio tanto en la presentación como en la retirada, pero en los cuplés el tipo de presencia apela más a las categorías de régimen lúdico o satírico.

Por otra parte, consideramos como fundamental para la construcción de la idea de reescritura posmoderna a Lubomír Doležel, quien en su libro *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999), opta por amalgamar las dos categorías (simulación y transposición) en una: la reescritura. El teórico checo no abandona las nociones genettianas, pero unifica su régimen serio a través del concepto de reescritura. En primer lugar, toma como punto de partida la crítica a la vieja noción de influencia, la cual, al ser “estrictamente unidireccional, designa la irradiación de los textos cronológicamente precedentes sobre los textos siguientes” (p. 281), y la contrasta con la de intertextualidad que se caracteriza por la bidireccionalidad, pues influye también en el modo en que leemos el texto fuente, “resulta de textos que comparten rastros semánticos sin tener en cuenta su orden cronológico” (p. 281).

Doležel (1999) incorpora la noción bidireccional contrastándola con la de influencia, sumando la de *transducción*, para sostener entonces que tal proceso derivado, como fenómeno posmoderno, tiende a la reiteración. Concretamente reconoce que la manifestación más típica del fenómeno reescritural ocurre con las reescrituras posmodernas en las que se “rediseña, recoloca y reevalúa el protomundo clásico” (p. 287).

Martínez de Antón (2016) propone que “la teoría de la transducción literaria puede llegar a acaparar para sí las aportaciones de la intertextualidad de Kristeva, de la transtextualidad de Genette –que ya contiene a la intertextualidad–, y de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom, asumiéndolas con el fin de sumar herramientas metodológicas para su aparato crítico” (p. 5). Indica que

Doležel suma un campo de acción en el sentido de que considera lo interpretativo ligado a la transformación con transferencia en el papel del lector.

Doležel (1999) establece una teoría de la ficcionalidad que se aparta de la idea de mimesis y considera para el mundo ficcional un posible construido por medios semióticos particulares. El mundo posible de la ficción está construido a través de artefactos producidos por actividades estéticas estructuradas a partir de sistemas semióticos específicos, como pueden ser los colores en el arte pictórico, las formas, los tonos o la acción. Es por esto que, según el autor:

Nuestra semántica se asienta en una suposición ontológica básica: existir realmente es existir independientemente de la representación semiótica; existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos. Dicho de otro modo, los mundos ficcionales son una clase especial de posibles, posibles a los que se les concede una existencia ficcional. (Doležel, 1999, p. 209)

Así, propone que los textos ficcionales están exentos de la evaluación de verdad y que son actos de habla performativos. De esta concepción parte la idea de la *transducción* de los mundos ficcionales considerando que este término abarca tanto las conexiones que llama *intensionales* y las *extensionales*, donde las primeras se conectan con el mundo del sentido, del significado; y la segunda con el de la referencia, del significante. Considera el autor que “La transducción literaria, por tanto, sustituye y absorbe la intertextualidad” (p.283).

Dentro de lo que observa como reescritura posmoderna, indica que se puede considerar al menos tres tipos de reescrituras, ellas son:

1. La transposición conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez. El protomundo y el mundo sucesor son *paralelos*, pero la reescritura pone la actualidad del mundo canónico al colocarlo en un nuevo contexto histórico, político y cultural, habitualmente contemporáneo.
2. La expansión extiende el campo del protomundo al rellenar sus huecos, construir una prehistoria o una posthistoria, etc. El protomundo y el mundo sucesor son *complementarios*. El protomundo es colocado en un nuevo

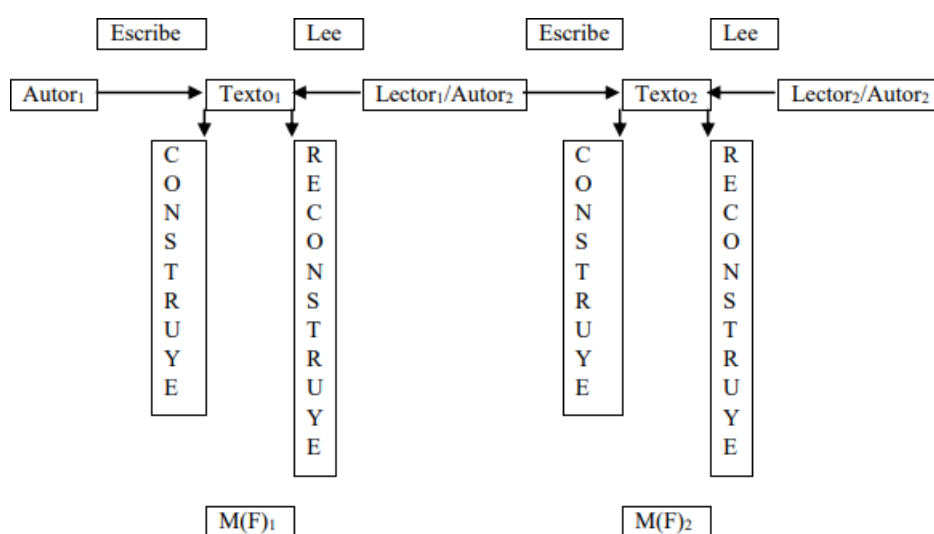
contexto y se cambia así la estructura establecida.

3. El desplazamiento construye una nueva versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia. Estas reescrituras posmodernas más radicales crean antimundos *polémicos* que minan o niegan la legitimidad del protomundo canónico. (Doležel, pp. 287- 288)

Por lo tanto, podemos observar las reescrituras a analizar en base a las ideas de *transducción*, *expansión* y *desplazamiento* según lo considerado por el autor y teniendo en cuenta que el mismo establece que las obras literarias se conectan no solamente por lo textual en sí, sino también a través de los mundos ficcionales y propone que:

Los mundos ficcionales obtienen una existencia semiótica independiente de la textura constructora; así pues, se convierten en objetos de la memoria cultural activa, evolutiva y recicladora. Entran en su propia cadena de sucesión, complementándose y reforzándose, o compitiendo y minándose unos a otros. Se mueven de un creador de ficción a otro, de un periodo a otro, de una cultura a otra, como entidades extensionales, al tiempo que se olvida su textura original, su estilo, sus modos de narración y su autentificación. (Doležel, pp. 282-83).

Ilustración 1. Esquema de la teoría de la transducción literaria



Doležel (1999, p.285)

La figura 1 ilustra la teoría de la transducción literaria y la idea de que el receptor construye y reconstruye el mundo ficcional a partir del contacto con el mundo ficcional. Cuando la lectura lleva a la escritura de un nuevo texto, es cuando se lleva a cabo el proceso de transducción.

Consideramos que este proceso es observable en los textos que pertenecen a los libretos de murga que toman un mundo ficcional y lo convierten a partir de la memoria cultural activa, transformándose como una entidad de extensión ya sea con mayor o menor alejamiento del clásico cervantino.

Plantea Martínez de Antón que "las cadenas de transmisión resultan un proceso potencialmente infinito, si se dan las condiciones para que la transmisión con transformación que hemos mencionado. Cada obra puede resultar el punto de partida de otra si así lo decide percibir alguno de sus lectores" (p.37).

Tomamos en cuenta lo planteado anteriormente ya que la murga puede retomar libretos de años anteriores para reescribir sobre los mismos, incluso sobre el mundo ficcional creado a partir de un conjunto de significados nuevos asociados con el mundo ficcional de partida. El proceso de transmisión con transformación puede darse en forma sucesiva a partir de la creación de un mundo ficcional que se concreta como un reconocible por todos los espectadores del tablado que acuden año a año.

Desarrollo

Corpus

Luego de la revisión de archivos del Museo del Carnaval, así como del acervo compartido por la investigadora Milita Alfaro y su grupo de investigación en Anáforas, archivos audiovisuales y sonoros compartidos en diferentes repositorios, hemos hallado las siguientes presencias explícitas del *Quijote* en las letras de murga uruguaya en el periodo seleccionado:

Anterior al periodo – Murga “La Milonga Nacional” – 1968 – presentación: “Murga es el imán fraterno...”

- Murga “Patos Crónicos” libreto de 1985 mención y relectura en “Cuplé de José Refrán”.
- Murga “Araca la Cana”, libreto 1987. Presentación y retirada.
- Murga “Contrafarsa” 1988 – “Cuple de don Quijote”
- Murga “Araca la Cana” en libreto de 1988, relectura y diálogo en el couple “Chicoteando a don Chicote”.
- Murga “Los rebeldes” en libreto de 2001, mención, relectura y diálogo en la Presentación.
- Murga “El Gran Tuleque” en libreto de 2006, mención, relectura y diálogo en la Retirada.
- Murga “Colombina Che” 2008. Espectáculo “El espejo oriental” - mención en retirada.
- Murga “Diablos Verdes” en libreto de 2010, couple “Don Pepote de la Chacra”.
- Murga “Agarrate Catalina” en libreto 2010, mención y diálogo en la retirada

Ilustración 2. Línea temporal y presentación de los hallazgos



La figura 2 muestra los hallazgos de las presencias explícitas de la obra cervantina en las letras de murga uruguaya. Se integra en la misma la imagen del tablado construido por las asociaciones barriales en el año 1931 (Figura 3), en la intersección de las calles República y La Paz, imagen que forma parte del repositorio Anáforas cedido por el Centro de Fotografía de Montevideo en el que versa que el fotografiado fue “Primer premio en zona 2”. Se ha incluido además en la línea temporal, la presentación de la murga “Milonga Nacional” por los motivos que se explicarán en los próximos apartados.

Ilustración 3. Tablado "Don Quijote". 1931. En: anáforas.fic.edu.uy, "Tablado don Quijote", Carnaval 1931, República y La Paz, Primer premio "Zona 2", Centro de Fotografía de Montevideo.



Menciones en libretos

Puede resultar tentador, aunque también un poco simplificador, pensar el espacio de las expresiones de murga como ejemplo del escenario en el que se desarrolla “lo popular” y la obra de Cervantes como aquella que responde a lo canónico, a la alta cultura o cultura hegemónica sobre todo por lo que atañe a su celebración “oficial” y los homenajes que insisten en el Quijote como modelo de lengua y pureza idiomática. Sin embargo, esta oposición no es evidente en las expresiones que ocurren en el marco temporal de los fenómenos aquí analizados. Este es un presupuesto que puede ponerse en consideración, ya que observamos que la imagen, tanto del escritor español como de los personajes de la obra son reconocidas por un gran público, que incluso asocia a estos con determinados valores y símbolos. A su vez, la esfera del Carnaval, y de la murga en particular, ha pasado a ser estandarte de la cultura uruguaya, a conformarse en una industria y a establecer nuevos vínculos con sectores de la sociedad. Es por esto que, consideraremos posibles definiciones y lugares de cada uno de estos dispositivos.

Canclini (1990) plantea que

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado. (1990, p. 15).

Estas líneas difusas toman lugar en el espacio del Carnaval uruguayo que en los últimos años se ha consolidado como una muestra de la cultura popular. No hace falta estar muy adentrado en la historia de la murga para reconocer un vínculo entre esta y los sectores de izquierda, tanto así que en los años de gobierno frenteamplista es que existe un desarrollo de la profesionalización del Carnaval y una muestra del espectáculo como ritual representativo de lo nacional.

Empresas públicas como Antel o ANCAP fueron sponsors de varios grupos. “Ancap también colaboró económicamente con las giras de las murgas Agarrate Catalina (en 2014 por US\$ 35.000) y Falta y Resto (en 2012 por US\$ 25.000)” (Diario El País, 2 de octubre 10 de 2015), quitando luego su apoyo total en el año 2022.

En los siguientes capítulos nos interesa observar cuáles son las formas de actualización simbólica que de la obra de Cervantes hace la murga. Según Umberto Eco, “hay símbolo cada vez que determinada secuencia de signos sugiere –más allá del significado que ya cabe asignarles sobre la base de un sistema de funciones sígnicas- la existencia de un significado indirecto” (1990, p. 240 en González Briz, p. 250).

Es interesante señalar que el espectáculo de murga, al igual que el Carnaval uruguayo en general, posee un rasgo particular que lo acerca más a lo teatralizado y monológico que a la festividad de masiva participación en la que se revierte el orden establecido. Es un carnaval ordenado, de espectadores y estrellas, de concursos y normas. Así Chouitem (2009) considera que:

El carnaval montevideano está muy lejos de la locura callejera y no actúa en los espacios sociales, como lo hacía en épocas pasadas, cuando el carnaval era una fiesta colectiva a cielo abierto. El carnaval aparece entonces como un objeto folclórico, como un tema de la cultura juzgado por la cultura que se convirtió en una exposición de las mentiras, de las travesuras de la cultura hegemónica, en el modo de expresión de una de las sub-culturas populares, algunas veces de tendencia contestataria, que transmite una escala de valores y de concepciones del mundo: es una respuesta que permite verse y representarse socialmente. (p. 1)

Esa escala de valores y concepción de mundo es que buscaremos identificar en los libretos de murga antes identificados, y a partir de ellos observar de qué forma ingresa el *Quijote*, asociado a qué elementos, desde que lectura, apropiación y reescritura, qué se selecciona y se redistribuye.

Cuando se piensa en la aparición del *Quijote* en la murga uruguaya, es probable que venga a la mente de cualquiera una estrofa bien conocida que antecede al periodo estipulado, pero que consideramos de importancia ya que se

trata de una canción que pervive en la memoria popular. La murga “La Milonga Nacional” en 1968 cantaba en su presentación:

Murga “Milonga nacional” (1968)

Carlos Modernell

Murga es el imán fraterno
 que al pueblo atrae y lo hechiza
 murga es la eterna sonrisa
 en los labios de un Pierrot,
quijotesca bufonada
 que se aplaude con cariño
 es la sonrisa de un niño
 al que ofrenda su canción.
 Murga son las mil esquinas
 (ebrias de luz)
 que atesoran su recuerdo
 con un coro que en el cielo
 por siempre quiere grabar,
 la musa casi sin rima
 (del corazón)
 del poeta, que bohemio
 tejió en alas de su sueño
 romances al Carnaval
 murga es pueblo, ingenio, risa
 es Milonga nacional.

Entre las observaciones que realiza Anthony Close (2005) respecto a las interpretaciones del *Quijote*, indica la existencia de la idealización de don Quijote en su carácter cómico-satírico, imagen que se muestra en esta referencia donde entra en juego la mezcla del personaje cervantino con el de un bufón, “quijotesca bufonada”. De igual forma, Martínez Mata (2004) propone dentro de las diferentes lecturas que históricamente se han hecho del *Quijote*, la interpretación satírica que, nace de René Rapin en *Les reflexions sur la poetique d 'Aristote et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes* en 1675, se presenta a la obra de

Cervantes como consecuencia del resentimiento del autor hacia el duque de Lerma. Este resentimiento nacería del abandono del mecenazgo por parte de la alta alcurnia hacia Cervantes, causa que lo lleva a ridiculizar la caballería y sus valores sobre los que se cimentará el imperio español. A partir de allí se estableció una lectura de la satirización de la nobleza española sumergida en un ideal caballeresco, y por consiguiente una sátira de la nación española. Pero la lectura que podría hacerse de la letra de “Milonga Nacional” es distinta en cuanto que no se trata únicamente del elemento burlesco, no se agota en la risa, sino que a esa imagen de bufón contiene al mismo tiempo un conjunto de sentimientos asociados al mundo del afecto.

Vemos que en la presentación de “Milonga Nacional” aparece lo quijotesco como complemento de aquello que se concibe como un dicho o un hecho propio de un bufón o como un hecho grotesco propio de lo que Bajtín (2003) asocia al concepto de carnavalización y del mundo al revés, de la desacralización y de la inversión de roles. El Quijote es presentado a partir de un conjunto de signos que se relacionan justamente con la imagen que busca “Milonga Nacional” para presentarse y presentar a la murga en sí.

En la letra se utiliza la imagen de lo quijotesco como una idea abstracta de aquello que irrumpe y fractura el orden establecido, el mundo al revés que es presentado en los tablados a través de lo cotidiano y que, como presenta el texto, tiene por receptor al pueblo. Por lo tanto, esta presentación establece los parámetros en los que se mueve: un receptor específico: el pueblo, un espacio de quiebre del orden común: el espacio de carnaval, un espacio de la risa y de lo cotidiano. Estas ideas se resumen en el atributo de ser: “quijotesca bufonada” como símbolo del humor propio del espacio del tablado. Al mismo tiempo se plantea en el texto que esta presencia del humor es el que “se aplaude con cariño”, mostrando la existencia de un vínculo afectivo con la obra de Cervantes y su transformación para formar parte de los versos de la presentación, que como hemos visto, representa la personalidad de la murga. Y el implícito de que el público entiende el código, y el sentido de ese adjetivo “quijotesca” y quizás incluso esa “soldadura”: “quijotesca bufonada”.

La idea de Quijote como bufón, payaso o *clown* no es nueva. Haremos alusión al texto de León Felipe (1981) *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña (poema trágico español)* escrito en 1938 del que dirá Sánchez (1984) que es el “emblema apocalíptico de la contienda civil española” (p. 190). Es posible que este texto sea un antecedente implícito de posteriores reappropriaciones rioplatenses. Es interesante esta referencia de León Felipe quien visita Uruguay en 1947. Sabemos que en esta visita Felipe realizó una conferencia y recitó cuatro de sus poemas que se conservan grabados en el Museo de la Palabra del S.O.D.R.E. Sin embargo, no existe archivo de su conferencia. Podría pensarse que esta tendría algún punto similar a la realizada en Buenos Aires días antes y reproducida en parte por la revista *Sur*. Esta asociación continúa en ya que en la experiencia de Jorge Esmoris (ver Anexo II) ya que el actor menciona al poeta español como aquél que lo ha vinculado fuertemente a la obra Cervantina, y ambos (León Felipe y Jorge Esmoris) tienen en común el compartir la profesión de actor y el descubrimiento en el *Quijote* de una inspiración. Versa uno de los textos de León Felipe, el poema “Vencidos”, recitado en su visita a Uruguay:

Lo sustantivo del español es la locura y la derrota...
 y don Quijote está loco, y vencido... desterrado además...
 Y con unos sueños monstruosos...
 - Pero... Don Quijote... ¿está loco y vencido?
 ¿no es un héroe?
 ¿no es un poeta prometeico?
 ¿no es un redentor?
 - ¡Silencio! ¿Quién ha dicho que sea un redentor?
 Está loco y vencido y por ahora no es más que un
 clown... Un payaso...

Claro que todos los redentores del mundo han sido
 locos y derrotados.
 ... y payasos antes de convertirse en dioses. También
 Cristo fue un payaso (...)" (Felipe, 1981, p.71).

Este juego entre loco, payaso y redentor es tomado por la murga en variadas oportunidades que podremos visualizar más adelante. Indicaremos a este como el primer eje de representación del símbolo que abre el espacio hacia lo

humorístico, pero al mismo tiempo hacia una voz redentora. La redención de la murga está dada por el propio significado del carnaval, como momento en el que se consigue la libertad en tanto se revierten y transfiguran los papeles.

Plantea Close (2005) que “toda la acción del *Quijote* presupone la contraposición irónica de dos perspectivas, debido a que para el loco hidalgo cuanto le pasa constituye una gesta maravillosa como las aludidas, mientras que, para los personajes cuerdos, incluido Cervantes y el lector, no se sale de la esfera de lo actual, cotidiano, prosaico y natural” (p. 98). De esta doble perspectiva parece adueñarse la letra de la presentación de 1968 de “Milonga Nacional” para presentarse como aquello que se sabe en la línea entre la gesta maravillosa y lo cotidiano, entre el humor y el honor.

Pero este significado asociado al humor es solamente una de las variables retomadas por la murga. Existe otra identificación que también está presente en la obra de León Felipe respecto al *Quijote* que Sánchez (1984) observa al indicar:

Ante todo, ¿qué significa Don Quijote para León Felipe? Entre las varias interpretaciones, e incluso esotéricas resonancias, despertadas por el ingenioso hidalgo cervantino, la que brilla más alta, con luz propia e inextinguible, es la idea de la JUSTICIA. Don Quijote, por encima de toda otra cualidad, pervive en la imagen mítica de las gentes como el anhelo siempre exhausto de la justicia. (Sánchez, p.1)

Sánchez (1984) menciona otros textos de León Felipe como ser el poema “Vencidos” en el que según observa existe “una simpática melancolía hacia los defensores de las causas perdidas” (p.2). Recordemos que este fue el poema que León Felipe comenta y reescribe en su visita al Río de la Plata en 1947. Observa el autor la existencia en los textos de Felipe en relación con el *Quijote* de un contenido simbólico que apunta a la idea de justicia social, la compasión y la sensibilidad frente a las miserias humanas.

En dos planos se dan las asociaciones de Milonga Nacional, en el de la fiesta humorística del bufón, personaje característico de la cultura cómica de la Edad Media junto al payaso, teniendo ambos la particularidad de que no dejaban

de serlo fuera del escenario. Dice Bajtín (2003) que estos como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos” (p. 10). En esta línea es lo que representa lo “quijotesco” en cuanto a una permanencia tanto del idealismo abstracto que representa el personaje de don Quijote como de la línea grotesca representada por Sancho "en tanto representación de la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (Bajtín, 2003, p. 22). En este caso el signo es doble identificándose con ambas.

Murga “Patos Crónicos” (1985)

Mención y relectura en “Cuplé de José Refrán”

En archivo Museo del Carnaval.

Este libreto en el archivo del Museo del Carnaval no posee firma de posible letrista. En el texto podemos observar la siguiente referencia don Quijote dentro del “Cuplé de José Refrán” (transcripción textual del archivo del Museo):

Compañero, que le pasa
Ya lo dijo Miguel de Cervantes
fué por boca de su don quijote,
no hay refrán que no sea verdadero
y es que todos son sentencias
que le da la misma experiencia
madre de todas las ciencias
pero diga, usted, quien es?

En primer lugar, podemos observar el diálogo de estos versos presentados en el cuplé con el Capítulo XXI de la primera parte del *Quijote*, momento en el que dejan atrás la aventura de los batanes y don Quijote observa de lejos al yelmo de Mambrino sobre la cabeza de un hombre a caballo que se acerca. Al momento Quijote expresa:

Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: donde una puerta se cierra otra se abre: dígolo porque si anoche nos cerró la ventura de la puerta que buscábamos engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra para otra mejor y mas cierta ventura...” (Cervantes, 2005, p. 121).

Vemos que el inicio del cuplé prácticamente reescribe estas palabras del texto para dar ingreso al conjunto de refranes que luego remitirá a José Refrán. El cuplé comienza a presentar diferentes tipos de refranes populares desfigurados con el fin de realizar diversas denuncias: “para dar un panorama no es preciso ser muy ducho/ Hay muchos que tienen poco y hay pocos que tienen mucho. /En eso estamos de acuerdo más no vemos el remedio/ que pueda cambiar la cosa por el bien de nuestros pueblos/ debemos estar unidos es esa la ley primera/ si peleamos entre nosotros nos devoran los de afuera”. Se puede observar alusiones intertextuales tanto a la *Biblia* como a *Martín Fierro*; pero en este caso, la murga presenta a la voz de Cervantes, a través de don Quijote para establecer un conjunto de argumentos de autoridad, tanto a nivel del refrán como a nivel de lo que se denuncia con ellos.

Aquí podríamos realizar dos observaciones, por un lado, el hecho de que en la obra de Cervantes quien utiliza los refranes como autoridad para la validez de un argumento es Sancho, primeramente. Pogolotti (2016) plantea que Sancho es portador de la sabiduría popular que expresa a través del refranero, y que es a través de esta sabiduría que puede impartir justicia en su gobierno en Barataria al llevar los principios abstractos a circunstancias de la realidad concreta. Sin embargo, no es Sancho el único que hace uso del refranero para dar a conocer su opinión o para aleccionar a lo largo de la obra. De todos modos, la murga apela a la autoridad “última” del pueblo, pero mediante la “intermediación” de Miguel de Cervantes, y del libro.

Valle (2008) nos recuerda varios refranes pronunciados por don Quijote como ser el que presenta ante Juan Haldudo exigiendo que pague lo prometido a

Andrés indicando que “el hombre crea su linaje por su comportamiento”. Este estudio de Valle resulta sumamente interesante ya que realiza una recopilación de refranes que no aparecen registrados ni en los refraneros ni en las obras literarias anteriores a la primera parte del *Quijote*, con el fin de conocer aquellos que podrían haber sido creaciones de Cervantes. En este estudio el investigador se propone observar las funciones que cumplen estos refranes a lo largo de la obra, llegando concluir la existencia de un amplio conocimiento del refranero por parte de Cervantes. Existe un elemento muy importante que destaca Valle que es la existencia de una complicidad de los lectores de la época para con los refranes existentes en el *Quijote*, en muchos casos estos aparecen en fragmentos ya que los receptores eran quienes completaron el significado.

No queda claro si en el verso de “José Refrán” el letrista se refiere a la obra de Cervantes o al personaje, pero muestra conocer la existencia de un discurso basado en los refranes populares en la voz de uno de sus personajes y remite a la idea de sabiduría popular puesta en ellos. Al mismo tiempo se da el doble juego propio de este tipo de discurso, la alusión a “José Refrán” que a muchos le traerá a la mente el personaje de Alberto Olmedo, actor argentino que entre los años 1981 y 1987 llevó a cabo el programa televisivo "No toca botón", muy visto en Uruguay. El programa de Olmedo presentaba varios personajes, entre ellos a José Refrán, este tenía diferentes oficios y que se comunicaba únicamente a través de refranes populares, siempre con tono jocoso e introduciendo en forma ingeniosa según la ocasión. En este caso se recontextualiza y se transforma el mensaje construyéndose desde referentes comunes a los receptores de la época en el que el cuplé fue creado.

A través de este conjunto de identificaciones la murga establece su condición de ser la voz del pueblo, se pronuncia como tal, estrategia que servirá para reforzar las sucesivas denuncias ya que no es el coro quien las pronuncia, sinoque este es un mediador.

Murga “Araca la Cana” (1987)

Mención en fragmento de la despedida “misa criolla” (Fragmento de la despedida recuperado en Cardozo y Ramos (2018)).

Pa gritar por la justicia somos todos muy valientes
 pa gritar por la justicia siempre hay muchísima gente
 pero llegado el momento es una cosa de locos
 pa luchar por la justicia hay muy pocos, hay muy pocos

¡No fueron los jurados, fuimos nosotros
 que nos dejamos perder por ser tan pocos!

Y buscamos los culpables cuando la justicia manda
 Y buscamos la justicia cuando pierde Momolandia
 Y por cantarle a mi pueblo con la idea que se yergue
 Por cantarle a mi pueblo perdieron Los Diablos Verdes

**Por querer ser diferente como un Quijote con fe
 Por querer ser diferente ha perdido BCG**

Por soñar un mundo nuevo que a los humildes proteja
 Por soñar un mundo nuevo perdió Reina de la Teja
 Por traer desde el pasado el ejemplo del ancestro...

Nuevamente aparece el Quijote como ejemplo del ancestro que ha buscado la justicia, que es escogido para “enderezar entuertos”. Y aquí el lazo es aún más cercano o certero, ya que lo que hace la murga es denunciar agravios, injusticias que reconoce en los jurados y en los concursos. La murga se presenta como definida por la verdad, en defensa de otras murgas deja en claro que no canta para ganar, sino para defender a quienes han perdido, aquellas que lograron una identidad de conjunto, como plantea Alfaro (2013) “Araca la Cana” junto a otras murgas como “Los Diablos Verdes” o “La Soberana” se encuentran dentro de las llamadas murga-pueblo, denominadas así porque lograron que la identidad del conjunto sea la misma que la que poseían ideológicamente: la ideología que reconocen de izquierda.

En estos versos de “Araca la cana” tienen como hipotexto la canción de Tabaré Etcheverry “Por ser tan pocos”. Etcheverry, llamado “Pecho e’ fierro” fue cantante y compositor de música folklórica, nacido en Melo en 1945. Sus canciones fueron censuradas durante la dictadura del 73, en este periodo el cantautor se quedó en Uruguay, fue preso y torturado en varias oportunidades. “Por ser tan pocos” es una de las canciones que muestra su postura política, en ella hace un *mea culpa* que se extiende al pueblo en sí sobre desapariciones de personas durante el periodo del gobierno de facto, desplaza la responsabilidad última a la ausencia de apoyo a la causa y protección de quienes fueron desaparecidos: “No fueron los asesinos, fuimos nosotros / que los dejamos morir, por ser tan pocos”. La murga toma tanto la melodía como la temática de la canción en tanto no solamente dialoga con el texto, sino que se utiliza el recurso de *contrafactum*, recurso que Fornaro (2007) explica como caracterizador de la murga uruguaya heredado de agrupaciones españolas. Este tipo de *contrafactum* responde a que el tema del texto nuevo guarda relación con la carga semántica de la música. La melodía es la de la canción de Etcheverry, así como la estructura de los versos.

En este caso se imita el estilo del hipotexto y se transforma su temática, aunque se mantiene el tono de denuncia. Etcheverry versa sobre la injusticia presente en diversos asesinatos: Sandino, Emiliano Zapata, Ernesto “Che” Guevara, y el silencio y la inacción de la población tanto para que estos asesinatos no sucedan como para el conocimiento de la verdad. “Araca la cana” lleva el acto de denuncia al contexto de los concursos de Carnaval en los que se escoge una murga ganadora. La murga considera injustos los fallos del Carnaval del año anterior y denuncia que ha existido una suerte de censura.

Las figuraciones del Quijote se van integrando en la idea de locura, sueño y justicia. El lazo más estrecho con la idea de locura se asocia a la murga “BCG” que presentaba su espectáculo en forma dispar al resto de las murgas. Esta murga lo hacía en el juego de presentarse a “a modo de”, es decir, por imitación y al mismo tiempo por transformación de lo que es la murga, convirtiéndose en otra cosa. Se puede observar un doble juego de lo que representa el texto de Cervantes

y la propuesta de la murga "BCG", en tanto la primera, si tomamos lo propuesto por Genette (1989), no puede ser considerada ni una parodia ni un pastiche, sino más bien "el prototipo de un género" (p. 183), y la murga "BCG" de igual forma como un hipertexto del género murga en sí, es a modo de la murga, pero no lo es tal cual. La murga "BCG", o más bien diríamos la antimurga "BCG", inicia en el año 1985 y lo hace en un formato que juega al borde de la categoría, casi sin batería de murga y con letras no se afiliaron ni al discurso de las "murgas contestatarias" ni al discurso de las murgas de la Unión. Jorge Esmoris, director de BCG, nos dice (Entrevista, Anexo II) que la antimurga poseía "Un humor más dadaísta, más surrealista" y relata que el público consideraba de la agrupación: "estos son unos locos, están todos locos". A partir de esto se asoció a la antimurga con la locura. A dicha identificación le suma Esmoris las temáticas relevantes de los años posteriores a la salida de la dictadura, donde los discursos se asociaban con la justicia y la amnistía. Asocia estas ideas (locura y justicia) con la figura de don Quijote. Recuerda que su lectura de la obra fue en el liceo y que su interpretación siempre estuvo asociada a enlazar la imagen del protagonista con la de justiciero, y por otra parte expresa: "Y sí, a mí se me quedó esa cosa: ¿el Quijote estaba loco o se estaba haciendo el loco? ¿no?... O si la locura fue como una especie de escudo". En la lectura que realiza Esmoris del *Quijote* identifica la existencia de una denuncia a la inversa, al mostrar la existencia de determinadas situaciones es que muestra que no deberían existir las mismas: "este loco lo que está diciendo es que en el mundo no tendría que haber prostitutas, no tendría que haber gente sin comida, no tendría que haber maleantes. Es decir, tendría que ser otro mundo que después empieza a desarrollarse un poco más a lo largo de la comedia. Entonces, a partir de ahí como que estaba todo el tema de la de la justicia y en el 86 empezaba todo el tema de la justicia, que después terminó en la ley de impunidad". De esta misma forma, nos cuenta que la antimurga ponía sobre la mesa el tema de la locura, relata Esmoris:

En un momento le dice Quijote a Sancho si no es una locura contemplar tanta cordura... Entonces, a partir de ahí... bueno, entonces a partir de ahí

se hizo una cosa que se llamaba “¿dónde está la locura? ¿dónde está la cordura?” Era como el cuplé, por decirlo así. Bajábamos con unos megáfonos y les decíamos a la gente que hagan sus locuras y la gente decía cualquier disparate, no sé cuánto... y cuando instalamos el tema de la locura ¿dónde está? ¿dónde está?, terminábamos con el tema del Quijote. Entonces aparecía el Quijote y a partir de esa frase empezaba toda una cuestión de cuándo enloquece el hombre... esa era la pregunta que se hacía el Quijote. (Anexo II, entrevista a Jorge Esmoris)

De esta diferencia es la que habla “Araca la cana” respecto a la antimurga BCG: “Por querer ser diferente como un Quijote con fe/ por querer ser diferente ha perdido BCG”. Esta asociación que hace Araca está pautada previamente por la propia referencia contenida en las actuaciones de la antimurga que se presentaba en asociación, como pudimos observar en el relato de Esmoris, con el protagonista de la historia cervantina. Al igual que el *Quijote*, BCG parte un hipotexto (la murga como categoría), en ambos casos las características del género, ya sea del género murga o de novelas de caballería y lo transforma, siendo a la manera de y al mismo tiempo en oposición de.

La presencia del Quijote en “Araca la cana” en 1987 no se encuentra solamente en la identificación que hace de “BCG” con el protagonista de la obra cervantina, sino que identifica el propio repertorio con la imagen de la pintura que Picasso ha hecho de la dupla. En esta imagen que la murga escoge para tapa de su disco se muestra a los personajes juntos y en un segundo plano un conjunto de molinos. La referencia al episodio de los molinos de viento es una de las más conocidas popularmente y recoge un conjunto de significados atribuidos tanto a los molinos de viento como a la acción de arremeter contra ellos. Sin ir más lejos, veremos más adelante cómo la murga "Colombina Che" retoma este episodio en la retirada del año 2008 y canta: "primero hay que vencer a tus molinos / y después hacer caminos si un Quijote querés ser..."

Ilustración 4. Tapa y contratapa del disco de Araca la Cana, año 1987



Murga “Los rebeldes” (2001)

Presentación. <https://www.youtube.com/watch?v=YFQ7sUIFVO0>

El viejo carnaval
 su traje remendó
 y un coro de arrabal
 mil notas hilvanó
 por fin.
 para cantar
 por fin se oyó el ritual
 del bronce golpeador,
Quijote de metal
montando su mejor
rocín
 en carnaval.
 Viejas candilejas
 doran los tiempos modernos;
 son luces de la ciudad...

En esta presentación que hace la murga de su repertorio del año 2001 podemos observar que la imagen está asociada a la idea de caballero que imparte justicia. Don Quijote con su armadura es la representación de los ideales caballerescos: valor, defensa, justicia y lealtad. En oposición al tercer eje semántico del mito quijotesco: el heroísmo quijotesco que es inadecuado o alienado por las limitaciones del sujeto heroico, la figura del héroe que muestra la presentación, “Quijote de metal”, sí posee la fuerza y la concordancia con el contexto en el que ejerce la acción. En lugar de la anacronía propia que presenta el protagonista en la obra cervantina, en este caso, al igual que las viejas candilejas, su figura viene a iluminar y dar valor a la ciudad.

Esta imagen se encuentra asociada a la lectura romántica del *Quijote* que ve en su protagonista a un símbolo de humanidad y que pone su acento en el enfrentamiento entre ideal y realidad, siendo ese ideal una representación de las aspiraciones, en este caso, la reversión del mundo que permite el Carnaval, la vuelta constante, el renacer del espacio de ruptura en el que la murga despliega su canto. El menosprecio de la realidad y la búsqueda de una sociedad más justa,

vinculada por don Quijote en su discurso de la Edad de Oro a un tiempo pasado en el que existía el bien común, la paz, la justicia, la abundancia de alimentación, situación que fue cambiada al transcurrir del tiempo: “andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (Cervantes, p. 234). Así como Alonso Quijano arma su traje, toma las armas de sus bisabuelos llenas de moho y construye su celada con cartones, la murga remienda su traje e hilvana notas en el coro.

Esta lectura del Quijote que enfatiza la dicotomía realidad e ideal, que no es nueva en las letras de murga, y de hecho, si realizamos un recorrido histórico de las recepciones de la obra cervantina, podemos continuar nuestra asociación a la de la generación del 98 que no solamente basa su lectura en la oposición antes mencionada, sino que pone en cuestionamiento el pensamiento liberal regido por la idea de progreso, y toma al Quijote como estandarte tanto de la presencia del paisaje manchego, que finalmente representa la encarnación positiva del ser nacional español, como de la espiritualidad en contraposición al utilitarismo. En este sentido, esta generación construye a partir de la obra cervantina un instrumento de formación de la identidad nacional afiliada a un conjunto de valores que encuentra en su lectura del *Quijote*. Una identidad que se aparta de la materialidad y que busca establecer sus dominios desde la espiritualidad.

Wolfzettel (2005) explica cómo la generación del 98 puso su acento en diversos rasgos que resaltó de la obra cervantina, tanto que se estableció una especie de "doctrina" basada en la ética del esfuerzo desinteresado y desinterés material. Tanto así que muestra cómo Unamuno identifica a don Quijote con el "cristo castellano" y lo emparenta espiritualmente con San Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús. Plantea Wolfzettel (2005) "En esa enfática positivización de las limitaciones, la lucha contra los molinos de viento es una lucha contra el progreso desprovisto de espíritu y sirve de base a la ideal superioridad de la acción desinteresada por encima del pensamiento utilitario, orientado hacia objetivos" (pp. 87 - 88).

Esta presentación muestra de qué manera, así como la murga se reconstruye para volver a salir, don Quijote aparece nuevamente en los escenarios blandiendo su presencia como un símbolo que difícilmente puede diluirse por su materialidad firme metálica, que aporta además rasgos de heroicidad al caballero y se asocia con la idea de redentor construida desde los textos de Unamuno.

Murga “El Gran Tuleque” (2006)

Mención en la retirada (fragmento)

Retirada de la murga “El gran Tuleque” del año 2006 - se indica en el libreto de archivo del Museo del Carnaval como letrista a Fernando Schmidt. Archivo: Museo del Carnaval.

Gran Tuleque, aviador en carretilla
 son bombitas amarillas
 las estrellas en febrero (murga lucero)
 de tu novia más bonita
 de mi patria Margarita
 se enamora un barrio entero (carnavalero)
 cabalgando retiradas
 del Humo llegará
 y si tiñe la penumbra el ring
 nos subimos al tablado

y con vos somos motín
 canta y cuenta conmigo
 que hoy siembra tu nombre
 la murga de amigos
 que no falten los sueños que planchan el ceño
 del labrador... aviador
 ya es la hora o ya tu tía
 siempre es hoy la rebeldía
 y hay un duende hurgador... rescatando una flor
 y ahora si hasta la vista, **viejo Quijote oriental**
 que no hay cuerpo que resista, pero hay alma de murguista
 palpitando
 el carnaval.
 Y se marcha el Gran Tuleque, murga capricho y pasión
 solo busca una coartada
 que comente la barriada... aquí cantó un corazón...

Consideraremos para este caso la idea de *función intensional*¹⁶ propuesta por Doležel (1999), en tanto que esta presencia no se atiene al texto del *Quijote*,

¹⁶Con esta noción el autor establece que los componentes de los mundos ficcionales no quedan atados a la redacción del texto ficcional sino sujetos por paráfrasis, “por la traducción de la textura

es decir, a las referencias del texto en sí, sino que existe una transposición en el que se conservan los rasgos del protomundo pero se sitúa en otro escenario. Algún rasgo de las características del mundo ficcional y del personaje es tomado y es utilizado para expresar con él un conjunto reconocido tanto por la murga que lo canta como por los espectadores que se hacen presente. La resistencia en el cuerpo, la rebeldía y la celebración de la pasión de la murga por el canto, se presenta en paralelo con los mismos conceptos relacionados a la figura de don Quijote.

Es el barrio que se enamora de Margarita, que puede ser un personaje y al mismo tiempo es la murga “La Margarita”. Es el barrio que “cabalga retiradas” a modo de caballero andante. La murga le habla a don Quijote y al mundo ficcional enlazado a él: “con vos somos motín”, es con quien muestran la oposición a la autoridad. Esta es una despedida de la murga que deja el tablado y a su vez es una retirada de la murga a su compañero de andanzas.

Se destaca en estos versos del libreto la naturaleza de doble juego realidad - ilusión. Si don Quijote lleva una bacía por yelmo, la murga es piloto en una carretilla. La rebeldía está puesta en salir de la rutina, el trabajo alienado que se descubre falto de sueños y que rescata en la ficción el sentido y la alegría. El viejo cuerpo de don Quijote representa la resistencia a la realidad que abrumba. La murga está dando a conocer su lectura de la obra cervantina, o su lectura del mundo ficcional que ha trascendido esta obra y que ha llegado a su conocimiento a través de la transmisión popular, y es la de considerar que Quijote aplica sus principios de realidad caballeresco transformándola en una que merece mayormente la pena.

Esta relación intertextual que más se ajusta a una alusión, abre un abanico de significados vertebradores de la presentación de la murga. El Quijote uruguayo es la murga que viste un traje olvidado, así olvida la rutina y la vida alienada para

original en representaciones extensionales” (Doležel, 203). Dice el autor: “De acuerdo con la definición general de intensión, ésta es una función que se extiende desde la textura del texto ficcional hasta el mundo ficcional” (p. 203). “*función intensional*. Una regularidad de la textura del texto que se proyecta sobre el mundo ficcional” (p.318).

transformarla en un nuevo espacio de fractura, el espacio del Carnaval, se trata de considerar la delgada línea entre realidad y ficción, entre vida y literatura.

Hernández Guerrero (2008) realiza un análisis en el que considera al Quijote como un ejemplo de literatura como experiencia vital y considera tres principios ligados a esta experiencia: el principio de identidad, el de contradicción y el de transferencia. El primero relaciona la literatura y la realidad como una sola, el segundo apela a la idea de que la vida se define por la paradoja en relación con la muerte y que lo mismo ocurre con la literatura que se define a sí misma por lo que no es, y el tercero se relaciona con la idea de que una cosa es otra cosa: "la literatura es el instrumento con el que explicamos el poder humano para mostrar cómo las realidades se hacen humanas cambiando de naturaleza y de funciones". (p.3)

Así, afirmando los mecanismos existentes en las transformaciones que hace el protagonista de la obra cervantina, la murga juega con el rol desacralizador del carnaval, con la fuerza de la risa descubre la mueca triste y la necesidad del principio de transferencia del que hace eco. Por otra parte, la insatisfacción tanto de la murga como del protagonista de la obra cervantina frente a una realidad que no cumple con sus aspiraciones y que no lo comprende, queda ligada en último término con las características del héroe romántico.

Murga “Colombina Che” (2008)

Espectáculo: El espejo oriental (fragmento de la retirada)

<https://www.youtube.com/watch?v=IU2LGAR6AoU>

min. 37’

Una despedida como tantas
me refleja los fantasmas que habitan en mi interior
una retirada como pocas
deja resaca en mi boca y fragancia de una flor
duendes maquiavélicos y tiernos
del paraíso el infierno me llevan a conocer
primero hay que vencer a tus molinos
y después hacer caminos si un Quijote querés ser
si el espejo es el lugar donde me puedo encontrar
como en un viejo ritual quiero aprenderme a mirar
si el espejo es la señal de poder saber quien soy
hay que barajar y dar para cambiar desde hoy...

La murga hace referencia a uno de los pasajes más conocidos de la obra de Cervantes dentro de la retirada que es el momento más melancólico del espectáculo ya que en él la murga se despide del público. Por la asociación a otros mundos posibles como ser el habitado por duendes, o la idea del infierno y lo maquiavélico, se puede considerar que los molinos son presentados por la murga como los miedos del pasado que deben ser vencidos. El personaje cervantino aparece con connotaciones positivas ya que se muestra como una aspiración relacionada a la valentía.

Tanto en el episodio de los molinos como en el de los leones, o en sucesivos episodios que se presentan a lo largo de la obra, don Quijote busca mostrar su valentía. De hecho el episodio de los molinos resulta frustrante para él ya que, tras la explicación que da a Sancho, los gigantes fueron convertidos en molinos por el sabio Frestón con el único fin de quitarle a él la gloria. Los molinos se han convertido en la voz popular en ese conjunto de gigantes que se desean vencer, han sido depositarios de un conjunto de significados. Si quisiéramos identificar cuáles son estos, podríamos buscar en una línea histórica vinculada con la formación y presentación de la obra en educación pública.

Nos remitiremos a uno de los textos publicados por la Casa del Estudiante en 1978, manual de estudio de uruguayos en la década de los setenta y ochenta escrito por el profesor Cecilio Peña. Pensemos que la generación que canta y que asiste al tablado en los años dos mil estudió con un conjunto de manuales y docentes que remitían, en muchos casos, a estos textos didácticos. Cecilio Peña (1978) establece que dentro de los temas de la obra de Cervantes, específicamente en el *Quijote*, se presenta el de la aventura como central y dos subtemas como derivados: la gloria y el servicio de la república: “don Quijote busca aventuras que sean de provecho o de beneficio para los humildes, para los desvalidos, para los que padecen injusticia, para todos los hombres” (p. 24). Sin embargo, en este manual el autor no toma el capítulo de los molinos para el análisis, sino el de Juan Haldudo y Andrés, “el rico labrador que azota a su indefenso criado Andrés, porque le reclama la paga de su salario” (p. 55). Queda establecido que la misión mesiánica de don Quijote es impartir justicia frente a la injusticia social y salvaguardar a los más desprotegidos. Por otra parte, y siguiendo los comentarios de Jorge Albistur en entrevista realizada por el Grupo de Estudios Cervantinos y publicada en González Briz (Coord., 2018, pp.79 -80), podemos apreciar, según lo expresado por el profesor Albistur en dicha entrevista, que se solía trabajar con los episodios de los galeotes y de los leones y con ellos mostrar el valor de la justicia y el de la valentía. Dice Albistur que los docentes presentaban mayormente el comentario del episodio de los leones realizado por Cecilio Peña: “Y todo el mundo, un poco, reproducía el comentario de Cecilio” (p.80). Por lo tanto, esta visión de Peña respecto a los grandes ejes temáticos de la obra y la lectura asociada a la búsqueda de la justicia social por parte del protagonista se fue construyendo desde los espacios formales de educación en Uruguay.

En la misma publicación González Briz (Coord., 2018) se presenta una encuesta realizada por la autora del presente estudio que realizó en el año 2017 a veinte docentes uruguayos de distintos puntos del país (Condado, en González Briz (Coord.), 2018, pp. 81 -84). En la encuesta se les consultó cuáles son los capítulos abordados en sus clases. Como resultado, trece de los veinte docentes

dicen presentar el capítulo VIII de la primera parte, el episodio de los molinos de viento.

Estas observaciones nos pueden dar una guía respecto a las diferentes lecturas que fueron eje en la enseñanza media pública uruguaya en los últimos treinta años. Los ejes temáticos y los episodios abordados por los docentes nos muestran posibles construcciones que pueden ser aporte para la relectura y constructo de significados asociados, tanto a la figura del protagonista como a los elementos que lo acompañan. En otra de las consultas que se hacía en la encuesta referida a los docentes, se les consultó sobre cuáles eran las ideas previas que tenían los estudiantes respecto al *Quijote*. Entre las respuestas se indicaba la inexistencia de ideas previas o algunas asociadas a héroes de aventuras, se repetía la de una asociación con las ideas de locura, ideal, justicia y libertad, ya sea libertad individual o como fin de un mundo idealizado. “Ser un Quijote”, “vencer a tus molinos”, expresa la murga y las vetas del ideal caballeresco, la valentía y la búsqueda de la propia identidad se mezclan con las de locura, realidad e ilusión. Esta transmisión con transformación, propia de las cadenas que construyen la transducción propuesta por Doležel, no pueden ser ajenas a las ideas previas concebidas tanto por el letrista que produce el texto de la retirada, como por el público que asiste al tablado y decodifica el mensaje. Un elemento característico de los espectáculos de murga es que, para que exista esa comprensión y decodificación de los elementos, tanto humorísticos como serios, los espectadores deben poseer un conocimiento tanto de los acontecimientos sucedidos el año anterior a la presentación, como del contexto y las referencias a las que hace alusión la murga o al menos, una cercanía, en este caso a la obra cervantina.

Murga “Agarrate Catalina” (2010)

Despedida:

...Y todas las ciudades son las romas de Nerón
 y siempre está Berlín partida al medio
 y las revoluciones rompen en el malecón
 y **todos los quijotes se cayeron**
 y todas las murallas se construyen otra vez
 y todas las muchachas son Julieta
 y en todo el paraíso no hay lugar donde vivir
 y siempre está girando la ruleta...
 Hoy desperté en una ciudad desconocida
 curiosa y triste queda de paso hacia un lugar
 que ya no existe...

En la retirada 2010 de “Agarrate Catalina”, del espectáculo *Civilización*, observamos diferentes menciones a obras literarias, personajes históricos, y momentos específicos de la historia de la humanidad: don Quijote, Nerón, el muro de Berlín, Julieta. Se pone en un mismo plano acontecimientos históricos con grandes personajes literarios. El tono de derrota es la línea que construye la asociación tanto de los personajes como sus situaciones.

Podemos hacer alusión a dos ideas: por un lado la asociación al Quijote derrotado heredera de los textos de León Felipe, y por otra parte a las presentadas por Loeza (2014) en tanto construcción del Quijote asociado a la revolución Cubana. La idea de “Y todos los quijotes se cayeron” es la caída del lugar que esta había tomado dentro del discurso de algunas murgas hasta el momento que se vinculaban entre sí y se asociaban a un conjunto de significados referidos a la justicia social y otro conjunto de aspiraciones utópicas. Aquí se destruye la utopía: las Romas son las de Nerón, en su presencia distópica, Berlín está partida al medio y los amores son tragedias. Se podría hacer una lectura en diálogo con las otras letras de murga analizadas al momento en las que don Quijote aparece como el representante de la ilusión, de la justicia, de la utopía e idealización puesta en un “gobierno del pueblo” o de lo popular en contraposición a la hegemonía

empresaria y utilitaria. El canto de la derrota, la idealización que se derrumba, porque así, “las murallas se construyen otra vez”, “las revoluciones rompen en el malecón”. En esta última clara alusión al malecón de La Habana como representante de una tradición ideológica en la que la murga, en una revisión de línea histórica, dio sustento a que convergieran en una construcción asociada por la producción popular al personaje creado por Cervantes, el ideal de justicia social, libertad e idealismo tan necesarios para las murgas afiliadas a una tradición mayormente contestataria que Fornaro (2002) identifica como "murgas - mensaje" o "murga compañera", provenientes más que nada del barrio de La Teja y en contraposición a la "murga - murga" que conservaba un enfoque más tradicional y con menor compromiso político asociadas al barrio de la Unión. Por otra parte, Fornaro (2002) toma a Rafael Bayce quien identifica una murga que llama "posmoderna" a partir de 1985 que fusiona ambas tendencias. “Agarrate Catalina” es una murga que ha transitado por ambos enfoques y que incluso ha sido muy criticada por el público por considerarla una murga que ha pactado básicamente con poderes económicos más que con compromisos ideológicos.

Hay varios elementos que se repiten a lo largo del tiempo en las distintas menciones y significados atribuidos al mundo del *Quijote* en las que lo representado por el mundo quijotesco se asocia a los ideales de verdad, justicia, paz, igualdad, fortaleza, valentía, ilusión y utopía. Estas ideas construyen un discurso en el que la figura de don Quijote queda igualada a la de “pueblo”, visto como aquél que debe aspirar a los ideales antes presentados. A lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa se fueron poniendo estas aspiraciones en un sector político que fue tomando forma y fuerza hasta arribar en 2005 al primer gobierno frenteamplista. Es interesante observar cómo en el año 2010 la murga “Agarrate Catalina”, haciéndose de todos estos significados atribuidos al *Quijote* prosigue en la misma línea, pero para cantar: “y todos los quijotes se cayeron”, en un discurso que parece ser una revisión sin apartarse de la construcción de significados y representaciones que la figura de don Quijote poseía atribuida por murgas precedentes. “Agarrate Catalina” se apropia de una relectura ya existente respecto a la figura del Quijote para hacerla funcionar acorde a la imagen de la

desilusión que quiere mostrar. Si el mismo año la murga “Diablos Verdes” tomaba para su cuplé “Don Pepote de la chacra” la figura quijotesca desde el plano más cercano al hilo creado hasta el momento para establecer una celebración, “Agarrate Catalina” pone su acento en el eje semántico del mito quijotesco asociado a la discrepancia entre un modelo heroico que considera caducado (como lo era el modelo del ideal caballeresco en el contexto de don Quijote), y un contexto que observa como antiheroico: el primer gobierno de izquierdas esperado en Uruguay no colmó las expectativas de la murga.

Tres Cuplés

Plantea Fornaro (2007) que el cuplé es la parte nuclear del repertorio de murga y que en él "Es frecuente la introducción de un personaje alejado de la realidad -un alienígena, alguien llegado de otra época, un *gaucho* o campesino que arriba a la capital- para dar pie al diálogo con el coro, que tiene entonces la excusa para explicar y criticar lo sucedido en el año" (p. 36). Explica Fornaro que estos personajes pueden representar estereotipos locales o internacionales o ser personajes conocidos, reales, del cine o la televisión aún puede tratarse de conceptos. Veremos cómo en los siguientes cuplés de 1988, don Quijote es este personaje alejado de la realidad que llega de otra época y que al mismo tiempo encarna un concepto clave para el mensaje que la murga transmite.

Llama la atención que en el año 1988 se presentan dos murgas, "Araca la Cana" y "Contrafarsa", que integran al *Quijote* como parte del espectáculo y ambas dentro del espacio central del repertorio. El cuplé es el momento del espectáculo en el que la murga teatraliza una situación. El coro canta e interactúa en todo momento con los personajes que son desarrollados por algunos de los integrantes del coro, los "cupleteros". Este momento del espectáculo es el que está más cargado de humor y muchas veces toma la forma de "salpicón" en tanto se salpica (metafóricamente refiriéndose al plato que se cocina con trozos de comidas sobrantes) por los distintos temas de actualidad sucedidos mayormente en el año anterior. Explica Fornaro (2007) "El *popurrí*, *salpicón* o *pericón* constituye un recorrido por temas de actualidad, que se comentan en forma rápida, generalmente con estructura de cuartetas que pueden estar consonantadas en versos pares, a las que se intercala un estribillo" (p.36).

En 1987 la murga "Araca la Cana" dedica su repertorio a don *Quijote* (volverá sobre él año siguiente con su cuplé "Chicoteando a don Chicote") y publica ese mismo año su disco "Por ser tan pocos", con tapa ilustrada por el Quijote de Picasso en el que se incluye la referencia a la obra de Cervantes tanto

en la presentación, como con el tema homónimo en *contrafactum* con la melodía de la canción de Tabaré Etcheverry. Veremos que la existencia del cuplé de 1988 responde a los acontecimientos sucedidos en el año anterior y aún en 1986 con marcados acontecimientos políticos, vinculados, sobre todo con la promulgación de la Ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, conocida como Ley de Caducidad, o Ley de Impunidad que funciona como una amnistía para los crímenes cometidos por los militares y por todos aquellos quienes actuaron durante la dictadura desde una función estatal.

En el análisis que prosigue de las letras de los tres cuplés (y el espectáculo de la antimurga BCG de 1988) en los que el Quijote es figura central, reafirmamos la idea expuesta por Remedi (2020) en tanto que el teatro de los tablados ha reaccionado a los cambios del proceso histórico de los últimos quince años y podemos verlo reflejado, de igual modo en estos tres presentados en 1988 (Araca la Cana y Contrafarsa) y en 2010 (Diablos Verdes). Podremos observar cuáles fueron los mensajes que se construyeron en torno al Quijote y cómo este tuvo un papel relevante en el año 1988 como catalizador en la presentación de la temática justicia relacionada a los acontecimientos políticos del momento utilizado tanto por la murga Contrafarsa, como por Araca la Cana y la antimurga BCG (ver Anexo II: *Entrevista a Jorge Esmoris*).

Así pues, tampoco sería de extrañar que el personaje del Quijote, ya bien como avatar o expansión intertextual de la obra literaria, tuviera en la murga un lugar de privilegio cuando de interrogarse sobre los límites de lo establecido se refiere, ni que los arquetipos asociados al personaje (locura/cordura, libertad/justicia, etc.) entren en diálogo, ya que, la primera novela moderna es también para Bajtín (1989) y sus seguidores el origen de la antinovela o, más bien, la misma cosa, puesto que en la ya clásica definición de novela, conceptos como dialogismo y monologismo son vitales para su reflexión, por lo que también es posible trasladar la discusión al terreno de la murga y, particularmente, de los libretos que albergan a personaje cervantino en su seno.

“Cuplé de don Quijote”, Contrafarsa (1988)

(Letra: Anexo I)

El “Cuplé de don Quijote” se presenta en el repertorio de la murga 1988 inmediatamente después del cuplé del Pirata. En este último la murga, luego de una presentación en la que juega con la idea de la necesidad de presentarse a sí misma como un "hombre feliz", realiza una serie de críticas al respecto de la desaparición del ferrocarril, indicando que los piratas han sido aquellos políticos del último gobierno de turno que se han llevado las riquezas del país.

El diálogo aquí se da entre el pirata y el loro que dice no encontrar riquezas sino niños con hambre, campos vacíos y un carnaval apagado que ha dejado su gratuidad en otra época. En este punto es interesante lo planteado por Arisi (ver Anexo III) respecto a la idea de la centrifugación, concepto del área de la arquitectura y el urbanismo aplicado al ámbito del Carnaval. La murga con estas expresiones pone de manifiesto la conciencia de las consecuencias de tal proceso. Finaliza este cuplé preguntando la murga "dónde está don Pepe / con su sobretodo" haciendo alusión a las ideas de José Batlle y Ordóñez, presidente uruguayo de 1903 a 1907 y 1911 a 1915. Sus periodos de gobierno se caracterizaron por un Estado proteccionista en el que llevó a cabo importantes aportes en lo referido a los derechos laborales de los trabajadores, así como nacionalización y estatización de los servicios públicos esenciales. Se produce, además, la secularización de actos públicos y la división entre Iglesia y Estado, la ley de divorcio y la jornada de trabajo de ocho horas. La añoranza de la murga refiere a estos recuerdos respecto al gobierno de Batlle y Ordóñez frente a una realidad cada vez más cercana a la desregularización y liberalización. Inmediatamente, se modifica este escenario de piratas y aparece un nuevo diálogo entre dos, en este caso, Quijote y Sancho. La entrada se da a través del recuerdo del episodio de los molinos, se presenta la valentía del protagonista en contraste con el coro que juega con la idea de gigantes - molinos.

En este cuplé la murga no intenta imitar el estilo de la obra cervantina, sino que toma el artefacto construido en base al conjunto de signos de la misma,

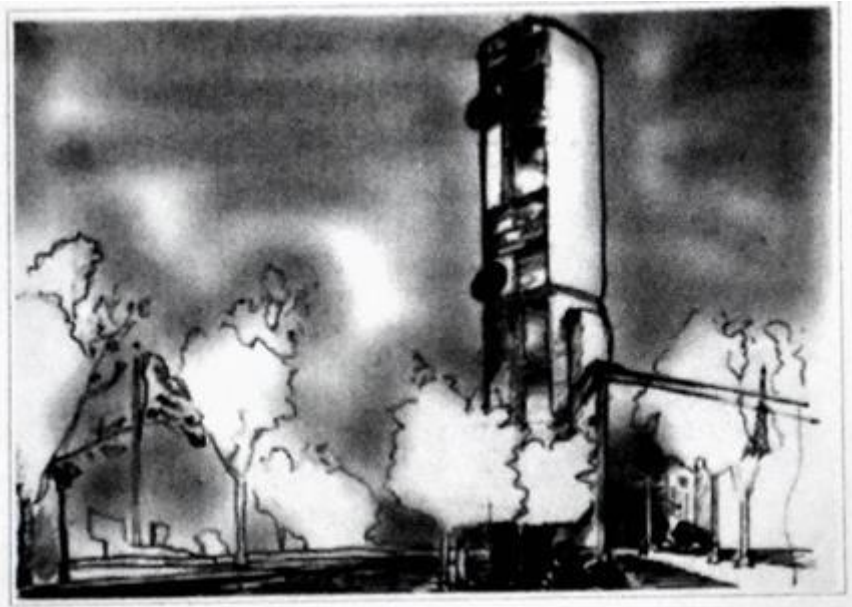
produciéndose una transducción a partir de la recontextualización de los personajes en el tiempo y el espacio. La presentación se da a través del diálogo entre don Quijote, Sancho y el Coro. Quijote recuerda el episodio de los molinos con la contestación de Sancho que reafirma la idea de que se trató de molinos y el coro que asiente las palabras de Sancho. La sentencia del coro: “no cabe duda mi señor que te falla”, propone la visión del personaje anclada en su locura. Doležel (1999) retoma la idea de intertextualidad y su bidireccionalidad en tanto estos comparten rasgos semánticos sin tener en cuenta su orden cronológico.

El caso de este cuplé propone una lectura del hipotexto desde la que los espectadores de la murga podrán leerlo a partir de la construcción y reconstrucción hecha por esta. Se recontextualiza la acción, y el “fantasma” con el que se enfrenta don Quijote es la cruz erguida en Tres Cruces tras la visita del Papa Juan Pablo II en el año 1987. Nos movemos hacia el espacio de la monumentalidad y el enfrentamiento con un símbolo cargado de decisiones políticas para su instauración en un país laico.

En este punto podríamos presentar un diálogo con otra expresión artística que optó por la misma ubicación urbana y acción integrando al personaje cervantino. En el año 1994, los artistas Eduardo Cardozo y Fernando Peirano ganan el primer premio en el Concurso Municipal Segundo Salón Bienal de Artes Plásticas con un proyecto que luego no fue aprobado por la Intendencia de Montevideo para su ejecución.

Cardozo y Peirano proponían colocar un trolebús con acoplado y cuernos de punta en la plazoleta generada por el acceso a la Terminal Tres Cruces cercana a la plaza de la Democracia, la estatua de Rivera, la Cruz del papa y el Obelisco, la antena de canal 4 y la escultura de Ansina. Estos trolley se presentarían erguidos de punta y serían "El Quijote de Tres Cruces". En el semanario Búsqueda (1996) declararon los artistas que el proyecto tenía dos componentes, por un lado "Uno más "subversivo" que es "meterse en la plaza de los militares, donde no se mete nadie, un espacio urbano que se le robó a la ciudad" y otro emotivo que consiste en rescatar del olvido a los troles, "un elemento que también se le robó a la ciudad" (Búsqueda, 28 de marzo de 1996, p. 50).

Ilustración 5. Boceto del proyecto de Cardozo y Peirano



(Semanario Búsqueda, 28 de marzo de 1996, p. 50)

De igual forma el diario El Observador publicaba una nota en 1997 sobre esta situación en la que pone énfasis en la imposibilidad de la construcción de la misma. En esta nota, expresaba uno de los artistas: "Es bueno - agregó Peirano - que Montevideo, que tiene una especie de solemnidad medio provinciana, empiece a tener un poco más de soltura" (El Observador, jueves 25 de septiembre de 1997, p.3). En la misma página presentaba la siguiente imagen enormemente ilustrativa:

Ilustración 6. Plaza con proyecto "El Quijote de Tres Cruces"



El Observador, 1997, p.3

Para finalizar con la presente digresión, que ciertamente tiene una gran conexión con lo presentado por la murga, haremos referencia a un fragmento de la entrevista realizada por Francis Santana y María Bedrossián a los artistas en el año 2020 que gentilmente fue compartida por los investigadores (ver Anexo IV) en la que luego de ser consultado sobre el porqué de la elección del Quijote para este proyecto, Eduardo Cardozo responde:

La cuestión era un proyecto urbano. Había un lugar que a nosotros particularmente nos (hay lugares en la ciudad)...que está ese lugar como anónimo de la ciudad. Arido, si querés. Que es ese lugar de la Plaza de la Bandera. Un lugar cargado de monumentos. De símbolos. Como la bandera y la cruz del Papa. La antena del Canal 4 y todos son como gigantes que se fueron sumando a la ciudad. Son todos monumentales en un lugar donde la gente... No es muy humano ese barrio. Y cargada todos esos símbolos, todos esos gigantes llenan de símbolos de religión, como los medios o la dictadura, ni que hablar, o la bandera y la patria misma. Más amplio. (Cardozo en entrevista por Santana y Bedrossián, ver Anexo IV).

El recorrido del personaje del cuplé de Contrafarsa se posiciona en la misma situación que estos trolley que nunca llegaron a existir y confunde la cruz con fantasmas. Sancho explica que al igual que con los molinos, aquí el gigante de cemento era la cruz.

Luego continúa por la zona de Parque Batlle y la relación con la acción de la obra cervantina se presenta en la siguiente analogía de pensamiento en la que se topa con el Estadio Centenario en el que don Quijote ve una cárcel. Aquí se da el juego entre defensor y Defensor como cuadro de fútbol habitual de la locación en la que se presenta la acción narrada por el personaje. Esta mención bien nos puede recordar al episodio de los galeotes en el que don Quijote libera a los presos por no comprender sus delitos.

“Chicoteando a don Chicote”, Araca la cana (1988)

El cuplé que presentamos aparece un año después de que la murga “Araca la Cana” utilizara la imagen de la pintura de Picasso que representa a Quijote y Sancho como tapa del disco de su repertorio en el cual se integraba la despedida “Misa criolla” con mención explícita al personaje cervantino, analizado anteriormente. En esta oportunidad el cuplé entero presenta relación con el texto de Cervantes. En el cuplé se puede observar el conjunto de características propuestas por Bajtín como propio del realismo grotesco y su principio material y corporal que el autor indica que se encuentra representado por todo lo bajo. Lo alto se encuentra asociado a la cabeza y el rostro, mientras que lo bajo a los órganos genitales, el vientre y el trasero. Veremos que a lo largo del cuplé se presentan referencias continuadas a lo bajo.

Al inicio del cuplé aparecen personajes: Chicote, Pancho y el Molino que interactúan con el coro que presenta la situación y lo hace a través de un campo semántico que relaciona el espacio en el que se desarrolla la actuación, el tablado, con el del cuarto de baño como espacio físico. “En este lugar sagrado / donde acude tanta gente/ hacen fuerza los cobardes/ mientras salen los valientes”, en clara alusión a la acción misma de evacuar. Será Pancho el que viene de “tirar la cadena”. Los personajes son presentados desde su situación menos idílica y más cercana a las necesidades fisiológicas, las mismas que don Quijote niega en el rol de los caballeros andantes y en las que Sancho se verá accidentado en varias oportunidades. Podemos recordar el capítulo XVII de la primera parte, en el que don Quijote da unos brebajes a Sancho para curarlo de sus dolores y este: “comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales” (Cervantes, 2005, vol. I, p.94); o el episodio de los batanes, capítulo XX de la primera parte en el que a Sancho ya fuera por el frío de la mañana o que “hubiese cenado algunas cosas lenitivas, ó que fuese cosa natural (que es lo que más se debe creer), á él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no puede hacer por él...”

(Cervantes, 2005, Vol. I, p. 116). El integrante del coro que presenta al cuplé cierra esta construcción con la idea de “disculpe si salpicamos” haciendo referencia tanto a la idea de salpicón como parte del cuplé en el que se repasan noticias del año anterior, como la situación de salpicar de excrementos en ese lugar sagrado de doble significado.

Es muy interesante observar que existe en esta presentación varios planos de la ficción en el sentido de que la murga hace referencia a ella misma como creadora del discurso que se va a iniciar y mezcla lo característico del estilo (salpicón) con la temática a la que alude y con la narración que inicia respecto a lo que están haciendo los personajes en ese momento: Pancho tirando la cadena luego de hacer sus necesidades y Chicote acercándose al espacio de la representación.

El diccionario de la RAE presenta a "chicotear" como un verbo transitivo utilizado en América que tiene el significado de "dar chicotazos", es decir, golpear con un chicote, con un látigo o punta de cuerda. También se le llama así al trozo de un cable eléctrico. Trae consigo la idea del golpe por castigo. En este caso, a quien se le da los chicotes es a don Chicote, personaje que retoma al de Cervantes y con el que podemos relacionar la idea de “quixote” como parte de la armadura que cubre los muslos y al mismo tiempo como nombre del protagonista. La diferencia es que en el último mencionado el objeto sirve para la protección y en el primero para la agresión, una agresión que recibirá el mismo personaje, ya que el cuplé es “Chicoteando a don Chicote”. Se observa que el verbo se presenta en gerundio, por lo que da una idea de acción que transcurre en el momento en el que se lleva a cabo la acción, en el que el coro canta y los personajes se mueven por el tablado.

Vemos que don Chicote es presentado como el valiente que condena a los cobardes, y es al mismo tiempo quien es castigado. Este juego no resulta para nada extraño si nos situamos en el contexto en el que se presenta la murga en el año 1988 es el mismo de denuncia al jurado del carnaval de haber castigado a la murga por presentarse el año anterior con el cuplé de “La comisaría” del que Cardozo y Ramos (2018) escriben, según entrevista con Catusa Silva, que “El

cuplé de "La comisaría" (Araca la Cana, 1987) era una crítica a las posturas políticas de Wilson Ferreira Aldunate con respecto a la Ley de Caducidad, que él había apoyado a finales de diciembre de 1986" (p. 72).

Por otra parte, Ramos (2010) retoma en un breve artículo de difusión la temática y hace alusión a los acontecimientos sucedidos en 1987 en relación al cuplé antes mencionado e indica que:

El expresidente Sanguinetti fue duramente castigado por Araca la Cana en 1987, al punto que en el cuplé de "La Comisaría", el personaje interpretado por Artigas "Muñeco" Pérez pateaba en el piso a un macaco de trapo con enormes cejas. El hecho no pasó inadvertido por nadie en el transcurso de Carnaval, al punto que un jurado, Orlando Vinci, de filiación colorada, se negó a calificar a la murga de José "Catusa" Silva, generando un hecho tan inusual, que sus pares debieron improvisar para salir del paso una vez que el conjunto finalizó su actuación en el Teatro de Verano. (Ramos, 2010)

En el cuplé de "La comisaría" aparece la figura de Wilson a quien se le hace una dura crítica indicando que pacta con los militares a quienes se les representa con un conjunto (el comisario y otros) como tontos y crueles. Entre otras críticas se le dice al personaje que representa a Wilson: "usted tiene muchas idas y venidas" / "apunta pal lado del pueblo y pone el huevo en otro lado".

La murga se presenta como valiente y denuncia los hechos, es don Chicote, el maltratado, quien representa a la murga como tal y esta se presenta como víctima de una injusticia sucedida el año anterior, situación que toma con humor y que el coro repite en el cuplé de "Chicoteando a don Chicote":

Coro: Ya que trajimos también al molino
 tiene razón Pancho con la confusión
 este año no viene el Wilson
 no lo invitamos a la celebración
 y tampoco trajimo' al Goyo
 porque él solito es un papelón.
 Che Catusa
 Che Catusa, dejate de bromas
 que tus escrituras no son las sagradas

seguro que un lío con tantas denuncias nos vas
a traer.
Che, Catusa, dejate de bromas
querés que el jurado nos vuelva a joder.

El coro entabla un diálogo con los personajes y al mismo tiempo tiene la función de explicar los acontecimientos. Explica la locura de don Quijote, explica la presencia de los personajes y la relación cíclica de presentación continua de un repertorio. Al mismo tiempo lleva a cabo un diálogo con el director y letrista al anunciar y dejar explícita la autorreferencia. Existe en estas palabras una relación de metatextualidad en el sentido de que en el texto se habla del propio texto, de lo que este debería contener y cómo debería hacerlo. La murga muestra autoconciencia en tanto explícita se está presentando a un concurso y que los acontecimientos del año anterior han sido problemáticos para la agrupación.

Esta situación coincide con la situación de la segunda parte del *Quijote* en la que los personajes conocen la existencia de lo acontecido en la primera parte y dialogan sobre los acontecimientos, negando incluso, los conocidos por los personajes de la obra apócrifa de Avellaneda. Riley (2001) observa a esta situación como una estrategia de duplicar la popularidad de los personajes, ya que al introducir la reacción de los personajes y de un público, genera que la historia continúe al retomar los acontecimientos conocidos ya. De igual modo, la murga retoma los acontecimientos y hace que sus personajes, igualmente, dialoguen con ellos mismos.

Chicote y Pancho representan a los personajes cervantinos y nombran elementos que hacen al argumento de tal obra, pero no imitan el estilo. Existe un juego, una transformación lúdica del hipotexto en la que se recontextualiza el gusto de Sancho por el vino en el gusto por la cerveza de Pancho, los campos de Montiel de La Mancha por Monte Cúdine y La Manchega, empresas de condimentos uruguayas. Monte Cúdine se convierte en el cuplé en una mezcla de locación en la que el Caballero de la Blanca Luna, Sansón Carrasco, derrota a don Quijote: “Pancho: ¿Allí fue acaso donde el caballero de la Blanca Luna con su chimichurri te quitó la honra?”. Ya no son las playas de Barcelona sino un sitio

que comienza a existir por mención de Pancho asociado a la realidad cercana del paisaje montevideano.

Es interesante observar que estos personajes tienen una corta aparición, el cuplé continúa pero los personajes se retiran. El punto central en su existencia es mencionar el espacio del tablado en coincidencia con el cuarto de baño y lo que esto representa, así como hacer mención a lo sucedido el año anterior en el que la murga dedica su repertorio a la obra de Cervantes, presenta el cuplé de “El comisario” y “Por ser tan pocos”, tema que da nombre al disco que edita la murga y que tiene como tapa a la obra de Picasso que muestra a don Quijote y Sancho.

Los personajes vuelven en clave de humor para recordar lo que la murga observa como una injusticia y aclarando que este año no traen la representación de aquellos personajes contemporáneos que les han generado tanta complicación, pero, por otro lado, al mencionarlos y recordar el cuplé, lo hacen.

Retomando los conceptos de Doležel (1998), podemos indicar que nos encontramos frente al tipo de reescritura de un clásico que coincide con la idea de transposición presentada por el teórico en tanto que este cuplé conserva el diseño y la historia principal y las sitúa en un nuevo escenario, en un nuevo contexto político y cultural. La historia presentada aquí, dialoga con la de Cervantes, posee nuevas acciones y se vincula con un conjunto de acontecimientos que responden al *Quijote* en tanto estructura ya que conserva el funcionamiento de los caracteres centrales se mantiene. Lo que conserva es aquella historia que está presente en la memoria y constructo popular. No podríamos reconocer en esta presentación la existencia del desplazamiento ya que no se niega la legitimidad del protomundo canónico o de una complementariedad como plantea la idea de expansión. Sí existe una intención de conservar o copiar un estilo en la forma de expresión del protagonista, en el vínculo entre los personajes y la presencia de elementos que la construcción popular asocia con la historia del protomundo canónico como ser la dupla y el molino.

Existe en el presente hipertexto, dado por el cuplé, una relación de transformación y al mismo tiempo de imitación del texto cervantino. Se transforma la historia, aunque se conserva la estructura básica y se busca

mantener un estilo, al menos en la forma de expresión de los personajes y formato de diálogo, con el fin de que los receptores reconozcan fácilmente el vínculo con la obra cervantina. Esta imitación no tiene en sí una función crítica pero sí ridiculizadora, se puede observar en el juego del molino y su respuesta en tanto niega ser un ventilador, rebajando la cualidad de gigantes que tienen los molinos como analogía para la transformación que realiza don Quijote. La derrota se continúa cuando Pancho recuerda la pérdida de la honra de don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna. Pancho está refiriendo a uno de los elementos esenciales del héroe: la honra, elemento fundamental para el caballero medieval relacionado con el reconocimiento del honor y la valentía por parte de la sociedad. La respuesta de don Quijote frente a su situación de derrota renueva la degradación y juega con referencias humorísticas contextuales: “y... éramos tan pobres”. Este comentario realizado por don Quijote dialoga con el conjunto de escenas humorísticas del programa argentino muy consumido en Uruguay entre los años 1981 y 1986: "No toca botón". En él actuaban Alberto Olmedo y Javier Portales y la frase "éramos tan pobres" era utilizada por uno de los personajes de un sketch homónimo en el que un empleado (Olmedo) hacía cosas increíbles por conseguir un puesto de subgerente y cuyo jefe (Portales) siempre engañaba con absurdas excusas. El sentido dado por el empleado estaba asociado a que era capaz de hacer cualquier cosa por su condición de pobreza para conseguir un mejor puesto.

Vemos que el coro intercala el canto en el que recupera y presenta al héroe, sus deseos, sus aspiraciones y su vínculo con el amor hacia su dama. Es en este momento del cuplé donde aparece degradado nuevamente el juego relacionado al amor y el erotismo. Aparece el personaje de la gorda Tota que se presenta como un hombre travestido a mujer. Este personaje no solamente realiza una serie de críticas en contra de Sanguinetti y Lacalle a los que acusa de sanguijuelas, vendedores del país y alcahuetes de militares, sino que le dice a Chicote que es su doncella (Dulcinea en correlación al texto cervantino). El deseo sexual de Tota queda explícito. La presentación del personaje dista mucho de las doncellas propias de las novelas de caballería. Pucheta dice de Tota que esta es

mugrienta, desprolija con su ropa interior, abandonada con su cuerpo y una cascarrienta. Las palabras de Chicote contrastan con las respuestas del coro en tanto la idealización del amor y el respeto está en el uso de preservativo y la armadura del caballero oculta unos calzoncillos en mal estado. Este juego de degradación nos recuerda a la misma mecánica existente en el episodio del encuentro entre don Quijote y Maritornes en la obra de Cervantes.

Redondo (1998) muestra cómo el erotismo está presente en el Quijote porque también lo está en las novelas de caballería, así, en la obra de Cervantes aparece como una imitación degradada, propia de la parodia. Propone el autor que lo que aparece en el Quijote es un erotismo burlesco. El encuentro con Maritornes en la venta de Juan Palomeque (Capítulo XLIII, primera parte) la forma en la que se construye el personaje de Maritornes en oposición con las doncellas caracterizándose irónicamente: ancha de cara, llana de cogote, tuerta de un ojo y del otro no muy sana, baja y jorobada y de nariz chata, indicio de fealdad y lascivia. En este episodio se revierte en forma burlesca los sentidos de las escenas eróticas de las novelas de caballería, siendo que la castidad que es puesta en peligro es la del hidalgo y no la de las muchachas, como si fuera él una doncella. Por otra parte, muestra Redondo cómo la escena erótica entre don Quijote y Maritornes no es un erotismo placentero sino una asquerosa escena erótica en la que se están en un espacio casi público (porque en el dormitorio están, además, Sancho y el arriero), el lecho es una muy mala cama, el caballero es un cincuentón demacrado y la doncella es una fregona fea y maloliente, y las palabras de amor son el silencio para no despertar a los demás.

En el cuplé se mezclan otros personajes, frente a la idea de que don Quijote sea homosexual aparece Jerry Falwell, fundador de la Iglesia Bautista Thomas Road que fue rechazado por los colectivos pro - derechos LGBT por ver en Falwell un agente de intolerancia hacia dicha comunidad. Es así que Falwell personaje aparece haciendo referencia a escrituras sagradas y se expresa con un estilo de sermón. Este personaje es utilizado por la murga para expresar diversas críticas y denuncias hasta que se cierra el cuplé con el fin del encantamiento de Quijote. En este momento el canto cierra también con el espacio puramente

humorístico y presenta el ideal a través del caballero: libertad de los pueblos, inexistencia de la miseria, presencia del amor, esperanza para un nuevo camino. En el final del cuplé don Quijote recobra su lugar de héroe y con él la honra y la gloria. Dice dejar su legado luego de su muerte y esta es la fuerza para luchar por esas aspiraciones. En el texto de Araca la Cana funciona tanto la vertiente cómica como la romántica. El protagonista se sumerge en la degradación propia de lo carnavalesco y resurge como símbolo del ideal que choca con la realidad sintetizando en su mensaje la importancia de la continuidad, más allá de los avatares, para conseguir el fin deseado: "¡Luchad sin desmayos que la historia habrá de descubrirnos y encontraréis el premio de la gloria!".

“Don Pepote de la Chacra”, Diablos Verdes (2010)

En octubre de 2009 se llevaron a cabo las elecciones nacionales en las que fue electo presidente José Mujica. En este intersticio entre la elección y la asunción, la murga Diablos Verdes presenta su espectáculo “Papita pa’l loro” en el que los integrantes representaban loros que a su vez son metáfora de diversos personajes, entre ellos, el propio Mujica en tanto se toma su característica de “lorear”, es decir, hablar mucho o hablar más de la cuenta. Por esta relación es que comienza el coro presentando a la figura del cuplé de la siguiente manera: “Era un periquito muy desalineado...” para referirse al presidente electo. Comienza así la presentación del personaje protagónico del que se van dando detalles a partir de los cuales el espectador puede relacionarlo con la obra de Cervantes. Así, por relación analógica, Lucía Topolansky será Lucinea, Danilo Astori será Danilote.

El cuplé inicia con una imitación del hipotexto “En un lugar apartado cuyo nombre no recuerdo...”, con este inicio, cualquier conocedor de la obra, aunque lo sea “de oídas” puede establecer la relación y prepararse para la reconstrucción de, utilizando los términos de Doležel, del mundo ficcional primario $M(F)_1$ al $M(F)_2$, esto es, la reconstrucción del mundo ficcional propuesto por la murga. En esta reconstrucción se establecen nuevos escenarios, el protagonista vive en un lugar de Rincón del Cerro, sus lecturas no son las novelas de caballería sino libros del “Che” (podríamos pensar en el diario del protagonista, biografías, y sobre todo escritos que no pertenecen a la ficción sino basados en hechos vinculados a la realidad histórica), y su tierra no es La Mancha sino La Chacra. Podemos observar que el juego fónico se mantiene presente en la denominación de personajes y topónimos, a través, en este último, de la aliteración y de la coincidencia silábica.

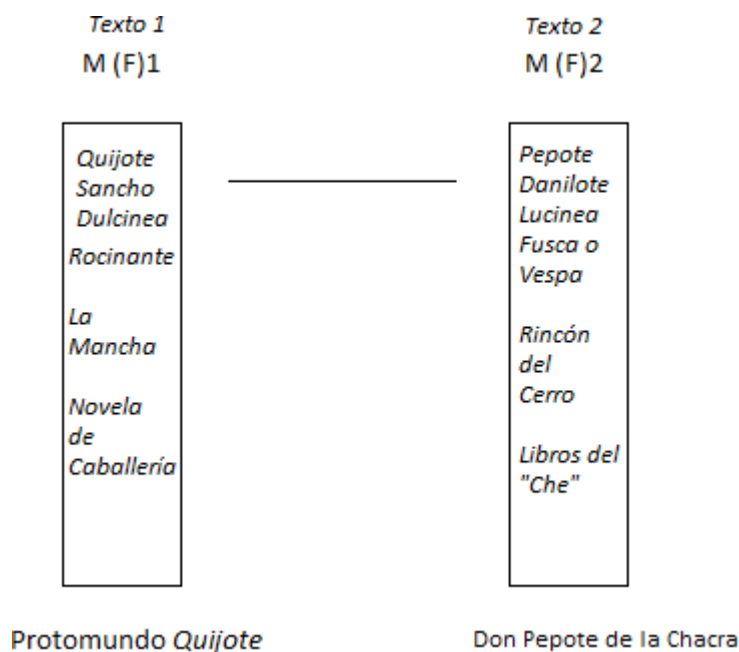
Rocinante es reemplazado por el Fusca o la Vespa y los valores que propone la murga como propios del héroe se relacionan con austeridad, humildad

y fidelidad. Existe una correspondencia extensional¹⁷variada entre el mundo ficcional primario y el reconstruido por la murga que sí mantiene la estructura proponiendo una reescritura según transposición en tanto “conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial y temporal distintos” (Doležel, pp. 286 - 287), pero al mismo tiempo conserva la historia en parte, ya que modifica el espacio *intensional* (sentido) por lo que existe, además, un desplazamiento en tanto reinventa, en parte, su historia. No podemos indicar que se trate de un desplazamiento ya que no se crea un antimundo o versión distinta del protomundo, pero tampoco se mantiene por completo el diseño y la historia.

La figura 7 muestra en forma gráfica estas transformaciones que presentan el nuevo mundo ficcional propuesto por el nuevo texto presentado por Diablos Verdes. A estas se les debe sumar el conjunto de acciones y presentación directa de los personajes que se dará a través del diálogo entre los protagonistas y el de estos con el coro y con el contexto temporal y espacial en el que se sitúan.

¹⁷ Lo extensional para Doležel es la referencia en la dualidad de referencia y sentido. “Un lenguaje extensional ideal estaría caracterizado por una correspondencia exacta entre las entidades del mundo y sus designaciones” (Doležel, p. 198).

Ilustración 7. Esquema del proceso de transducción en cuplé



A la asociación del protagonista con el personaje cervantino, se suma la referida al propio repertorio de la murga que tiene como centro la idea del loro. Este personaje, don Pepote, se muestra desde una característica que añade un nuevo ingrediente de humor compuesto por la animalización que se construye a través de la presentación en el escenario y en el discurso del personaje que no puede “cerrar el pico”.

Si tomamos la ya clásica noción de reciprocidad en el proceso de sanchificación o quijotización propuesto por Madariaga (1926) vemos que esta se presenta en el cuplé en su máxima expresión. Pepote adquiere rasgos cercanos más a Sancho que don Quijote y Danilote es quien, al igual que don Quijote da consejos de gobierno a Sancho al asumir como gobernador de la ínsula Barataria, dará consejos a Pepote al asumir la presidencia. Danilote, que en el cuplé representa a Sancho, está aquí transformado en Quijote, y Pepote se transforma en un Sancho que se enfrenta a ser gobernador. Esta situación planteada por el cuplé nos recuerda al episodio de la Ínsula Barataria, en la que Sancho se transforma en

gobernador y debe apartarse de sus rasgos que lo identifican con lo carnavalesco, sus necesidades fisiológicas: su apetito, su necesidad de siesta, su panza; para sumergirse en la suspensión y reversión transitoria de las normas de la vida cotidiana y enfrentarse a gobernar.

Existe un tono festivo en el cuplé respecto a la nueva situación política, tanto de la elección de candidatos como de lo quijotesco¹⁸ que este mundo presenta. De esta forma existe el revés de lo antes propuesto en tanto Danilote representa la ligadura con la racionalidad (no tan quijotesco) y propia de la gestión económica y se presenta a sí mismo con la base sonora de “La chica Almodóvar” de Joaquín Sabina. Es vedette y se aleja de lo popular que queda representado, en el cuplé, por Pepote, y a la vez se acerca en su pretensión de notoriedad. Los consejos y solicitudes van desde lo más mundano a referencias de política económica. Se propone como uno de los consejos el cambio de imagen del nuevo presidente que no puede dejar de lado su condición de loro.

Así, en su condición de loro opina sobre la justicia uruguaya, tema que se reitera a lo largo de la presencia de la figura del *Quijote* en la murga, para presentar su ausencia. Las opiniones sin filtro del nuevo presidente son tomadas por uno de los integrantes del coro para la realización del texto “Pepote coloquios” que se convertirá luego en “Pepote quilombos” por la falta de censura del discurso de Pepote. El consejo del coro se hace presente y con él diálogo con el mismo: “¡Callate, callate, callate!”. Se instala la temática de la censura y la falta de libertad en contraposición a la celebración del lenguaje sin filtros de Pepote, que es un loro y que puede volar.

El 25 de mayo de 2012, en las Jornadas de lecturas maratónicas en el Auditorio Adela Reta con motivo de la celebración del Día del Libro, José Mujica leyó un fragmento del capítulo XI: “De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros”. González Briz (2014) propone que este fue un gesto claramente político: “asociado a la idea utópica de una sociedad primigenia de bienes

¹⁸ En las principales lenguas europeas ser “quijotesco” significa perseguir ideales inalcanzables. De modo similar que, al héroe de Cervantes, al idealista quijotesco no le importa nada o casi nada las realidades prácticas en su intento de alcanzar sus objetivos. No se da cuenta de cuándo la búsqueda de un ideal se transforma en sometimiento a una ilusión. (Riley, 2004, p. 165)

comunes, anterior al trabajo, la propiedad privada y la violencia” (p. 1). Recuerda, además, la publicidad de la lista 7373 integrada por la fórmula Mujica - Astori para las elecciones de 2009 en la que se presentaba a don Quijote en bicicleta y la lectura: “Ladran Ñato, señal de que ganamos”.



¹⁹ Captura de pantalla del vídeo recopilación

Y explica que “Lo que podemos llamar el mito quijotesco se desarrolló en estrecha relación con la promoción de una identidad de una matriz hispánica o latina, con causas políticas minoritarias, ya sea con un idealismo altruista destinado al fracaso, ya con el conflicto con los valores dominantes, invariantes que se detectan en muchas aproximaciones y readaptaciones de la obra” (cfr. González Briz 2013, en González Briz, 2014).

En este sentido, es interesante observar que la murga “Diablos Verdes” relaciona, dos años antes de que Mujica realice su lectura, al propio expresidente con el conjunto: idealismo altruista - conflicto con los valores dominantes. El personaje del cuplé vive apartado en su chacra y lo que dice lo coloca en permanente conflicto tanto con las normas de etiqueta y protocolo, como con el discurso dominante. Es igualmente un idealista que, como indica Maravall (2006) respecto a don Quijote, opta por reconocer en la sociedad ucrónica y utópica de la vida primitiva agraria, el mito pastoril de la Edad de Oro, el camino a la felicidad en oposición al Estado del dinero y de la administración burocrática. González Briz (2014) indica que Mujica ha encendido la imaginación colectiva con “la

¹⁹Vídeo: recopilación realizada por María de los Ángeles González y editada por Carolina Condado sobre la relación de la figura de José Mujica en relación a la de don Quijote: https://www.youtube.com/watch?v=ZZ59WLb3l2I&ab_channel=Ludum

forma de vida sencilla y quizás su reiterada promoción de la austeridad, el anticonsumismo y la ‘economía de lo necesario’, refrendada indirectamente en su lectura del Discurso de la Edad de Oro” (p. 7).

En el cuplé de “Diablos Verdes” se muestra en relación analógica esta preferencia de don Pepote a salirse de la sociedad de consumo que acepta la condición de escasa productividad y vive con lo necesario, tanto así que hasta Manuela, la perra del expresidente, no necesita más que tres patas.

No son las únicas referencias respecto a las relaciones creadas entre Mujica y don Quijote. En el año 2016 José Mujica visitó el estado de Tijuana, México. De esta visita Leonardo Fernández Aceves publica, en el año 2017, un ensayo titulado *Un Quijote vestido de Sancho*. En la tapa del libro aparece una ilustración de Mujica representado en una mezcla entre don Quijote con su bacía de barbero, Sancho como gobernador de Barataria y gaucho con su mate tras unas rejas que se abren y dan paso a que quien observa la ilustración sea el interlocutor de Mujica y el receptor del mate.²⁰

²⁰ Imagen de la portada del libro de Fernández Aceves (2017): <https://www.librostijuana.com/imagenes/9985182/998518255176.GIF>

Conclusiones

Se puede apreciar una mayor presencia de la obra cervantina en los repertorios de murga en los años posteriores a la salida del gobierno de facto (1985 - 1988) y en el año 2010 donde la murga toma los acontecimientos del año 2009, momento de las elecciones en las que es electo el expresidente José Mujica. La presencia es continuada y muestra una línea de significados asociados que se mantienen en el tiempo y son retomados por los diferentes libretos para incorporarlos en el repertorio.

En primer lugar, podemos observar que las presencias existentes poseen diversos formatos (ya sean menciones en versos específicos a modo de alusión o reescrituras en creaciones de cuplés) pero que en todos los casos recolocan al *Quijote* ligado a un conjunto de discursos opositores a los gobiernos del Partido Nacional y el Partido Colorado y en apoyo a los periodos de gobierno frenteamplista. Al igual que sucede con el caso de Cuba (Loeza, 2014) el símbolo asociado al *Quijote* y al mito se descubre como reflejo del idealismo, la revolución, y la búsqueda de justicia social. Esto hace que en los repertorios nacidos en los años posteriores a la salida del gobierno de facto primen las características del *mito quijotesco* asociados a la imaginación romántica y la heroicidad. Luego se observa que, a lo largo de los periodos de gobierno frenteamplista, comienzan a presentarse los otros dos elementos planteados por Pardo (2010) como propios del mito quijotesco: el conflicto entre la imaginación romántica y un mundo hostil a la romantización, y la discrepancia entre un modelo heroico caducado y un contexto anti-heroico.

Si Loeza (2014) muestra cómo en Cuba la utopía se convierte en distopía a través de la obra de *Sancho Panza en la ínsula Barataria* de Esther Suárez Durán,

la murga uruguaya presenta un conjunto de signos asociados a la idea del derrotado, justamente ligado a la revolución con vínculo cubano ("Y todas las ciudades son las romas de Nerón / y siempre está Berlín partida al medio / y las revoluciones rompen en el malecón / y todos los quijotes se cayeron (Agarrate Catalina, 2010)). En esta construcción del discurso, el mito quijotesco adquiere un hilo conductor en el que representa en primer lugar el ideal (Araca la Cana y Contrafarsa 1988), luego la celebración (Diablos Verdes 2010) y finalmente se apega a la imagen de la derrota y el derrotado (Agarrate Catalina 2010).

Por otra parte, podemos identificar un conjunto de signos asociados a la representación construida desde el espacio popular derivada ya de la obra, del argumento, del mito o del mundo ficcional que surge de la obra de Cervantes y que toma significado propio apartándose de la textura, como plantea Dolezel. Desde la primera presencia detectada, el signo toma la fuerza doble del ideal y al mismo tiempo de la risa "como correctivo popular" que Bajtín asocia a Sancho (Bajtín, 2003, p.22). Luego es representación de la sabiduría popular que se transmite a través del refranero, ya en la obra de Cervantes por boca de sus personajes, ya por la murga en el fragmento del cuplé de "José Refrán" de Patos Crónicos de 1985. Al mismo tiempo, existe una línea que comienza en la asociación con la obra "Vencidos" de León Felipe y que se continúa a lo largo de las presencias en diversos momentos de los repertorios, tanto en las presentaciones, como en los cuplés, como en las retiradas donde la idea del Quijote y lo quijotesco aparece como representación de la justicia. Puede apreciarse tanto en Patos Crónicos en 1985 como en Araca la Cana en "misa criolla" de 1987, despedida de Los rebeldes de 2001 y sigue la línea incluso en cuplés como "Cuplé de don Quijote" de Contrafarsa en 1988 o "Chicoteando a don Chicote" de Araca la cana en 1988.

Se ha podido apreciar cómo la murga, como agente transculturador, ha otorgado un conjunto de significados asociados a la obra de Cervantes que se vincula con los tres ejes semánticos del mito quijotesco que plantea Pardo (2011), poniendo énfasis en uno u otro núcleo según la etapa de mayor o menor romantización de la murga en relación a la expectativa, asunción y desarrollo de

los periodos de gobierno de izquierda, manteniendo una línea asociada de significados en relación al mito como hilo conductor.

Si el espacio construido en torno al *Quijote fue* asociado en Uruguay en el siglo XX a la promoción de una identidad nacional vinculada a la cultura hispánica, como plantea González Briz (2014), la murga “metaforiza” en el sentido dado por de Certeau (2000) este orden dominante e incorpora una imagen asociada a las reivindicaciones del sector popular, dejando explícito su lugar de derrota, una derrota que merece el amor, el respeto y el aplauso del público, en la línea de los textos de León Felipe. El loco lindo, el loco admirado por su idealismo, por su hacer y por su intento de cambiar el mundo, el derrotado que deja de serlo en el momento en el que sigue teniendo el aplauso y el apoyo del espectador que ha sabido sentir con el protagonista la valentía, la risa y la aventura.

En cuanto a la forma o procedimientos utilizados por la murga en la relectura y reescritura, podemos observar que en los cuplés analizados se trata mayormente de una transposición, en sentido dado por Dolezel (1998) en tanto que se conserva el diseño o la historia principal y se sitúa en un escenario espacial y temporal distinto. De hecho, se puede apreciar una existencia paralela de construcción por analogía en el caso del cuplé "Don Pepote de la chacra". Al cambiar la referencia (las conexiones *extensionales*), cambia también el sentido, el significado (las conexiones *intensionales*), pero se sostiene una estructura vertebradora del reconocible asociado al mundo quijotesco.

Los hipertextos que hemos observado llevan a cabo una transformación simple del hipotexto y dentro de esta transformación modifican el estilo pero en este caso, el hipotexto es ya en sí una parodia (el Quijote parodia de las novelas de caballería) en el sentido que explica Genette en tanto modifica el tema sin modificar el estilo integrándose a un tema vulgar, real y de actualidad. En el caso de la murga, debemos apartarnos de esta idea ya que proponemos que la presencia no se da ya del texto mismo de Cervantes sino de un conjunto de signos que construyen un símbolo o mito popularmente reconocido que se asocia a la obra cervantina. Si bien en algunos casos se reescriben pasajes o se busca imitar el

estilo, la construcción se hace a partir de un mundo ficcional que toma existencia fuera del texto. Ese conjunto de significados popularmente reconocible adquiere el poder operar en una línea temporal en el espacio del tablado.

Al realizar una revisión de los objetivos planteados para el presente trabajo, podemos considerar como exitoso el relevamiento de los libretos y los hallazgos que se desprenden de él. Si bien en un inicio desconocíamos la existencia de libretos que hicieran referencia explícita al Quijote, hemos recabado variadas presencias, entre ellas, tres cuplés completos que dialogan con la obra de Cervantes.

En segundo lugar, se buscó considerar las antes mencionadas presencias desde una perspectiva de la reescritura. Pudimos observar que de los procesos propuestos, la transposición se hace presente en forma continuada en los textos, manteniendo el protomundo (en el sentido de que se mantienen características asociadas por el gran público a la obra cervantina) y situándose en un nuevo contexto histórico, político y cultural. En los procesos de transducción se establecen cadenas de transmisión y presentación en las que actúan, en este caso, los transculturadores populares, que son todos aquellos actores que forman parte de la murga. Observamos que varios procedimientos como la apropiación, transformación y reescritura del asociado a la obra cervantina se han presentado en las letras de murga uruguaya en el periodo comprendido entre 1985 y 2010 en la producción cultural que se desarrolla en la esfera de la cultura popular. Luego de identificar estos procesos, nos preguntamos qué elementos de la obra de Cervantes, o del personaje o el mito son “reapropiados” y puestos en escena en el teatro de los tablados. A partir de esto, hemos observado que el mito quijotesco cobra relevancia en sus tres principios dependiendo del momento y la postura de la murga, ya sea vinculado al idealismo o a la celebración, asociados estos ya a la lectura romántica o la lectura carnavalesca del *Quijote*.

Por lo tanto, podemos afirmar que existe una presencia y reescritura del *Quijote* en las letras de murga montevideana en el periodo 1985 - 2010 y que las mismas se desarrollan según aquél núcleo del mito quijotesco funcional al discurso que la murga instaaura según el momento histórico.

Hacia los años ochenta prima la imaginación romántica que concibe la realidad mejor de lo que es, o tiene aspiraciones hacia ello, pero donde la realidad arremete contra esta visión en forma sistemática. Este núcleo se encuentra asociado a la visión romántica del *Quijote* que, como hemos observado, en la historia cultural uruguaya ha sido una de las líneas de lectura que se ha arraigado, incluso, dentro de la educación formal. En este sentido, se ha podido observar que, sobre todo, en las presentaciones y retiradas de los repertorios existe una visión ligada a la lectura romántica del *Quijote* en la que prima el enfrentamiento realidad e ideal, mientras que, por su propio carácter, en los cuplé analizados se mezcla la visión romántica con la cómica carnavalesca, que prima sobre estos pero que no abandona la lectura romántica de la que se extraen aquellos lazos vinculados con el ideal caballeresco de justicia para los desamparados y la idealización de la comunión del ser humano con la naturaleza presente en el discurso de la edad de oro.

En cuanto a los rasgos de la tradición de visión cómica carnavalesca asociada con la obra cervantina, los cuplés retoman las degradaciones eróticas (Redondo, 1998), el acento en el realismo grotesco (Bajtín, 2003) y sus degradaciones del ceremonial caballeresco al recontextualizarlos: el molino es un ventilador o bien la cruz elevada en el barrio Tres Cruces; Dulcinea es un hombre travestido y descuidado.

Por otra parte, estas degradaciones son utilizadas en doble juego por la murga Agarrate Catalina en el año 2010 con su cuplé “Don Pepote de la chacra” en el sentido de que el acercamiento a la risa popular que, según Bajtín, corporiza y vulgariza, es al mismo tiempo un acercamiento a la realidad popular que genera una identificación con el personaje don Pepote que no escapa de las características atribuidas por Cervantes a don Quijote: viejo, desaliñado y austero. La mezcla de estas características y las propias de la lectura romántica asociada al ideal, son las que construyen en este cuplé el tono de celebración, identificación y comicidad.

Por lo tanto, los libretos de murga analizados extraen elementos tanto de la visión romántica del *Quijote* como de la cómica carnavalesca que se relacionan a uno u otro núcleo del mito quijotesco según la selección que del constructo

popular de la obra cervantina se apropian los agentes de la transculturación popular (letristas, y otros actores de la murga) para la articulación de su discurso en relación a un contexto histórico determinado. Por otra parte, puede observarse que existe una línea de atribuciones asociadas a don Quijote que se mantiene y es retomada en las diversas propuestas de las agrupaciones a lo largo del tiempo.

Referencias

- Alfaro, M. (1991) *Carnaval una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta, primera parte: El carnaval "heroico"(1800-1872)*. Trilce.
- Alfaro, M. (1991, 1998, 2008 y 2014) *Carnaval, una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, Vol. 1: El carnaval "heroico" (1800 - 1872) (1991) y vol. 2 Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873 - 1904) (1998). Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del carnaval montevideano 1850 - 1950. (2008). "Montevideo en carnaval. Claves de un ritual Bicentenario".
- Alfaro, M. (2010). "Notas sobre la evolución histórica de la murga. La quimera del origen". Proscenio Montevideo. Las rutas del arte popular. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Arisi, J. (2020) *Sociedad Carnavalesca: La conjetura*. Mosca.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barrán, J. P. (2001). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Grupo Editor: Ediciones de la Banda Oriental.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Campos y Fernández F. J. (2018). Fiesta barroca en el Perú con don Quijote de protagonista (1607). *Revista Del Archivo General De La Nación*, 33(1), 9-34. <https://doi.org/10.37840/ragn.v33i1.70>
- Capagorry, J. y Domínguez, N. (1984). *La murga. Antología y notas*. Cámara Uruguaya del Libro.
- Cardozo, F. y Ramos, G. (2018). *100 veces murga*. PenguinRandom House Grupo Editorial Uruguay.
- Carrizo, L. (2000). *Murga, arte y sociedad*. Trilce.
- Cervantes, M. (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Vol I. Ediciones Universidad de Salamanca.

- Cervantes, M. (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Vol II. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Chartier, R. (1994). "Cultura popular": retorno a un concepto historiográfico. *Manuscripts: Revista d'història moderna*, (12), 43-62.
- Chouitem, D. (2009). La murga montevideana o cuando el Teatro de los tablados se pone al servicio de una crítica social. In *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica* (pp. 31-44). Universitas Castellae.
- Chouitem, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (32), 41-63. <https://doi.org/10.14482/memor.32.10340>
- Chouitem, D. (2019). *Carnaval, dictadura y después*. Fondo Editorial.
- Close, A. (2005). La comicidad del primer Quijote y la aventura de los galeotes (I, 22). *Estudios Públicos*, (100).
- Close, A. (2005). *La concepción romántica del "Quijote"*. Crítica.
- De Armas, G. y Retamoso, A. (2010). *La universalización de la educación Media en Uruguay. Tendencias, asignaturas pendientes, y retos a futuro*. UNICEF.
- De Carvalho Neto, P. (1960). *La murga del Carnaval montevidiano*. Montevideo: Ed. Universitaria.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Di Candia, A. y Alfaro, M (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Comisión del Bicentenario.
- Diverso, G. (1989). *Murgas, la representación del carnaval*. Universidad de Texas: Coopren.
- Doležel, L. (1998) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco Libro.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Felipe, L. *El Payaso de las bofetadas y el pescador de caña*. Visor. 1981.
- Fernández G., J. (2010). Elementos carnavalescos en el Quijote: Del carnaval al libro y del libro al carnaval. *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 6, 27-47.
- Fornaro, M. (2007). Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (7), 31-48.

- Fornaro, M. (2002). «Los cantos inmigrantes se mezclaron». La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6).
- García Canclini, N. (1984). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? Materiales para el debate contemporáneo. CLAEH.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Muchnik Editores.
- González Briz, M. (2005). El Quijote en Uruguay: un itinerario posible. En Actas de las Jornadas Cervantinas: “A cuatrocientos años de la publicación del Quijote”. Coordinadora Alicia Torres. Universidad de la República.
- González Briz, M. (2006). Apuntes sobre la recepción del Quijote en Uruguay. En *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el Cuarto Centenario*. Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila editores. Buenos Aires: Instituto de Filología y Cultura Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.
- González Briz, M. (2014). *El Quijote en Uruguay: Representaciones míticas, reescrituras, apropiaciones*. Universidad de Buenos Aires.
- González Briz, M. (Coord.) (2016) *Cervantes: textos, figuras, prácticas*. Universidad de la República, CSIC.
- Gramsci, A. (1972). *Cultura y Literatura*. Península, 1972.
- Hernández Guerrero, J. A. (2008). El Quijote desde la teoría de la experiencia vital. *El Quijote desde la teoría de la experiencia vital*, 515-521.
- Jofré, M. (2005). Don Quijote de la Mancha: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea. *Revista chilena de literatura*, (67), 113-129.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica. Fundamentos*.
- Loeza, A. (2014). Del idealismo al carnaval: el Quijote en Cuba. *In Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012 (pp. 702-713). Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Madariaga, S. de. (1926). *Guía del Lector del “Quijote”*: ensayo psicológico sobre el "Quijote". Espasa – Calpe.

- Martínez, A. (2016). *Dialogía, parodia y carnaval en Don Quijote de la Mancha*. Editorial Verbum.
- Martínez de Antón, D. (2016). La teoría de la transducción literaria, hacia una teoría dialógica de la obra literaria. Universidad Autónoma de Madrid. (Tesis doctoral) en Dialnet <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=53749>
- Martínez, M.(2016) La cuarta salida. Un testimonio inédito sobre el Quijote en las Filipinas (1623). University of Chicago.
- Martínez Mata, E. (2004). El cambio de interpretación del "Quijote". Actas del Coloquio Internacional "Cervantes y el Quijote", Universidad de Oviedo, 27 al 30 de octubre de 2004. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/encuentros/e_2004/e_2004_17.pdf
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ayacucho.
- Pardo, J. (2011)."Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación" ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. Vol. 187 - 748 marzo-abril 2011. doi: 10.3989/arbor.2011.748n2004
- Pinheiro da Veiga, T. (1916). *Fastiginia o Fastos geniales*. Imprenta del Colegio de Santiago. Valladolid. Disponible en https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10066439
- Pogolotti, G. (2016). Sabiduría popular. *Cuba: Granma*, 2.
- Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego.
- Ramos, G. (2010). Las elecciones en el tablado. Montevideo Portal. 28 de febrero de 2010. montevideo.com.uy [última consulta: marzo 2021].
- Ramos, G. y Scherzer, A. (2011) Destino: Murga joven. Espacio, tiempo, circunstancias.
- Ramos, M., Outerelo, E. y Magallanes, V. (2000). *Carnaval, historias de una fiesta: Parodistas*. IMM.
- RAE: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Fecha de consulta, marzo 2021].
- Redondo, A. (1978). Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el «Quijote». Bulletin

hispanique, 80(1), 39-70.

- Redondo, A. (1998). *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Editorial Castilla.
- Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de una cultura nacional*. Trilce.
- Remedi, G. (2001). Del carnaval como metáfora al teatro de carnaval. *Latin American Theatre Review*, 127-152.
- Remedi, G. A. (2020). The Equivocal Politics of Carnival: The Forms and Discourses of Carnavalesque Theater in Contemporary Uruguay. *Journal of Festival Studies*, 2(1), 236-264.
- Riley, E.C. (2004). *Introducción al "Quijote"*. Crítica.
- Riley, E.C. (2001). *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Crítica.
- Rivero, C. (2012). El inicio de la recepción cervantina en Alemania: las primeras adaptaciones teatrales del Quijote. Diciembre 2012. *Anales Cervantinos* 44:121-132. DOI:10.3989/anacervantinos.2012.006
- Sánchez, A. (1984). Cervantismo y quijotismo de León Felipe. In *Anales cervantinos* (Vol. 22, p. 181). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.
- Sans, I. (2008). *Identidad y globalización en el carnaval*. Fin de Siglo.
- Sartre, J.P. (1977). *Literatura y arte*. Situations IV, Losada.
- Svetlakova, O. (1995). Utopismo carnavalesco en el " Quijote.". Società Editrice Intercontinentale Gallo.
- Valle, N. R. (2008). La "creación" de refranes en el Quijote. *Paremia*, (17), 143-151.
- Vila, J. D. (2005). El Quijote como texto político, Don Quijote en la arenga política. Lecturas de *El Quijote: investigaciones, debates y homenajes*. Melchora Romanos, Juan Diego Vila y N. González (ed.). Universidad Nacional del Litoral, 58-67.
- Vimercatti Salinas, J. (2017) "Murgas en la era progresista : una aproximación a la lírica carnavalesca en el cambio de coyuntura política". XVI Jornadas de Investigación: la excepcionalidad uruguaya en debate: ¿como el Uruguay no hay?

Wolfzettel, F. (2005). Del símbolo nacional a mito literario de la nación. Funciones del *Quijote* en España entre el romanticismo y la generación de 1898. En de Mojica, S y Rincón, C. *Lectores del Quijote 1605 - 2005*. (pp. 61 - 93)

Anexos

Anexo I - Letras de murgas

Contrafarsa 1988 - Cuplé de don Quijote

Previo a la transcripción de Chouitem que compartimos a continuación, existe un preámbulo en el que se va construyendo el escenario. Se intenta transcribir a continuación:

Los integrantes del coro se van dividiendo los papeles. En esta instancia uno de ellos es designado Sancho Panza por quien representa a don Quijote.

Don Quijote aparece en el escenario sin ser llamado y sin ser esperado, y se presenta de la siguiente manera:

DQ - Yo soy aquél para quien están guardadas la grandes hazañas y los valerosos hechos, soy el más grande de todos los caballeros, el de la Triste Figura, el más valiente y el más intrépido (...) soy, señores a mis anchas el gallardo caballero: don Quijote de la Mancha... y vengo a hacer un cuplé"

El coro canta y le indica que no es un personaje que esté registrado y don Quijote contesta:

DQ - Fichado estoy... si estaremos fichados, muchachos...

El coro canta y luego se designa al integrante del coro que realizará el papel de Sancho.

DQ - Pero es que sí, que tienes tú la razón, se llama Sancho Panza mi acompañante escudero. Pero he de decirte, señor, que el nombre no le viene mal a su aboltada figura. Pues anda, ve a vestirte entonces. Yo te nombro mi escudero

S - ¿Tu escudero? ¿yo haciendo de personaje con lo difícil que es eso y lo sencillo que soy? No puedo.

El coro intenta convencer al integrante para que haga de Sancho.

S - Está bien, está bien. Te lo voy a aceptar porque este es mi último carnaval. Mis huesos cansados y mi panza cansada ya no quieren más, ya son dos carnavales en estos dieciséis años de larga vida, pero te lo voy a aceptar, gracias, gracias macho
Canta el coro sobre la resolución y presenta la idea de que ya casi completó don Quijote

Aparece un nuevo personaje vestido con polleras que dice que para completar la escena y para que el público la viera, quería ofrecerse:

D - Para completar la escena, y que el público la vea, quería ofrecerme. He de

ofrecerme, señor, yo quiero ser Dulcinea.

DQ - ¡Salid! ¡Salid! Salga de ahí mal habido. Qué mal le queda la falda al hombre, al hombre que por ser gracioso la viste. Si hasta prefiero deciros, señor, que prefiero solito hacermela...

D - Que me bañé recién

DQ - ... La historia de Quijote y su escudero y soñar que en el Toboso aún me espera rozagante la hermosa Aldonza Lorenzo.

El coro juega con la idea de que esta se parece más a un malvón que a una rosa.

(Transcripción: Colección Dorothée Chouitem, en anaforas.fic.edu.uy)

Cuplé de don Quijote

Q - Recuerden cuando a gigantes
yo me hube de enfrentar
movían tanto sus brazos
pretendiéndome asustar

C - Ay que no

S - Ay que no eran gigantes
sino molinos de viento

C - Ay que sí

Ay que sí los atacó
con valentía y coraje

C - Hay que ver

S - Hay que ver como quedó
contra un molino de viento
con tres costillas quebradas
y golpes en el asiento.

C - Vuela Quijote tu ilusión
de batalla

no cabe duda mi señor
que te falla.

Q - Para conquistar la paz
salí por el Boulevar.

vi un fantasma grande
que se aprestaba a atacar
Apronté lanza y escudo
el fantasma abrió sus brazos
y de miedo quedó duro.

S - El gritaba en su caballo
este si no se me escapa
y el fantasma seguía duro
pues era la cruz del Papa.

ESTRIBILLO

Q - Escondida en una selva
de árboles elevados
yo descubrí una cárcel
donde encerraban esclavos
Defensor, gran Defensor
clamaban por mí al verme
y por ellos ataqué
con mi espíritu libertario

S - se hizo puré en un muro
del Estadio Centenario

ESTRIBILLO

Estás piantado.

Q - Dicen que estoy piantado, piantado
 pues vivo aventuras buscando la verdad
 si eso es locura dénme mil locuras más
 que en una ronda de locuras bailaré
 pa' salpicar a todos lados la verdad
 a ver si el mundo se llegara a contagiar

C - loco, loco, loco....

S - Que si es locura
 ir cantando por la paz
 vivan los locos que salen al carnaval

C - con mil palomas que desprenden al
 cantar

voces palomas que se lanzan a volar
 que ya la farsa va perdiendo su lugar
 vivan los locos, los locos del carnaval
 vivan los locos, los locos del carnaval

Q - vivan sus sueños de justicia, de
 igualdad, viva su eterna locura,
 su delirio por la paz.

S - ¿Pero has visto señor?
 Te están aplaudiendo.

Q - Aplauden Sancho, señal de que están
 de acuerdo.

Pero es que entonces no entiendo
 por qué llaman locura a todas mis
 aventuras.

M - ¿Sabes cuál es tu locura? ¿Sabes cual
 es tu mal?

En que no es cosa de elegidos
 el salir a cabalgar
 Si a este mundo hay que transformarlo
 no ha de ser con quijotadas
 que lo habremos de cambiar.

Porque si quijote llamamos
 al que lucha por la paz,
 por la justicia, por la verdad;
 hoy Quijotes habemos muchos
 y hasta podríamos formar
 ejércitos de Quijotes
 con estandartes de paz

S - Uy, uy, uy, uy, ...
 qué alegría que me da
 que si hay tantos quijotes
 tantos Sanchos habrá
 podríamos formar un sindicato
 de escuderos para poder cobrar más

que asignación, que aguinaldo
o salario vacacional....

D - No Sancho, no, entiéndelo bien
es cuestión de volar todos juntos
será la igualdad para todos
un mundo sin señores ni escuderos
porque todos tenemos nuestras
propias alas y nadie las debe recortar.

Sancho tú... tú puedes volar

S - ¿yo puedo volar?

¿y los herreros pueden volar?

¿y los carpinteros?

¿y la gente toda puede volar?

Vuela alto, porque alto

tú puedes volar.

vuela alto sobre el trigo

recorre la mar.

y podemos volar muy alto

disfrutar la libertad,

y construir nuestros sueños

con alas sin recortar.

C - Vuela alto porque alto

tú puedes volar

vuela alto sobre el trigo

recorre la mar

Q - Todos podemos volar,

todos con nuestras propias alas

sin seguir a nadie de atrás

que no hay elegidos del cielo

ni brazo descomunal.

Vamos Quijotes del mundo

vamos mi pueblo a andar

que por vos me juego entero

y mi lanza he de tirar

que ya no soy CABALLERO

sino un COMPAÑERO más.

Araca la Cana 1988, Cuplé “Chicoteando a don Chicote”

Integrante del coro:

- ¿Qué soy? ¿un inútil?

Coro:

- Si

Coro:

- Me gusta la gente que dice la verdad...
En este lugar sagrado
donde acude tanta gente
hacen fuerza los cobardes
mientras salen los valientes

Y el valiente don Chicote
que a los cobardes condena
vendrá delante de Pancho
que fue a tirar la cadena.

Coro:

- pshhh

Integrante del coro:

- Gracias.
“Chicoteando a don Chicote”
este couplét titulamos
haga fuerza, pero aguante
disculpe, disculpe si salpicamos

Coro:

- Pancho y Chicote
Chicote y Pancho
vienen desde el tiempo al carnaval
porque todos vamos a soñar
y cabalgaremos junto a Momo
por las noches del juglar.

Pancho:

- ¿Vosotros conocéis a vuestra merced? ¿Lo
conocéis? Si así no fuera deberíais
avergonzaros de vuestra ignorancia

Chicote:

- ¿Qué estáis diciendo, mi querido Pancho?

Pancho:

- Estaba yo diciendo quién es vuestra merced

Chicote:

- Dime fiel servidor ¿Por qué me has seguido?

Pancho:

- Por la cerveza, mi señor

¿Sabéis que todo el mundo conoce vuestras hazañas manchegas?

Chicote:

- Ja, ja, ja. Y también recordaréis la del Monte Cúdine

Pancho:

- ¿Allí fue acaso donde el caballero de la blanca luna con su chimichurri te quitó la honra?

Chicote:

- Ja, ja, ja. la honra

Pancho:

- Mucho ja, ja, ja, pero...

Chicote:

- Y... éramos tan pobres

Coro:

- Verá que el Chicote es un caballero que vino con Pancho que es su servidor se cree encantado por un sortilegio y anda por el mundo como un soñador.
- Que no se confundan ni por un momento por la deuda externa nadie nos mandó porque ustedes tienen ministros lacayos que pagan puntuales que alcahuetes son.
- Ya que trajimos también al molino tiene razón Pancho con la confusión este año no viene el Wilson no lo invitamos a la celebración ni tampoco trajimo´al Goyo porque él solito es un papelón
Che Catusa ,
Che Catusa dejate de bromas que tus escrituras no son las sagradas seguro que un lío con tantas denuncias nos va a traer
che Catusa dejate de bromas
querés que el jurado nos vuelva a joder

Molino:

- ¡Qué boquita, queridos eh!

Chicote:

- ¿Y tú quién eres? ¿acaso tú eres un molino?

Molino:

- No, si voy a ser un ventilador

Chicote:

- Vuestra insolencia enerva mi actitud de

caballero, estáis mancillando mi reputación!

Molino:

¡Qué boquita, querido, eh!

Pancho:

- Rocinante espera a vuestra merced para llevaros a los brazos de Dulcinea.

Chicote

- Ilumináis la gracias de mis anhelos, querido servidor.

Pancho:

- Allí mi señor, encontraréis la vida en su mismo seno

Molino:

- ¡Qué boquita eh!

Chicote

- Ahora, ¡parto!, ¡parto!, ¡parto!

Pancho:

- Os deseo que sea sin dolor mi señor

Coro:

- Se va se va se va se va
Es don Chicote que va buscando su gran amor. Está encantado de un dulce sueño que lo invadió en lo profundo del corazón.

Vendrá tal vez trayendo con pasión
la damisela la más hermosa de la nación
y cabalgando por los caminos de la ilusión
ha de encontrar el amor.

A mi me dicen la gorda Tota
de Araca
por tu cinturita
me liberé me liberé soy la Tota
por mi cinturita

Por qué sonrío siempre el presidente
señor
siempre lo veo
mostrando a todos su sonrisa feliz

Por qué se agranda el cantegril
si prometió darle una mano
por qué su rostro está feliz
si ve miseria en mis hermanos

Por qué quiere privatizar

seguir vendiendo sin conciencia
de qué se ríe diga usted
mientras se va la independencia
che Cautsa

Pucheta:

¡ Pero mundicia, generado! ¡Pero Tota
una está cansada de ser mujer ojeto!

Tota:

Y usado todavía

Pucheta:

En desuso Tota. Yo perdono Tota, porque
usted es buena, ¡será una mugrienta,
desprolija con su ropa interior, abandonada,
con su cuerpo, toda una cascarrienta lo que
se dice, pero tiene corazón!

Coro:

La Pucheta y la Tota (Estribillo)

Ya no pueden vivir
son tan chusmas las pobres
no dejan ni dormir

Ha visto Tota
cuánto nombrete
Julio María
'ta p'al chijete

Todos le dicen
el gallo Luis
porque él solito
vende el país

También le dicen
de otra manera
el sanguijuela
la Farolera

Porque si pasa
por un cuartel
le da el ascenso
a un coronel.

Chicote:

Deteneos, deteneos, esbirros tendenciosos,
 escuchad mis latidos y temblad ante mí
 impaciencia.

Pucheta:
 Es ese Tota el generado

Tota
 Dígame Pucheta: usted que es tan ardiente.

Pucheta:
 Como pizza de ayer recalentada

Tota:
 Cuándo hace el amor, ¿habla con su marido?

Pucheta:
 Si tengo un teléfono cerca, sí

Chicote:
 Escuchadme mi señora que al fin te he encontrado

Tota:
 Soy yo Dulcina, ¡Vení flaco!

Chicote:
 ¡Venid mi señora que preciso de vuestros favores!

Tota:
 ¡Se me hizo, soy toda tuya, flaco... y gratis!

Tú eres mi Dulcinea
 quiero ofrendarte mi vida
 flaco usá preservativos
 que está bravísimo el sida

Te ofredaré mi cariño
 una hermosa serenata
 vo' no podé ofrecer nada
 tenés los plim plim de lata
 Mi corazón caballero
 está estallando de bronca
 cien años con armadura
 como tendrá el zoncillonca

Con mi pingo Rocinante

ando por el mundo solo
como quiere a Rocinante
pa' mi quel Chicote es trolo.

Chicote:
Ya no soporto más vuestra soberbia, os
desafío a blandir nuestras herramientas
en defensa de la dignidad.

Molino:
No te hagas el Goyo que te rompo todo.

Pancho:
Lindo, lindo, lindo va a comenzar la disputa.

Molino:
¡Qué boquita eh!

Pancho:
Transmitiremos en cadena con el Circuito
Lori y lamentamos profundamente que por estar en conflicto no puedan
transmitir esta noche los compañeros de radio patrulla.
Impresionante el esfuerzo de los
competidores; y en contramos en el camino
al desafiante, dispuesta a dar una lucha
sin cuartel.

Tota:
Menos mal

Pancho:
¡Y ya lo tenemos; aquí está el molino de viento. Gira, gira molino gira.

Molino:
Y la pongo porque me da resultado, sino
no la ponía

Pancho:
¡Y aquí tenemos a Chicote de la Mancha, al que le dicen llanero solitario,
porque monta solo con plata. ¡Y largaron, segundos afuera!

Todos:
Otra vez segundos no

Pancho:
Y cayó Chicote y la Tota está cantando

Perdonalo señor
 que éste es una careta
 doctorado en cuentos
 trayendo tus recetas

Perdonalo señor
 a este comerciante
 que vende tu palabra
 igual que un feriante

Jerry Falwell
 ¡Y llegó el Señor, y él nos dijo aquél en sus sagradas escrituras, que
 cuando venimos a recibir su palabra. ¡Aleluya al Señor!

Todos:
 Aleluya

Jerry Falwell:
 Cantemos hermanos las escrituras del Señor

Cuidadito presidente que hace rato
 ya sabemos que usted está haciendo teatro
 porque aquí es señor denunciado está
 cuidadito con el pueblo que te mira
 cuidadito Marchesano y su sabuesos
 en la cárcel por pensar tienen tres presos
 porque aquí el señor denunciado está
 cuidadito con el pueblo que te mira

Cuidadito señores del jurado
 que no pase más lo del año pasado
 porque aquí el señor denunciado está
 cuidadito con el pueblo que te mira

Jerry Falwell
 Alabado sea aquel hombre que se aleja del
 vicio, del alcohol, del tabaco, de la droga, de
 la pornografía, que se aleja de Pacheco
 Areco, Aleluya, aleluya al señor.

Todo:
 Aleluya
 Jerry Falwell
 Si un hombre tortura a su hermano y
 después se suicida ¿Acaso redime su alma?

No, no redime su alma, pero algo es algo.
 Aleluya el señor Catusa.
 Y ahora el hermano Molino dará testimonio
 de un milagro: ¡Sí, de un milagro adelante
 hermano molino!

Molino

Una mujer pone un aviso en el diario, se
 necesita hombre valiente, audaz, viril:
 la persona que reúna estas tres condiciones
 enviar carta a poste restante o si no
 presentarse personalmente. Se presenta un
 hermano que le faltan los brazos y las
 piernas. La mujer le dice ¿usted es valiente?
 Si le parece que no soy valiente, perdí los
 dos brazos y las piernas con la guerra de
 Vietnam. ¿Usted es audaz? Si le parece que
 no soy audaz perdí los dos brazos y las dos piernas
 en la guerra de Vietnam y me
 presento por un aviso de esta índole. ¿Usted es viril?
 Con qué te creés que toqué el timbre.
 Jerry Falwell
 Aleluya, aleluya al señor del timbre.

Todos

Aleluya

Jerry Falwell

¿Qué es aquél hombre que no bebe, que no
 fuma, que no juega, que no desea a la mujer
 de su vecino? ¿Qué es ese hombre?

Molino

Un idiota

Jerry Falwell

Sí, un idiota, oremos por todos aquellos
 idiotas que no han abierto su corazón a la
 palabra del señor: oremos por aquellos
 insensibles que cerraron AFE: que cerrarán
 ILPE, y que terminarán vendiendo el patrimonio
 del pueblo. Oremos en el nombre del poder ejecutivo
 de la banca y del fondo monetario, okey.

Chicote:

Ya veis termina mi encantamiento y al

culminar esta función, acaba mi vida
quijotesca, así que debo dejaros, esta es mi
muerte.

Coro:

Tú Quijote al fin serás en este día
que los sueños su razón no han alcanzado
ya verás que juntos todos lo podremos
y los pueblos cantarán ya liberados

Quisiera cantar quisiera reír
no ver las miserias de este mundo
quisiera volar quisiera alcanzar
el amor que habita en lo profundo

Queremos saber quién ha soñado
queremos una razón sin trampas
queremos todo un camino nuevo
queremos toda nuestra esperanza.

Chicote

Os dejo mi legado más preciado: recoged en
mi muerte mi razón. Os dejo la esperanza
que quise para vosotros y el amor que he
sembrado por doquier también es vuestro.
¡Luchad sin desmayos que la historia
habrá de descubrirnos y encontraréis el
premio de la gloria!

Agarrate Catalina 2010, cuplé “Don Pepote de la Chacra”

En un lugar apartado cuyo nombre no recuerdo
pero según me contaron se llama Rincón del Cerro
vivía un hidalgo perico con su pareja y sus perros
Su vida sin mucho ruido, sin pitos y sin matracas
y es por todos conocido como "Don Pepote de la Chacra".

Era un periquito muy desaliñado
humilde plumaje, compañero fiel
junto a Lucinea vivía en su chacra
entre las acelgas y libros del Che.
Para algunos héroe para otros villano
en muchas batallas se lo vio de a pie
a veces en Fusca o si no en la Vespa
su vida parece parte de un cuplé
Héroe genial, caballero hidalgo triunfal
un glorioso rey devenido ya su majestad.
Victorioso es nuestro caballero andante
nos inclinamos ante usted una vez más.

Pepote:

Que les pasa tan temprano andan mamados
paren un poco que yo no soy superman.

Coro:

Es tu pueblo Gran Pepote que está acá

Pepote:

Ay qué changa me agarré voy a explotar

Coro: Fue blanco en los comienzos,

Tupa en los setenta

ministro en los 2000.

Vive en casa con aljibe

o aljibe con casa

la verdad nunca entendí.

Pero si le dan a elegir

entre todas las cosas

Pepote:

Yo elijo plantarme unas acelgas

tranquilo en mi chacra

entre los pichichos pulgoso y mansos

tranquilo unos mates cebar

Coro:

Nada de eso Pepote ahora lo espera

los avatares de la presidencia

Pepote:

Y ahora... ¿quién podrá acompañarme?

Danilote:

¡Yo!

Pepote:

¡Danilote!

Danilonte:

Yo quise ser una vez presidente

pero el congreso, firme, me echó fly

en las internas remé como una bestia

la neumonía llegó y ahí me hundí

Coro:

Pero era obvio que lo precisaban

el gran Pepote lo mandó llamar

Danilote:

Yo le exigí alguna cosita

nada que digas: ¡uy, cómo pedí!

Pepote:

¿Qué querés, Danilote?

Danilote:

En primer lugar quiero la política económica

Pepote:

Muy bien

Danilote:

Que le hagas caso a Tabaré,

que me dejes hablar a mi

la política internacional

cuatro entes autónomos

cuatro en bajada

dos en subida

un microondas para la vieja

un playstation 3

un par de lentes nuevos

y que el flaco Castro saque La Falta

Pepote:

Pero Danilote, no me dan los números

Danilote:

Por eso mismo me precisabas a mi

Pepote:

Venga un abrazo, compañero

Danilote:

Pere un poquito

Pepote:

¿Qué pasó?

Danilote:

Perdona hermano mío si te digo

que ganas de abrazarte no he tenido

no sé si es el encierro

o es el olor a asado

que tenés en la pilcha

está bravo

Pepote:

No tengo calefón, ni quiero

porque yo soy así: austero. ¡Ta!

Danilote:

No te pido un yacuzzi, compañero
comprate por lo menos un chuveiro,
y una cosa más

Pepote:

¿Una más?

Danilote:

A Brasil así no podés viajar-
¡Producción!

Narrador:

Y así, nuestro hidalgo perico se dirige a su primer desafío: el cambio de imagen.

Pepote:

Gracias Mr. Músculo.

Coro:

Ahora sí con traje bien coqueto
Pepote se nos va a Brasil.

Pepote:

De paso compro unos ticholos
parame cuando llegue al Chuy

Coro:

Pero resulta que a la vuelta
el loro se largó a charlar
y le costó bastante caro
el pico no poder cerrar

Danilote:

Pero, ¿qué le pasa ahora, Pepote?

Pepote:

Estoy caliente, mijo
estoy caliente

fijate que me ponen traje para ir a Brasil
y llego allá y los brasileros están todos de bermudas, ojotas y musculosa

Zabala me mira, y se caga de risa

me dice: Pepote, ¿estás tomando la comunión?

Lucinea dice: -vos me estás engañando, Pepote, vos te estás yendo al club de
Anita con esas pilchas.

Joden con que gasté mucho en el evento de asunción,
que traje muchos invitados
hay que darles de comer,
tienen que dormir.

Y suerte que el paraguayo Lugo vino solo
si hubiera venido con las mujeres y los hijos
tengo que hipotecar la chacra.

Además estoy caliente, con ustedes estoy caliente

Integrante del coro:

¿Qué le hicimos?

Pepote:

Toda la semana diciendo que no me gustan los concursos
que no quiero ir a los concursos
y me traen acá al Teatro de Verano

Integrante del coro:

Bueno, no se caliente, Pepote. Le traje una buena noticia
voy a escribir un libro suyo, le voy a poner: "Pepote coloquios"
me gustaría que me cuente alguna de sus tantas aventuras

Pepote:

Pero esto no va a salir ¿no?

Integrante del coro:

Claro que no

Pepote:

Viste el relajo que se armó el año pasado con la foto con la Daysi Turné en la
ducha, ¿sabés quién sacó esa foto?

Integrante del coro:

No

Pepote:

Pepote.

¿Viste que a la Ministra María Julia le gustaba ir a tocar el tambor a las llamadas?
¿sabés quién le calienta las lonjas para las llamadas?

Pepote, viejo.

Integrante del coro:

Bueno, está todo muy bueno, Pepote, pero quiero algo con más contenido. ¿Qué le
parece un ping pong de preguntas y respuestas?

Pepote:

Pero no va a salir, ¿no?

Integrante del coro:

Claro que no, Pepote. Digamé: ¿qué opina de la justicia uruguaya?

Pepote:

Una mierda

Integrante del coro:

¿De la política argentina?

Pepote:

Una mierda

Integrante del coro:

¿Y de Tabaré?

Pepote:

Una... migo

Integrante del coro:

Muy bien, Pepote. Creo que con esto me alcanza.

Pepote:

Pero no va a salir, ¿no?

Integrante del coro:

No, claro que no

Pepote:

¿Cómo se llama el libro: "Pepote coloquios?"

Integrante del coro:

No, "Pepote quilombos"

Pepote:

Quilombo, quilombo armamos nosotros con los Tupa en Pando... el primer quilombo de Pando...

Coro:

Callate, callate, callate ... no hables más... basta callate, callate... basta... Calalte

Pepote:

Ninguno tiene derecho, a negarme la palabra, por la forma en que me expreso

Coro:

Expreso, preso

Pepote:

Sea con un pecho dorao

un embarrao

Dien que soy atrevido y que hablo con inconciencia

Coro:

Ciencia, herencia, ciencia herencia

Pepote:

Recuerden que hay otras aves

Coro:

sabes, sabes

Pepote:

Que hablan lindo por acá

y ocultan el nuevo allá, así que ya no reprendan, ¡ta!

...

Anexo II - Entrevista a Jorge Esmoris (fragmento)

Noviembre 2019

C - ¿Por qué don Quijote? ¿Por qué creés que te asocian con él a vos, a tu trayectoria?

E - ...decía que cuando nosotros salimos era una cosa muy rara lo que hacíamos. Pero además también por el tema de que en aquel momento estaba muy dividido: la murga, digamos, contestataria, donde estaba la murga de La Teja, las populares, la murga de izquierda; como quieras definirla, y estaba la otra, que hasta los toques eran diferentes, estéticamente eran diferentes y estaba por el otro lado, la murga de la Unión algunas asociadas más a la derecha y también toques diferentes y también los lenguajes diferentes. Claro, y la BCG surgió como una cosa que no estaba en ninguna de las dos. Una cosa como a mitad de camino y por las cosas que hacíamos. Un humor más dadaísta, más surrealista. No tanto... la cosa es así ir de una. No, no lo político así crudo. Y por otro lado, la gente empezó a decir: “estos son unos locos, están todos locos”... Y ahí quedó el tema y quedó el tema de la locura. Entonces el año 86, trabajando un poco con el material de la murga, surgió el tema de la locura que estábamos definidos como los... como locos o locos. Y también empezaba, ya hacía un año el primer gobierno después de la dictadura. Y claro, empezó el tema de la justicia, ya empezó todo el tema de la justicia y empezó todo el tema de la amnistía. Y bueno, y a partir de ahí y bueno, el Quijote siempre fue una figura que particularmente me impactó, ahí esa figura, como de abuelo. Yo particularmente como como iba mucho. Además de niño también iba mucho al Vilardebó, pero no por nada especial, sino que la barra de grande del barrio jugabanal fútbol, en el manicomios yo era como la mascota. Claro, todos los domingos se jugaba al fútbol y como yo no jugaba al fútbol, me quedaba al lado de la cancha. Claro, yo quedaba sentado ahí, los locos venían de haber partido y yo terminaba rodeado por todos los locos. Y había muchos que para mí eran como como abuelos. Después, cuando me encontré con él, con el *Quijote*, ya en el liceo...

C- ¿Tu lectura, fue en el liceo? ¿El encuentro con la obra fue en el liceo?

E - Sí, sí, sí, sí,

C - ¿Te acordás de qué docente tenías o algo? ¿o de qué capítulos dieron?

E - No, no... me acuerdo de la obra y me acuerdo de los capítulos el capítulo que me marcó, creo que se daban, no se daban muchos capítulos... después sí empecé... digamos, pero el que me marcó un poco, que para mí y después fui leyendo un poco más el *Quijote* y ya a otros niveles, leyéndolo y etcétera... es

como para mí la posibilidad que tenía el Quijote, que cada uno lo hace como Dios: a su imagen y semejanza, este es el de la venta, donde él se transforma en don Quijote... Y bueno, y a partir de ese es que se define como el Quijote y se define como un loco. También se juntan los dos: el caballero, Quijote, loco y todo. Pero también yo lo vi como justiciero de alguna manera. Que tal vez, yo pensaba ... también por el tema del manicomio, hasta donde en ese punto la locura es irracional. Si uno está loco o si uno se hace el loco. Y si a mí se me quedó esa cosa ¿el Quijote estaba loco o si estaba haciendo el loco? ¿no? ... O si la locura fue como una especie de escudo...

C- Y sí... siempre se juega un poco con eso, incluso en la segunda parte parece que se revierte y se pone en cuestionamiento la locura o el enganche de los otros en ese mundo...

E- Si la primera aparece como la segunda ya, obviamente, quizás la primera lo despertó otras cosas, ¿no? La primera sí me gusta mucho más, pero les digo que es mucho más. Me da la sensación de que el juego mucho más fuerte. Es más, más oscura en algunos aspectos, pero para mí eso de la vez fue increíble, porque si tú tienes toda la descripción que se hace digna de las mujeres, cuando Sancho empieza a los dos, empiezan a ver las cosas de distinta manera. Y todo. Todo, la comida que aparece para él, las mujeres también... Los caballeros eran unos ladrones, seguro. Pero, por otro lado, yo empezaba o por lo menos unos juegos como metáfora: este loco lo que está diciendo es que en el mundo no tendría que haber prostitutas, no tendría que haber gente sin comida, no tendría que haber maleantes. Es decir, tendría que ser otro mundo que después empieza a desarrollarse un poco más a lo largo de la comedia. Entonces, a partir de ahí como que estaba todo el tema de la de la justicia y en el 86 empezaba todo el tema de la justicia, que después terminó en la ley de impunidad... Bueno, para abordar ese tema no sé lo que hacían las nuevas murgas... así en el popurrí, decían cosas. Tomamos al Quijote como, como la figura que opusimos en el de hoy.

C - ¿Dónde puedo encontrarlo?

E- Lo que pasa es que a veces también con el 88, pero ahí se grabó un video llamado a la vez. La verdad que no engorda si del otro. O sea, este sí. Para un mes atrás lo pasó Cinemateca porque se cumplían los 30 años igual. Bueno, entonces siempre Cinemateca hace como treinta años de bueno en esa época. Esto tiene que ver con qué pasa cuando te ves ahí, dónde te ves en los videos de hace 30 años. Pero. Pero claro, esa es un poco la misma, la misma estética, no la, la, la misma. Desde el punto de vista artístico, para mí estética y ética van de la mano. Entonces uno trata de ser lo más parecido. No es lo mismo ni, ni pretende ser lo mismo. Y está bien que sea lo mismo, pero sí una continuidad.

C – Claro, no tiene que haber una brecha del Jorge de hace treinta años que el que habla ahora. Ahí también hay un juego que está muy bueno con respecto a lo quijotesco.

E- Claro, por eso. Pero eso. Y sobre todo al final. Al final, cuando los dos, tanto Alonso Quijano como el Quijote, de alguna manera uno se despide del otro y bueno, no sé si terminan los dos pidiendo su disculpa. Sí, sí, sí, perdón. El Quijote se lo pide a Sancho cuando se lo pide él mismo. Lo digo porque pudo de alguna manera. ¿Se perdona? No sé. Pero entonces no nos pareció interesante, una figura muy conocida, un icono popular ya. Si bien es un personaje extremadamente complejo para la literatura y para la filosofía.

C - Sí, pero es ya una marca registrada.

E - Claro, el Quijote. Y ya se lo asocia a alguien que sale a tratar de componer las cosas... Y se ve particularmente también que para mí siempre fue como un libro de cabecera. Y él tiene toda una visión del *Quijote* sumamente interesante, por lo que yo comparto, que es la *Antología rota* de León Felipe, poeta... y bueno y él y él define al Quijote como el payaso de las bofetadas. Hay toda una cosa que hace del Quijote... y esto es para el 86 y a partir de ahí, en función de algunos textos de él... Bueno, empezamos a tratar de ubicarlo, que él de alguna manera también lo ubicaba en la España franquista o en la España de la Guerra Civil. Y era como el Quijote, andaba por esos campos también de alguna manera tratando de enderezar los entuertos y. Y aquí surge eso y una frase que para mí me quedó, creo que en el momento de las tantas para hacer el Quijote y Sancho se ponen a... Sacan los panes y longaniza y en un momento le dice Quijote a Sancho si no” es una locura contemplar tanta cordura” ... Entonces, a partir de ahí... bueno, entonces a partir de ahí se hizo una cosa que se llamaba “¿dónde está la locura? ¿dónde está la cordura?” Era como el cuplé, por decirlo así. Bajábamos con unos megáfonos y les decíamos a la gente que hagan sus locuras y la gente decía cualquier disparate no sé cuánto... y cuando instalamos el tema de la locura ¿dónde está? ¿dónde está?, terminábamos con el tema del Quijote. Entonces aparecía el Quijote y a partir de esa frase y empezaba toda una cuestión de cuándo enloquece el hombre... esa era la pregunta que se hacía el Quijote.

C - ¿Había un personaje que era el Quijote y que llevaba la voz de todo esto?

E – Sí, claro. Y además en ese momento en el que se estaba cocinando nada más y nada menos que la impunidad. Entonces bueno, a partir de ahí empieza toda una canción que habla sobre eso, de cuándo enloquece el hombre, si no es ahora cuándo enloquece... que la justicia vale menos que el orín de los perros...

C – O sea que tenía también su mensaje...

E- Sí, y después que la gente decía cualquier disparate, cualquier cosa, seguro... caían con eso... y claro... la gente quedaba...

C – No era solamente juego, como hace un poco el *Quijote*, a través del juego, llega a otros estados...

E- Claro, el juego como que era lo previo y luego desembocaba en eso... y era todo que duraba 10 o 15 minutos... era una estrofa... un marco, justicia, justicia... y era una cosa que generalmente se trabajaban así, ahí la figura del Quijote.

Después yo hago otra cosa que es “El Quijote cada día juega mejor”, creo que fue en el 2005 que fue en los 400 años del Quijote.

C- ¿Qué era?... ¿Un Quijote futbolista?

E- Sí, era el relato, una cosa que yo hacía con otra gente con la que tenía un programa en la X que se llamaba “Ajo y agua” teníamos un segmento que lo hacíamos los jueves que se llamaban los clásicos y que nosotros lo hacíamos como un partido de fútbol. Uno de los clásicos que hicimos fue el Quijote. Y yo después lo hice... esto era más que nada radial. Y después lo pasé al teatro. Yo era el Quijote, estaba el comentarista de fútbol, que yo después, como relator me iba convirtiendo en el Quijote, el comentarista hablaba conmigo y yo empezaba a ver cosas que no eran. Era el Quijote contra el resto del mundo. El cuadro del Quijote que jugaba él y todos los fantasmas...

Noviembre de 2018

Anexo III - Entrevista a José Arisi (Fragmento)

Octubre 2019

C - ¿Cómo convivió lo que es conocido como alta cultura y cultura popular en el carnaval, en ese diálogo, cómo entra la academia, desde dónde?

J - Lo que pasa es que el círculo del carnaval va creciendo, mucha gente que conoció el carnaval por Youtube que antes era por los CDs, estoy yendo para atrás. Hay mucha gente que conoció al carnaval por cuestiones políticas, cuando se habla de que la murga inventó códigos para comunicarse con el público en dictadura es un poco así, pero otro poco no. Porque, ¿qué pasa? Hubo un recambio de público, la gente no se podía reunir en la esquina porque estaba prohibido pero no había problema de reunirse en el tablado. Estaban prohibidas las reuniones de más de tres en la esquina, pero en el tablado íbamos de a trescientos... y qué pasa, la gente no solamente carnavalera, sino la gente que no se podía reunir en otro lado y que hasta el año sesenta y pico le dieron la espalda al carnaval, empezaron a aprovechar el carnaval para la comunicación. Entonces las murgas también se encargaban de otras cosas y nacían murgas que no se encargaban de eso. Entonces no es que las murgas hayan cambiado los códigos para comunicarse con otro público carnavalero, venía otro a hablar y venía otro a escuchar.

C - ¿Vos marcarías un hito allí, en cuanto a estos que venías indicando en cuanto al cambio?

J - ¿En el cambio de público? sí, claro.

C - ¿Y en qué otros momentos se...?

J - ¿De cambio de público?

C - Sí

J - Después de la dictadura, cuando las murgas no dejaron, no supieron dejar de hacer lo mismo y mucha gente, cuando estábamos todos juntos contra la dictadura, después no estábamos todos juntos, entonces a mucha gente le molestó y se fue. Ahí hubo una pérdida de público importante. La murga... hay una metáfora con la plaga de langostas... viste esa langostita verde, el saltamonte un animalito es un animalito simpático pero en tiempo de estrés se convierten en unas cosas secas tipo palos marrones, se reproducen frenéticamente y van a buscar cosas por otro lado, es lo mismo que con la vida de la langosta y cuando son muchos se reproducen y se van. Pero qué pasa, cuando encuentran un lugar apacible son capaces de volver a ser verdes y felices. Entonces qué pasó... la murga sintió el estrés, se transformó, se multiplicó frenéticamente y había muchas murgas de protesta. Un montón, si te fijás allá por los últimos años de la dictadura, los primeros de la democracia, salían muchas murgas rebeldes en el

gran sentido Creció muchísimo el número de murgas que después se quedaron. Esas murgas que crecieron frenéticamente estando en un tiempo de estrés, no supieron volver a lo que era la murga antes. Entonces se quedaron en las murgas prestatarias sin humor y demás. Generaron un vacío de humor, los vacíos siempre se llenan y aparece la murga joven.

C - ¡Justo!, yo soy de la generación de la murga joven.

J - Y llegaron además de por creativos, por una necesidad de la gente, fue una necesidad social. A veces una murga critica... en un tema... como Las Cabras que tienen un montón de cosas sociales y en el medio te meten un tema de mucho palo en un tema concentrado... como cuando hablan de la derecha tal cosa y la izquierda tal cosa... Veo que en determinado momento la crítica es siempre social. A mi me gusta la murga con crítica pero con sátira en esa crítica. No me gusta la panfletaria.

C - Quizás que a esto mismo fue cambiando, hasta a cuestiones más cotidianas ¿no?

J- Sí, por ejemplo, te acordás del cuplé de Menafra, antes no hubieran dicho que era Menafra... le habrían dicho Mafra o algo así. También esto de meter en una métrica que no anda. Se muestra en los cambios de la expresión, (el cambio) en la globalización de los temas, antes no era ni de Montevideo, era de los carnavales de los barrios, se presentaban en un tablado y todos sabíamos de qué estaban hablando, y ahora es global, lo que está en internet. Antes era de acá y por eso usábamos música conocida más fácil. Ponele, vamos a cantarle a los baches de la calle, que los cumplas feliz al pozo de la calle. Entonces la música del que los cumplas feliz ya era parte del chiste.

C- Eso, la música... ¿Qué pasa con el tema del derecho de autor?

J - Vamos para ahí. Porque eso cambia la forma de expresarse también. Cuando el carnaval se empieza a meter en todos los medios de comunicación y uno está sentado en su casa y escucha... es muy global... ponele en Ojalá que llueva... Juan Luis Guerra hizo una demanda...

C- ¿Cuándo arranca esto?

J - Y ponele en los dos mil... antes. Cuando empieza la industria cultural. Se alteró el tipo, hizo la denuncia y se empezó a pagarle.

Antes se ponía... música: popular. Ahora hay que poner: Letra: Maxi Tuala, Música: Juan Luis Guerra. Ahí Agadu arma una de que dice, que la plata se quede en Uruguay, que no se vaya, entonces ahí es cuando fomenta, por los dos mil, un poquito antes el premio VictorSoliño, a la mejor música inédita de Carnaval. Se hacía una ceremonia como el premio Sudei, buscaba incentivar la música original para que no se utilizara música preexistente y que la plata quedará acá.

C - Pero... Pero la música es también parte de la esencia que tiene la murga, jugar con la música preexistente...

J- Por eso, no lo pueden dejar de hacer. Claro, fue un incentivo. Por algo se cortó también...

...

J - Hoy creo que se llegó a la cosa del medio, se llegó a un equilibrio y lo que se canta original está bueno. Hay especialistas que deforman un poco lo preexistente y dicen: esto es música mía.

C - ¿Hasta dónde todo esto no lleva a una producción en función de la venta y de lo que se cobra?

J - Todo hoy se hace en función de la venta y de lo que se cobra. Porque no le importa al tipo si el que está sentado de costado te ve bien, lo que importa es que te vea bien de frente que es donde están las cámaras. ¿Por qué el maquillaje es tan detallado? porque sale en primer plano. Antes el maquillaje se hacía de otra forma, a propósito para que se viera de lejos y ahora es un hilito dibujado.

C - Hasta dónde los discursos también...

J - Ahora estamos en el ser humano, en cómo se comporta el ser humano. Salimos del humor cotidiano del otro para ser autorreferentes, se ríe la murga de lo que le pasó y que vos te sientas identificado con eso, es muy de stand up. Está muy globalizado el discurso, el tema que se trata y la forma en que se enfoca. Se prepara la escena y se publicita desde el carnaval. Antes Araca la Cana, la Reina de la Teja para ir a otros países tenían que tocar otro libreto para que se entendiera... y ahora es el mismo libreto. Está tan globalizado que... nada es casualidad.

C - Me interesa mucho esto de los discursos, cómo cambió, las letras, el lenguaje...

J - Lo que pasa que es otra gente... la industria del carnaval no dejó entrar a los carnavaleros. Ojo, es muy, muy... esto hay que explicarlo. Cuando te dicen, claro antes a los carnavaleros no los quería nadie y ahora salen en la tele y los quiere todo el mundo..., no, no son los mismos carnavaleros, son otros carnavaleros preparados totalmente. Los del dos mil para atrás no están en la tele. Están los que entraron directo a la industria del carnaval. Los otros no están en la tele. El cupletero era aquél que hacía chistes en los boliches en los cumpleaños, era un crá para hacerte reír y ya iba y era el cupletero... Ahora es un actor que hace de cupletero. Un actor formado actuando de cupletero.

C - Sí, los coros...

J- Los coros de murga son, los originales, de lo patrimonial, se canta de torcido, de pecho para arriba, los primos porque eran los diarieros y así les salía bien y

sabían todas las noticias del año, voceaban las noticias... El canillita cantaba para arriba y después estaban los otros que eran los que cantaban para abajo... vistas cuando hacen la mímica... Esos eran los tráfugas y los cafishos del boliche que hablaban para abajo para que no se entendiera nada. Estos son los bajos. Y de ahí la mímica del murguista. Eran esos tipos, y dejaron de ser estos tipos. Y decían que no se entendía nada, pero claro, era 17 con un micrófono, ahora son 17 con un micrófono cada uno. Y eso permitió que ya no se cantara a dos voces sino a cuatro cinco y más arreglos.

...

J - Yo me acuerdo de Araca del 75 y yo lo seguía por todas partes. Y llegaba Araca la Cana que estaban disfrazados de gladiadores romanos y yo los veía y me parecían los de la película Gladiador... años después vi la foto y era un tipo con polera y un caso de cartón y unas sandalias... es la magia del carnaval. Teníamos cinco tablados en el barrio y entre uno y otro cantaban. Había tantos tablados porque los formaban los bolicheros o los clubes de barrio. Los carteles de publicidad eran chiquitos y decían: librería... y cosas así. Desaparecen los boliches y se forman los Shopping, desaparecen los tablados y se crean los teatros estos, son los Shopping de carnaval.

... qué es esto, un tipo ganando mucha plata y las murgas cantando en esos sitios. Y ahí está el concepto de la centrifugación de la murga. ¿Sabés lo que es la centrifugación? Se utiliza mucho para la parte arquitectónica y urbana. Vos vivís en un barrio alejado, como puede ser la costa, todo muy lindo entre los paisajes y eso se empieza a entender como algo que está bueno y viene otra gente que tiene otra plata y se hace una buena cabaña al lado de tu casita, esa gente le da otro peso y lo que sea para que le empiecen a poner otros servicios, entonces le ponen teléfono, saneamiento, luz, un Disco un Geant y se hace tan caro que se tiene que ir el tipo que vivía antes porque no le da. El carnaval era de los barrios populares, empezó a atraer a la industria cultural, empezó a entrar la política, el carnaval en la intendencia, la división cultura, la división turismo, y esa es otra visión diferente... Entonces se empezó a hacer talleres de murga en los barrios donde no existían los tablados, entonces había talleres de murga en Malvín, Pocitos..., en Punta Gorda pero había otro público, entonces se fue generando otro público carnavalero. Aparecen estos tablados grandes, aparecen las plazas de comida y la gente popular se queda con tres tablados donde sale cincuenta pesos y puede ir. Y ahí el lenguaje es otro, y la crítica tiene que ser otra ya y la forma de mostrarte tiene que ser otra. Pero tiene que ser otro de la misma manera que el teatro carnavalero era otro en mil novecientos y pico. Señores, decía el gobierno, no vayan al tablado donde se juntan los otros, vengán al tablado del teatro Solís que además de eso tal cosa y dejaremos entrar solo a los fulanos y usted se codeara con tal... se genera otra brecha que es otro discurso.

...

Anexo IV - Entrevista realizada por Francis Santana y María Bedrossián a Eduardo Cardozo (fragmento)

28 de mayo de 2020

(Material cedido por los investigadores)

Francis Santana: ¿Por qué eligieron El Quijote? ¿Por qué esa idea del nombre Quijote? Yendo más a la obra.

Eduardo Cardozo: La cuestión era un proyecto urbano. Había un lugar que a nosotros particularmente nos (hay lugares en la ciudad)...que está ese lugar como anónimo de la ciudad. Árido, si querés. Que es ese lugar de la Plaza de la Bandera. Un lugar cargado de monumentos. De símbolos. Como la bandera y la cruz del Papa. La antena del Canal 4 y todos son como gigantes que se fueron sumando a la ciudad. Son todos monumentales en un lugar donde la gente... No es muy humano ese barrio. Y cargada todos esos símbolos, todos esos gigantes llenan de símbolos de religión, como los medios o la dictadura, ni que hablar, o la bandera y la patria misma. Más amplio.

Francis Santana: ¿Y después mismo ese año se inauguró el Shopping, el consumo?

Eduardo Cardozo: Claro, también. También, es cierto. Pero los que nos llamaban la atención eran formalmente eran esas enormes figuras que uno las podía ver como gigantes y además como símbolos de peso y que te daban ganas de embestir contra esas (risas). O sea, te dan ganas de, cómo artista, tomar un arma de alguna forma e ir ahí al combate. No sé si era un arma o sí. Entonces la idea era, usamos el transporte colectivo de la ciudad, que es una cosa cargada de uso ciudadano, y particularmente los trolley que eran ómnibus muy ecológicos y tenían pila de mucha tradición. Yendo a Malvín toda su vida y subiéndose a los trolley con ese cariño. Esas máquinas enormes me generaban a mi particularmente una cosa del bien, de lo íntegro. Y a su vez un trolley, ya no funcionaba mucho, entonces nosotros compramos uno doble porque nos dieron. Nosotros ganamos el premio. Hubo un jurado que falló. Verónica Dalnodí, Di Maggio y Peluffo, no sé, no me acuerdo el otro. Y nos dieron el premio y la Intendencia, fue muy raro porque la Intendencia no nos permitía hacer la obra porque Arana no quería. Pero nos dieron la plata. Como diciendo te doy la plata, no sé. Eso es una mera suposición mía. Nunca voy a saber cuál era su intención. La cuestión es que nos dieron la plata del premio sin poder hacerlo. Nosotros fuimos y compramos un trolley con la plata que nos dieron. Conseguimos un trolley que estaba bastante entero. Era un trolley doble con el fuelle en el medio. Y la idea era erguir el trolley ese quedaba no tan alto como la bandera. ¿Cuántos metros tenía el trolley? Ahora no me acuerdo. Iba a ser erecto así. Calculamos toda la base y todo. Y lo que tiene el trolley, toda esa corza, todo ese peso de armadura, de metal, con los cuernos y todo. A pesar de

que iba a pelear de mano a mano con esos otros gigantes era un ser entrañable el trolley. Tenía la vida de la gente, de lo que pasa en una ciudad. Es una cosa sencilla, verdadera, nada que ver con los otros símbolos o molinos si querés, esos otros gigantes que eran llenos de carga simbólica sin uso. La patria o la religión. Era puro símbolo puesto ahí.

Francis Santana: ¿En esa intervención tanto vos como “Tato” tenían algún rol específico? Por ejemplo, ¿alguno se encargaba de una cosa y otro de otra o los dos hacían lo mismo?

Eduardo Cardozo: No. Hacíamos lo mismo exactamente. El “Tato” le gusta más la parte él era dibujante, el hizo el curso de dibujante mecánico. Le gustan muchos los fierros y esas cosas. A mí me gusta más dibujar bocetos. La parte técnica le gusta más al “Tato”. Pero éramos los dos. Nos juntamos los dos. Nos reímos mucho. Cuando trabajamos juntos es muy divertido. Además, era toda una aventura. Después la obra tomó otro carácter. Cuando nos dijo que no, Arana, la Intendencia nos dijo que no podíamos hacer la obra entraron en una contradicción. Porque las bases del Salón decían que la Intendencia se comprometía a hacer la obra. Entonces ahí empezó la lucha nuestra contra otro, el poder. Era una cosa que nosotros pensábamos que era justo porque había habido un jurado, un llamado abierto. Si de alguna forma se puede decir que una obra de arte hacerlo de forma democrática sería absurdo. Pero se puede decir que si que existe un llamado abierto y que se presentan artistas. Que existe un jurado independiente. Y que te den un premio me parece que es una forma, un camino de intervención urbana mucho más legal, mucho más democrático, que venga el Papa o la Iglesia y le ofrezca a la Intendencia poner una cruz y le digan que sí. O con la dictadura se ponga una bandera gigante o que la antena de Canal 4 haya tenido algún tipo de no se...porque pasaban de unas cuantas normas me parece. Esto me parecía que era una forma de intervención mucho más democrática. Entonces ahí hubo la otra lucha. Además, que estaba el trolley peleando contra los molinos, nosotros peleando contra un poder que también tuvo sus momentos. Porque Arana, de alguna manera se sentía...no sé cómo se sentiría, entonces nos pasó a buscar y vino a mi casa (risas). ¡El intendente vino a mi casa! Nos reíamos porque la chapa del auto del intendente tenía el número 1 de Montevideo. Nos vino a buscar con su asesor que era Schelotto de aquel momento que había sido profesor mío en la facultad. Porque yo había estudiado Arquitectura.

Francis Santana: ¿Quién?

Eduardo Cardozo: Salvador Schelotto. Tuvimos una discusión bastante intensa ahí en mi casa en un apartamento allá por el Cordón. Y tuvimos una discusión. En un momento le dijimos (¿Cómo fue que le dijimos?) ¿Qué si era Napoleón Bonaparte o algo así? Fue bastante caldeada la cosa. Pero al final la cuestión era que no había forma. Él dijo que su argumento, al él no le gustaba la obra y él era el Intendente.

Francis Santana: ¿O sea que el argumento de él era que a él personalmente no le gustaba? ¿Y qué otra argumentación les dio? Yo entiendo que el gusto es una cosa muy subjetiva.

Eduardo Cardozo: Hay un jurado que sabe de arte. Eso es lo que nosotros le dijimos. Eso hacía Napoleón cuando decía que hay que hacer un Arco del Triunfo. Pero se supone que un intendente tendría que respetar la decisión de un jurado. Yo creo que ahí jugaban otras cosas que tenían que ver que todavía hay un peso en la ciudad que es la concepción que tienen los arquitectos sobre la construcción de la ciudad. Los arquitectos, ellos sienten de alguna forma, que son los artífices de la ciudad y en parte tienen razón porque son muy artífices. Pero hay otros artífices de la ciudad. Desde artistas hasta grafiteros, un feriante...no sé. Hay otros que construyen ciudad también. Y me parece que los arquitectos se sienten que son los que tienen la última palabra en ese sentido. Lo cual es peligroso. Ayer vi una entrevista a Alfredo Ghierra de la conservación de la ciudad. Porque viste que ahora van a vender la IASA, el Palacio Sudamérica, un edificio *art nouveau* precioso. Lo van a vender y le hacían una entrevista y él decía que el problema que hay que los arquitectos sean los que deciden sobre la ciudad cuando los arquitectos también están del otro lado del mostrador. Porque por ejemplo cuando vos tenés que decidir lo que decidís o que no, el que viene a hacer una obra es un arquitecto también. Ahí hay un choque de conflictos también. Él lo planteaba muy bien ahí en esa entrevista.

El argumento que tuvo fue ese y la palabra final fue esa.

Francis Santana: ¿Eso fue más o menos a finales del 94 y al poco tiempo ustedes como se enteran de que no va a salir? ¿Un comunicado? ¿Ustedes van a preguntar?

Eduardo Cardozo: Me acuerdo de candente de esa reunión. Él se comunica con nosotros para decirnos ...que lástima que no está el "Tato" porque capaz que se acordaba más y me ayudaba. Nos comunican. No sé qué forma. Sé que nos dicen para tener una reunión. Porque ya sabían que nosotros nos dan la plata, compramos el trolley, empezamos a hacer presión porque veíamos que la cosa no salía. Y ahí nos llaman para tener una reunión. Y ahí vamos hasta casa a tomar un café, con Schelotto y ahí, todo bien, pero era básicamente para decirnos eso: "Mira yo soy el Intendente, me digno a venir a tu casa, te damos la plata, pero no hagan nada. No rompan las pelotas. No nos rompan los cocos con esta obra. Yo no lo quiero hacer y no quiero problemas".

Anexo V - Mapa: “Quijote en Uruguay”

