CAICU

1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo

Actas completas

Proceedings

5 al 8 de septiembre de 2023

Edificio Polifuncional "José Luis Massera"
Universidad de la República

Montevideo, Uruguay

Sitio web: https://caicu.uy/2023/

Diseño identidad gráfica y visual: Victoria Calvo ¦ *victoriacalvoh@gmail.com*

Editado por:

Alfaro, Milita

Iribarren, Francisca

Meresman Higgs, Ivan

Miranda Turnes, Chiara

Remedi, Gustavo

Corrección de textos:

Iribarren, Francisca

ISBN: 978-9974-0-2169-3

Titulo: Actas del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo, Montevideo, 5-8 de Septiembre, 2023.

Citar actas completas como:
Meresman Higgs, I., Miranda Turnes, C., Alfaro, M., & Remedi, G. (2023) *Actas del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo*. Montevideo, Uruguay

Se autoriza la realización de copias digitales o impresas de la totalidad o parte de esta obra para uso personal o educativo sin coste alguno, siempre que las copias no se realicen o distribuyan con fines lucrativos o comerciales, y que las copias lleven este aviso y la cita completa en la primera página.

CC BY-NC-ND 4.0

2023 CAICU | Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio | Universidad de la República

Organizan

unesco Cátedra

Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio
Universidad de la República Uruguay

Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República Uruguay

Apoyan

Facultad de Artes

FHCE
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Facultad de Información y Comunicación

FACULTAD DE INGENIERÍA
UDELAR

isef
Instituto Superior de Educación Física
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

centro internacional de saberes en FIESTAS CISFI

intercultura colombia

Colectivo de Estudios Afrolatinoamericanos
Grupo de Investigación, Udelar

Museo del Carnaval

aquarela

el FARO

Intendencia Montevideo

B MUNICIPIO

Canelones Cultura

Equipo organizador

Dirección académica

Milita Alfaro, coordinadora de la Cátedra UNESCO Carnaval y patrimonio

Gustavo Remedi, profesor titular de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Comité académico

Cecilia Carriquiry - Instituto Superior de Educación Física, Udelar

Dorothée Chouitem - Sorbonne Université (Francia)

Luis Ferreira - Facultad de Artes, Udelar

Marcos González Pérez - Red Internacional de Investigadores en Estudios de Fiesta, Nación y Cultura (Colombia)

Mónica Maronna - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Lucía Naser - Facultad de Artes, Udelar

Julio E. Pereyra - Colectivo de Estudios Afrolatinoamericanos, Udelar

Fernando Rius - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Martín Rocamora - Facultad de Ingeniería, Udelar

Gianela Turnes - Cátedra UNESCO Educación de personas jóvenes y adultas

Comité organizador

Ivan Meresman Higgs - Sorbonne Université (Francia)

Chiara Miranda Turnes - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Voluntarios/as

Lautaro Cáceres

Agustina Chagas

Inti Davyt

Joaquín López Ifrán

Revisores y revisoras académico

Federico Alberti - Facultad de Artes, Udelar

Milita Alfaro - Cátedra UNESCO Carnaval y patrimonio

Mercedes Altuna - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Carmen Beramendi - Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

Cecilia Carriquiry - Instituto Superior de Educación Física, Udelar

Dorothée Chouitem - Sorbonne Université (Francia)

Jorge Damseaux - Facultad de Artes, Udelar

Luis Ferreira - Facultad de Artes, Udelar

Exequiel Fontans - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Marina Garzón – Universidad de Granada (España)

Marcos González - Red Internacional de Investigadores en Estudios de Fiesta, Nación y Cultura (Colombia)

Camilo López Burian - Facultad de Ciencias Sociales, Udelar

Lucía Naser - Facultad de Artes, Udelar

Ignacio Pardo - Facultad de Ciencias Sociales, Udelar

Julio Pereyra - Facultad de Artes, Udelar

Gustavo Remedi - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar

Fernando Rius - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Martín Rocamora - Facultad de Ingeniería, Udelar

Djamila Romani - Facultad de Información y Comunicación, Udelar

Alejandro Scherzer - Independiente

Gianela Turnes - Cátedra UNESCO Educación de personas jóvenes y adultas

Introducción

Bienvenidxs a las actas del primer Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo (CAICU). Este congreso, cuya primera edición se llevó adelante en septiembre de 2023 en la ciudad de Montevideo, surge con el objetivo de construir un espacio para el intercambio y encuentro entre investigadorxs que reflexionan acerca del carnaval uruguayo desde diversas disciplinas.

El carnaval es una de las fiestas populares más importantes del Uruguay. Tanto a nivel artístico y creativo como en relación a la cantidad de personas y estructuras involucradas, su relevancia para la cultura y la sociedad uruguaya es innegable. Diverso en su esencia y sus formas, el carnaval uruguayo constituye un fenómeno complejo y heterogéneo que admite una multiplicidad de enfoques disciplinares e interdisciplinares.

La primera edición del CAICU propuso inicialmente una estructura en torno a cuatro ejes interdisciplinarios, que buscaron abarcar y ordenar una multiplicidad de miradas posibles acerca del tema: el eje Arte y carnaval proponía estructurar los distintos debates acerca de los vínculos entre el carnaval y el arte, incluyendo propuestas que indaguen acerca de teatralidades y corporalidades en escena, así como reflexiones sobre los saberes y la estética musical, sonora, poética, coreográfica o visual del carnaval; el eje temático Diferentes formas de organizacion comprendía reflexiones acerca del carnaval y el trabajo, las políticas públicas asociadas a la fiesta, los encuentros, los procesos cooperativos y las distintas formas de organización del carnaval uruguayo; bajo El carnaval como practica social se buscaba nuclear reflexiones sobre los imaginarios sociales acerca del carnaval uruguayo, sus categorías y conjuntos, así como debates sobre las representaciones culturales del carnaval, la problemática de lo popular, y los anclajes territoriales de la fiesta, y también las miradas sobre las representaciones del carnaval en medios de comunicación y otros procesos asociados; y el ultimo eje, Cambios y permanencias, proponía considerar la evolución histórica del carnaval uruguayo, las formas de registro y archivos, así como posibles análisis de los discursos carnavaleros, y también reflexiones en clave de género, de diversidad, de racialidad y de interseccionalidad, acerca de los distintos fenómenos que conforman el carnaval uruguayo, debates sobre la politización y partidización del carnaval, y sobre la cuestión del humor carnavalesco (y sus límites).

La cantidad de trabajos académicos presentados a este primer Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo nos llevó a proponer un formato de presentación que trascendiera los cuatro ejes. Los artículos fueron presentados en el congreso como ponencias agrupadas en mesas temáticas que incluyeron una breve presentación de cada trabajo, seguido de un espacio para preguntas y debate. Se organizaron diez mesas temáticas: Carnavales del siglo XX, Transformaciones en la práctica

murguera del siglo XXI, Los discursos carnavaleros, La práctica musical de la murga, El carnaval como pedagogía, Miradas sobre el candombe, Escuelas de samba, El carnaval uruguayo en Latinoamérica, Debates sobre lo popular y lo barrial en el carnaval, y Distintas aproximaciones a la murga uruguaya como género. También se realizó una sesión de presentación de pósters y diálogo con sus autorxs.

Estas actas son un compilado de los artículos presentados en el primer CAICU, evaluados mediante revisión doble a ciegas. El proceso estuvo a cargo del comité académico del congreso junto a diez revisorxs invitadxs de reconocida trayectoria. El equipo responsable de la evaluación contó con una pluralidad de miradas disciplinares en torno al carnaval, con investigadores e investigadoras provenientes de distintas universidades.

Buscando promover la participación de todas las personas interesadas en reflexionar acerca del carnaval uruguayo se propusieron distintos formatos de artículos, que habilitaran la postulación de trabajos pertenecientes a diferentes disciplinas así como trabajos interdisciplinarios, sin reducirse a las estructuras habituales de un campo específico. Se propusieron tres formatos de artículos, de distinta extensión y profundidad de la investigación realizada, y es bajo este mismo criterio que se presentan estas actas. Los artículos publicados incluyen cuatro trabajos exploratorios (artículos que exploren nuevas ideas, investigaciones aún incipientes o *late breaking papers*), nueve artículos de conferencia, y veintitrés artículos extendidos, para un total de treinta y seis artículos. El primer CAICU contó con la participación de cuarenta y un investigadores e investigadoras, que presentaron sus ponencias en el congreso de forma presencial o remota. Durante el congreso se desarrollaron diversos talleres, exposiciones fotográficas, proyecciones audiovisuales y presentaciones de libros. También contamos con la participación de conjuntos carnavalescos pertenecientes a distintas categorías y circuitos en el “Tabladito del CAICU”, un espacio para disfrutar de espectáculos en vivo y compartir la experiencia del carnaval tras los espacios de debate y reflexión del congreso.

El primer Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo fue abierto y gratuito, y contamos con más de doscientas personas inscriptas que incluyeron estudiantes, docentes, integrantes de conjuntos de carnaval y de instituciones o colectivos vinculados al carnaval uruguayo.

Introduction

Welcome to the proceedings of the first Interdisciplinary Academic Conference on Uruguayan Carnival (CAICU by its Spanish acronym). This conference, whose first edition took place in September 2023 in the city of Montevideo, aims to create a space for exchange and encounter between researchers who reflect on Uruguayan carnival from different disciplines.

Carnival is one of the most important traditional festivals in Uruguay. On an artistic and creative level and in terms of the number of people, events and structures involved, its significance for Uruguayan culture and society is undeniable. Diverse in its essence and forms, the 40-nights-long Uruguayan carnival is a complex and heterogeneous phenomenon that generates a multiplicity of disciplinary and interdisciplinary research approaches.

The first edition of CAICU initially proposed a structure around four interdisciplinary topical axes, which sought to encompass and organise a multiplicity of possible views on the subject: the Carnival and Art axis proposed to structure the different debates on the links between carnival and art, including proposals that explore theatricality and corporeality on stage, as well as research on the musical, sound, poetic, choreographic or visual knowledge and aesthetics of carnival; the thematic axis Organisational Structures and Carnival included reflections on carnival and work, public policies associated with the celebration, meetings, cooperative processes and the different forms of organisation of the Uruguayan carnival; under Carnival as Social Practice, the aim was to bring together reflections on the social imaginaries of Uruguayan carnival, its categories and ensembles, as well as debates on the cultural representations of carnival, the question about what's popular, and the territorial anchoring of the celebration, and also the views on the representations of carnival in the media and other associated processes; and the last axis, Change and Continuity, proposed to consider the historical evolution of Uruguayan carnival, the ways in which it is documented and archived, as well as possible analyses of carnival discourse. It includes reflections in terms of diversity, gender, sexuality, ethnicity, race, nationhood and intersectionality relating to different phenomena that make up the Uruguayan carnival; debates on the politicisation and partisanship of carnival, and on the question of carnival humour (and its limits).

The amount of academic papers presented at this first Interdisciplinary Academic Conference on Uruguayan Carnival led us to propose a presentation format that transcended the four axes. The articles were presented at the conference grouped in thematic tables that included a brief presentation of each paper, followed by a space for questions and debate. Ten thematic tables were organised: 20th Century Carnivals,

Transformations in Murga Practice in the 21st Century, Carnival Discourses, The Musical Practice of Murga, Carnival as Pedagogy, Perspectives on Candombe, Samba Schools, Uruguayan Carnival in Latin America, Debates on the Popular and the Neighbourhood in Carnival, and Different Approaches to Uruguayan Murga as a Genre. There was also a poster presentation session.

These proceedings are a compilation of the papers presented at the first CAICU, evaluated by double blind review. The process was carried out by the academic committee of the conference together with ten invited reviewers of renowned trajectory. The team responsible for the evaluation included a plurality of disciplinary perspectives on carnival, with researchers from different universities around the world.

In order to promote the participation of all those interested in reflecting about the Uruguayan carnival different article formats were proposed, aiming to enable the submission of works belonging to different disciplines as well as interdisciplinary works, without being constrained to the usual structures of a specific field. Three article formats were proposed, of varying length and depth of research, and it is under these same criteria that the proceedings are presented. The published papers include four **exploratory papers** (papers exploring new ideas, emerging research or late breaking papers), nine **conference papers**, and twenty-three **extended papers**, for a total of thirty-six papers. Forty-one researchers participated in the first CAICU, presenting their papers at the conference in person or remotely. Workshops, photographic exhibitions, audiovisual projections and book presentations also took place during the conference. We also enjoyed the performances of carnivalesque groups from differents categories and circuits at the "Tabladito del CAICU", an opportunity to share the carnival experience after the debates of the conference. All the papers in these proceedings are written in Spanish and include an English language abstract.

The first Interdisciplinary Academic Conference on Uruguayan Carnival was open and free of charge, and more than two hundred people registered, including students, teachers, members of carnival groups and institutions or collectives linked to Uruguayan carnival.

Agradecimientos

Desde la organización del primer CAICU queremos agradecer a todas las personas que formaron parte de esta edición. A quienes integraron el comité académico y al equipo de revisoras y revisores invitados, que aportaron su tiempo para ofrecer devoluciones constructivas a los trabajos presentados.

Al Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República por su apoyo a través del programa de Eventos Interdisciplinarios, a la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio y a todas las facultades que promovieron la realización de este congreso. En particular, agradecemos a los equipos de la Facultad de Información y Comunicación y de la Facultad de Ingeniería, que trabajaron arduamente en asuntos logísticos y de gestión fundamentales para la existencia del primer CAICU. También agradecemos el apoyo de la fundación Ricaldoni, el Colectivo de Estudios Afrolatinoamericanos, el Museo del Carnaval y El Faro de Ingeniería. Destacamos el agradecimiento a la Intendencia de Montevideo, la Intendencia de Canelones, el Municipio B, el Laboratorio de impresión Aquarela, por sus apoyos para la concreción de las exposiciones fotográficas y espectáculos artísticos desarrollados en el CAICU. También al Centro Cultural de España en Montevideo y Buenos Aires, por facilitar la participación de investigadoras e investigadores de Argentina en el evento.

Acerca del primer Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo

Palabras de cierre del congreso del Prof. Gustavo Remedi

Teniendo que pronunciar algunas palabras de cierre, primero que nada, quiero celebrar la ocurrencia de este acontecimiento, de este encuentro, este primer Congreso académico interdisciplinario sobre el carnaval en el Uruguay (CAICU). Un evento orientado por la consigna «Entender la fiesta» y organizado en torno a cuatro ejes: el carnaval como arte, el carnaval como práctica social, las formas de organización del carnaval y sus distintos modos de producción, y la tensión entre las tradiciones y las transformaciones, entre las permanencias y las innovaciones.

Al respecto, subrayar aquí que es importante que la universidad —que las distintas disciplinas y facultades— haga un espacio para el estudio de la cultura popular, del carnaval, del mundo visto y la historia que se cuenta desde la perspectiva de las clases populares. Porque la historia y “la cultura en común” se construye entre todos, y esos todos se expresan a su modo, y el carnaval es uno de esos modos.

Pero claro, ¿cuánto conocemos de estos "otros" modos? ¿cuánto atendemos y sabemos escuchar, interpretar y descifrar los lenguajes de la cultura popular? La academia, la universidad no está muy entrenada para ello. Tiene que aprender, tiene que estudiar, tiene que desarrollar conceptos y métodos, leer todo lo que ya se ha escrito y también ir a buscar otros conocimientos, que no están escritos. Sobre todo producir conocimiento nuevo. Esto nos da una idea del tamaño de la tarea, de nuestros desafíos y obligaciones. Y este 1er. Congreso, con todo lo que se dijo y aprendimos, estuvo a la altura de esas expectativas.

Quiero aprovechar para agradecer a todas las personas que participaron en la evaluación de los trabajos, de la organización, de las distintas clases de tareas de apoyo, y de las numerosas actividades académicas que tuvieron lugar: las ponencias, los talleres, los pósters, etc. Agradecer, asimismo, la receptividad y la participación del público asistente con sus preguntas, con sus comentarios y con su ponencias improvisadas, y con el necesario intercambio y debate que efectivamente ocurrió. Porque el carnaval se vive y se siente y se piensa de muchas maneras, desde distintos lugares y papeles, y por ello el estudio del carnaval debe ser también un pensamiento polifónico, conflictivo, dialógico, abierto, no terminado, como lo son la sociedad y la historia que el carnaval refracta y construye.

A lo largo de estos cuatro días transcurrieron decenas de comunicaciones, hubo pósters, proyecciones, talleres y también una serie de intervenciones artísticas —murgas de grandes, de niños, de jóvenes, comparsas, escuelas de samba— que animaron los sucesivos “tabladitos de cierre” al final de cada jornada. Por razones diversas no pude estar presente

en todas y cada una de las actividades de estos cuatro días, pero estuve en la mayor parte de ellas y fui tomando algunos apuntes, pensando en estas "palabras de cierre", que quisiera compartir.

Me sorprendí, primero, con el perfil de los participantes y el público, mayormente joven y universitario; también muchos extranjeros apasionados por el carnaval e interesados en su estudio. Sobre esto, y pensando en un próximo Congreso, dejo planteadas algunas preguntas para nosotros: ¿quiénes aceptaron la invitación? ¿a quiénes no llegamos a interesar? ¿quiénes faltaron? ¿quiénes debieron estar arriba del escenario y no estuvieron? ¿por qué? ¿qué debemos hacer diferente? Ahora mismo no tengo la respuesta.

Algo que se repitió, y en lo que se insistió, fue en rever las formas de pensar el Carnaval, en la necesidad de pensar el carnaval más allá del concurso oficial, más acá de la televisación, más allá de Montevideo, más allá de la murga, en tanto género privilegiado por los investigadores. Faltan trabajos sobre parodismo, sobre revistas, sobre las sociedades de negros y lubolos, y sobre las escuelas de samba, los cabezudos, los mascaritos, en fin, muchas otras prácticas sobre las que se necesita investigar.

Prestar atención no solo a las letras, a las formas musicales y a las modalidades organizativas, sino ocuparnos también de la recepción —de las diferentes maneras en que las personas viven el carnaval, los sentidos que le dan—, de su teatralidad particular (de la teatralidad carnavalesca), de las sociabilidades que acoge y a que da lugar, los afectos que moviliza, las espiritualidades que hacen a la fiesta. Y por supuesto también de sus sentidos políticos. Políticos en un sentido profundo, que tiene que ver no con los partidos políticos exactamente, sino con el poder, la subordinación, la marginación, la exclusión: las múltiples asimetrías de poder, de clase, étnico raciales, de género, de edad, barriales, culturales. Porque aunque a veces puede ser "capturado" y expropiado (por el Estado, por el capital, o por los medios), el carnaval es la ocasión y la forma de expresión de "los de abajo".

La risa popular-festiva-carnavalesca-grotesca es —o debe ser—, la risa de los de abajo, la risa que se ríe de los poderosos, de lo emergente que se rie de lo caduco, del esclavo que se rie del amo, la risa que desafía el orden establecido y brevemente instala y prefigura otro orden; es decir, que es, a la vez, en el presente vivencia gozosa, una vida y una humanidad vivida de otra manera, pero también: promesa, utopía. Político, entonces, también en un sentido filosófico, porque la fiesta, aprendimos de Bajtín, es una "segunda vida" (porque en la primera estamos en el horno), porque la fiesta es el deseo y la celebración de un "mundo al revés", y si lo deseamos al revés es porque al derecho es un mundo miserable, lleno de inequidades, sufrimientos y postergaciones. Por eso en carnaval hacemos una pausa y jugamos "a ser otros", a imaginarnos otros.

Ahora volviendo a un plano más mundano y académico, nos propusimos un congreso interdisciplinario y efectivamente estuvieron representadas numerosas disciplinas y formas de producir conocimiento: la sociología —cantidad de sociólogos—, la semiótica, las artes, la música, la historia, la archivística, los estudios de comunicación, el cine, la psicología. Pero, en el segundo congreso y encuentro, quizás deberían estar más y mejor representados/as la filosofía, la ciencia política, los estudios teatrales, la antropología, los estudios de las religiones, la economía de la cultura, entre otros.

Fui testigo, con gran agrado, que muchos trabajos, no solo fueron realizados por estudiantes y docentes, muy jóvenes, de diversas disciplinas, como parte de su desempeño profesional en programas de grado y de posgrado, sino que hubo varios trabajos de finalización de curso o de grado; y que otros fueron el resultado de proyectos financiados (proyectos de Iniciación a la Investigación, o financiados por el programa de apoyo a la investigación de estudiantes, PAIE, de CSIC). Hay que aprovechar más estas y otras ventanillas y posibilidades que ofrece la Udelar.

Finalmente, también quisiera consignar que, en consonancia con el espíritu académico o científico que nos auto-imponemos, hemos sabido aprovechar, en parte, la acumulación de conocimiento que nos preexiste —que nos preexiste respecto a casi cualquier tema pues nunca hay que pensar que empezamos de cero. No obstante, es preciso redoblar en ese esfuerzo y tratar de buscar más y de leernos todavía más. Y llegado el caso, cuando vemos que hay poco o nada, aceptar el desafío de ir a buscar a otros lugares, fuera de la academia, e ir a preguntar y entrevistar y documentar a los hacedores. Aquí me viene a la mente la ponencia del documental sobre «La danza de la escoba» de Diego Lois. Él quiere ser escobero, pero busca información y no encuentra, y entonces se dice, bueno, voy a visitar a los escoberos, voy a mirarlos, voy a filmarlos, los voy a entrevistar, y entonces, como resultado encuentra, recolecta y produce un conocimiento nuevo, precioso.

También hay que investigar a los públicos, ese personaje colectivo a veces olvidado por los hacedores y los investigadores que acostumbramos centrar la reflexión y la investigación en los espectáculos, en los artistas y sus vivencias, y todavía pensamos poco en los que están abajo del escenario y que también son parte de la fiesta: en suma, el carnaval visto desde la vivencia y la perspectiva de sus públicos.

En fin, cumplí de este modo con el mandato de aquella letra que dice “Que no quede en el tintero lo que falta por hacer”, pero ahora quiero volver al principio y terminar con un La mayor o un Sol mayor y un Pum para arriba, y saludar y felicitarnos que finalmente ocurrió, sí, que tuvimos este 1er. Congreso, que nos juntamos, que aprendimos un montón, que discutimos y que nos vamos llenos de ideas, de apuntes, de preguntas y deberes. Entonces, nos despedimos y ¡nos vemos en el próximo carnaval!, perdón, quise decir, ¡en el próximo congreso!

Índice

Talleres 17

Taller 1: "Carnaval, Cultura y Salud Mental: La Casa de Araca la Cana, sede de la cultura popular" *18*

Taller 2: "Creación colaborativa en carnaval" *20*

Muestra del Taller de murga del SCIBU de Udelar *22*

Audiovisuales 24

Avance documental "La Danza de la Escoba" *25*

Corto documental "De Enero a Janeiro" *25*

Corto documental "Fermina" *26*

Muestra fotográfica "Otra murga" *26*

Muestra fotográfica "Santiago y Virasoro" *27*

Serie audiovisual "Memoria Presente" *27*

Artículos Extendidos 28

Alba, Andrés. *Las Mil Esquinas. La expansión de la murga uruguaya en latinoamérica: análisis cuantitativo.* *29*

Amorín Alsina, Gastón. *Las transformaciones de la murga a partir de la privatización de los derechos televisivos del concurso oficial del carnaval montevideano* *46*

Bacalini, Renata. *El uso de la murga como herramienta didáctica* *57*

Biermann, Clara. *¿Hay que tener bolas para ser una murga "de verdad"? Humor de género y transgresión en el Carnaval de Montevideo (Uruguay, 2012)* *69*

Carriquiry, Cecilia. *Carnaval casero y artesanal vs lo mediático y la imagen hegemónica* *88*

Cestau Yannicelli, Victoria. *Máscaras del teatro popular del Río de la Plata. Transformaciones, diferencias y puntos en común en torno a las metodologías populares de actuación. Arlequines, pierrots, comediantes, payasos, murguistas y bufones* *101*

Dayub, Julia. *Colectivos de murgas. Acercamiento al caso del Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario durante el período 2014 a 2017* *118*

De León, Raúl. *Antimurga BCG: Cuerpos en acción, cultura popular y corrientes de vanguardia. Imaginarios, diálogos e identidades* *132*

Fontana Noria, Paola; Erro Moreno, Maite; Routin Modernel, Pablo. *Incidencias del canto murguero en la salud vocal. Importancia de la información, prevención y cuidado vocal en el canto en murga en carnaval desde una perspectiva fonoaudiológica* *149*

Gana Núñez, Alejandro. *El formato gaditano de la murga y su presencia histórica en Sudamérica: musicalidad, instrumentos y grupalidad* *163*

Kamerbeek, Cándida María. *La murga uruguaya como género complejo en la ciudad de Buenos Aires*.....182

Klein, Ricardo. *Notas sobre gustos, consumos culturales y procesos de profesionalización en el carnaval y las murgas*.....200

Laborido Díaz, Ruben Gastón. *"Cosmópolis... Pelas ruas da minha Vila": una historia del Cerro a través de la escuela de samba Asabranca (2021)*.....211

Lecueder, Ana. *El carnaval de la ciudad de Artigas. Evolución histórica y organización*.....227

Meresman Higgs, Ivan. *El Timbre y la Interpretación Coral de la Murga Uruguaya: Una primera aproximación desde la Musicología Computacional*.....244

Miranda, Chiara. *Un mosaico de "restos": análisis del espectáculo 2023 de humoristas Los Chobys desde la intertextualidad*.....260

Piuque Bilsky, Ailen. *El cuplé de las máscaras. Estudio del Carnaval en Córdoba, Argentina: análisis de los recursos teatrales utilizados por las murgas cantadas*.....276

Rodríguez, Pablo Martín; Jaunsolo, Sebastian. *Evaluación y sistematización de datos en el Encuentro de Murga Joven (1998 - 2023): Un recorrido analítico*.....287

Rodríguez, Pablo Martín. *Concurso oficial; campo cercado para murgas jóvenes*.....302

Rodriguez Silva, Miguel Angel. *El cuerpo que baila Candombe*.....322

Saavedra Farias, Marcelo. *El rol de la actividad pedagógica en la expansión y desarrollo de la Murga a la uruguaya en Latinoamérica. Primeros avances*.....339

Sarmiento Camargo, Ana María. *Candombe y migración. Reflexiones de los viajes del tambor al Desfile de Llamadas*.....356

Turnes, Gianela. *El carnaval de Montevideo como ecosistema con inequidades y formaciones culturales emergentes*.....369

Artículos de Conferencia.....383

Álvarez, Lucía; Cavallaro, Maira. *Murga joven en Montevideo 1995-2005: lo lúdico y lo erótico*.....384

Celis González, Oscar Armando. *Reflexiones acerca del oficio de dirigir una murga: lo musical y lo humano*.....394

Domínguez, Mathías. *La batería de murga y su trabajo de adaptación y resignificación rítmica*.....400

Ferreira Honegger, Sofía; Turnes, Gianela. *A marcha camión en el demos: La experiencia del taller de murga del Área de Cultura de SCIBU en Udelar*.....410

Garrigue, Rodrigo. *Una Construcción Plural de la voz en los discursos carnavaleros: La Mojigata 2017*.....416

Gomez Montiel, Alejandro Nicolás. *Mediaciones Estéticas del Espacio Performativo en la Murga Estilo Uruguayo. Análisis de la performance ¿Quién da más? de la Murga Asaltantes con Patente 2023*.....427

Pafundi, María Belén; Nieto Pannone, Gabriel; Castel, Juan. *Territorio, patrimonio y comunidad: la experiencia Tablado de Barrio del Museo del Carnaval. Praxis de la Nueva Museología*.....435

Pafundi, María Belén; López Ospitaleche, Dante. *La fiesta como patrimonio archivístico. Proyecto de descripción, digitalización y difusión del patrimonio documental del Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval*.....444

Turnes, Gianela. *Sobre los límites al humor en carnaval: El caso Gayman* 455

Trabajos Exploratorios 464

Casciano, Katia; González Colmán, Judith. *Transversalizar en el carnaval montevideano una perspectiva de género. Vivencias sintetizadas a partir de "Diálogos entre carnaval y género" en 2021* 465

Cerviño, Cecilia. *La construcción de las denuncias: @varonescarnaval* 469

Gonzalez, Iñaki. *Dos "murgas jóvenes" de Buenos Aires* 473

Martínez Marques, Mayra. *Nuestro Repertorio: Textos y partituras para coro de murga de mujeres, feministas y transfeministas. Transcripciones realizadas a partir de grabaciones varias, reconstrucciones y textos de los cuales no se recuperó la música* 477

Talleres

Taller 1: "Carnaval, Cultura y Salud Mental: La Casa de Araca la Cana, sede de la cultura popular"

Tallerista: Alejandro Scherzer

La Casa de Araca la Cana, fue una experiencia autogestiva, singular en el ámbito de la Cultura popular montevideana, que condensó Carnaval, Cultura, una Murga (prestigiosa en aquellos momentos), una Institución, un barrio, actividades socioculturales, atención gratuita en Salud Mental, actividades recreativas variadas, un Museo de la Murga Araca la Cana, una sede social, un lugar de pertenencia abierto a asociados y al público en general, por fuera de la égida del Estado. Todo ello en un momento y en un período histórico, político y social post dictadura cívico-militar de nuestro país (La Casa de Araca...R.O.U., marzo 1988- marzo 1992).

El Taller, en este evento de C.A.I.C.U., consistió en una exposición inicial acerca de las actividades realizadas en la Casa, su organización y funcionamiento (con sus gratificaciones y dificultades) y luego un intercambio entre los participantes del grupo-taller.

Modo de funcionamiento del Taller:

Exposición inicial sobre la “Casa de Araca la Cana, sede de la Cultura popular”.

Intercambio activo entre los participantes del grupo-taller (con técnica de grupo de discusión).

Reflexiones, aprendizajes y aportes posibles de otras y para otras experiencias similares a realizarse, eventualmente, en nuestro país: Capital y/o Interior.

Elaboración de hipótesis acerca de la no continuidad de esta experiencia, así como de la exigua perdurabilidad de otros intentos similares que efectuaron otros conjuntos del Carnaval montevideano.

Variables y propuestas a tener en cuenta para asegurar la posibilidad, continuidad y éxito de futuras experiencias en esta modalidad de extensión de nuestra mayor fiesta cultural y popular.

Al Taller asistieron seis personas, de ambos sexos, luego de una breve exposición del tallerista y de la consigna para encuadrar el trabajo (tiempo, espacio, objetivos, intervención libre acerca del tema) se suscitó un intercambio, entre todos, porque se sintieron impactados por la experiencia de la Casa de Araca la Cana, a pesar de que no se habló extensamente de su funcionamiento en sí.

Lo que sí insistió como temática en el Taller fue el tema de la Salud Mental en el país y de sus diferentes consultas personales en las instituciones de la Salud y de la Salud Mental. Todos los asistentes al Taller habían consultado por diferentes problemáticas personales que no pudieron trabajar satisfactoriamente en las consultas específicas en esas instituciones.

Autogestivamente, fueron desplegando, en el taller, las características frustrantes de su propio "periplo" institucional: demora en darles hora para especialista, demora en la espera, consultas tardías, muy breves, con soluciones sólo medicamentosas, con abandono final.

Lo que lamentaron fue el cierre de la Casa de Araca porque, probablemente, "habrían consultado allí".

Fue una experiencia interesante, vivencial, productiva, aunque, para las expectativas del coordinador del Taller, con poca asistencia de mayor número de gente al mismo.

Sin embargo, ese bajo número (pero acorde a las inscripciones de participantes al Evento) y la dinámica grupal que se imprimió hizo posible una intimidad confiable que propició, inesperadamente para el Tallerista (por el desconocimiento previo de los integrantes entre sí, salvo una pareja), una sinceridad, intimidad y una serie de relatos de sus experiencias personales, comprometidas, que evaluamos, todos los asistentes, positivamente al final del taller.

Sobre el tallerista

Investigador, docente. Transitó por una formación curricular y extracurricular en amplitud, abarcando la Medicina, la Psiquiatría, la Psiquiatría Infantil, la Psicología, la Psicología Infantil, la Psicología Social, el Psicoanálisis (Plataforma Internacional), la Psicología Familiar, la Grupal y el Análisis Institucional.

Ejerció la docencia e investigación en la Universidad de la República (Udelar) durante un largo período de vida académica. Conferencista, relator, organizador de múltiples Congresos y Eventos nacionales e Internacionales. Impartió docencia en Universidades e instituciones de Argentina, Brasil, Chile, México, Cuba, España, Italia, Francia.

Dirigió el Servicio de Atención Psicológica de "La casa de Araca la Cana, sede de la cultura popular". Ha publicado cinco libros de su autoría, más de veinte en coautoría, y en numerosas revistas de Psicología. Es Investigador del Carnaval montevideano, particularmente de la Murga Uruguaya como modo de expresión popular y rasgo identitario jerarquizado de la cultura, de la construcción de la subjetividad y de la sensibilidad de la población.

Pagina web: *http://zonacomun.com.uy/*

Taller 2: "Creación colaborativa en carnaval"

Talleristas: Mateo Beceiro y Chiara Leggiadro

El taller Creación colaborativa en carnaval realizado en el CAICU fue una instancia de intercambio sobre cómo crear claves de sentido colectivas dentro de grupos carnavaleros, con el objetivo de aportar a los procesos llevados adelante en los diferentes espacios creativos del Carnaval. El taller se llevó adelante mediante dinámicas participativas, poniendo en común experiencias de las personas que asistieron y haciendo dialogar las diferentes formas de creación artística con perspectivas de la comunicación.

En concreto, en el taller partimos de ideas y propuestas personales de cada participante, que mediante dinámicas lúdicas se fueron poniendo en común permitiendo acceder a la creación colectiva.

Existe una variedad de formas para lograr concretar un producto artístico, lo cual implica procesos comunicacionales que también son diversos. En particular, desde la perspectiva de la Comunicación Educativa y Comunitaria se pueden realizar aportes para fortalecer los procesos en colectivo, facilitando el intercambio, la creatividad y el surgimiento de ideas de un modo que sea participativo. Desde esta mirada, la comunicación es entendida como un "proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas" (Uranga, 2007, *Mirar desde la comunicación*). En este caso el rol de la comunicación es el de la mediación, desde donde se articulan sentidos propios de los procesos sociales.

La instancia permitió el diálogo de diversas experiencias carnavaleras. Participaron personas de diferentes países, así como de personas vinculadas al Encuentro de Murga Joven, al concurso de Carnaval de Montevideo y a carnavales de otras ciudades del país. El taller fue una valiosa jornada de intercambio que nos invita a seguir accionando y reflexionando sobre cómo generar procesos colectivos, valorando su aporte a esta fiesta popular.

Sobre lxs talleristas

Mateo Beceiro y Chiara Leggiadro son egresados/as de la Licenciatura en Comunicación (Udelar). Son parte de colectivos de murgas desde 2016[1], participan en la gestión de espacios de carnaval alternativo[2], y han realizado investigaciones vinculadas a carnaval[3]. Desde la perspectiva de la Comunicación Educativa y Comunitaria han aportado a la

[1] Mateo en La que Entona el Premolar y La Milanga Nacional. Chiara en La que Entona el Premolar, Cero Bola y La Sandía de la Torta.
[2] Ambos integraron Más Carnaval y Carnavalé, así como el Encuentro de Murga Joven. Chiara también participó en el Encuentro de Murguistas Feministas.
[3] Mateo realizó su monografía de grado titulada "Los Tablados Populares: Construccion(es) en el territorio comunicacional de carnaval". Integraron el equipo de la investigación "La murga no se va, se queda cantando en tu cabeza. Análisis del discurso de murga La Mojigata en el año 2018". Actualmente son parte del EFI "Prácticas culturales colectivas en la construcción de lo público/común".

construcción participativa de espectáculos, acompañando distintos procesos de creación colectiva en murgas.

Muestra del Taller de murga del SCIBU de Udelar

Talleristas: Rafael Antognazza y Álvaro Pintos, del SCIBU

El SCIBU viene desarrollando desde hace varios años actividades culturales de integración e inclusión dirigidas a todas las personas vinculadas a la Udelar y al público en general. Entre la variedad de actividades que promueve, y en torno a la temática de carnaval, desde hace varios se realiza el taller anual de murga, inicialmente en Montevideo, y también en los CENURes de Paysandú, Maldonado y Colonia.

Ese trabajo ha promovido la participación y el encuentro vivencial con la murga a cientos de estudiantes, funcionarios/as y egresados/as de la Udelar, así como a público en general interesado en el tema. El vínculo con la difusión del carnaval de esta actividad, así como sus énfasis educativos, de promoción de la socialidad y la integración, dan fundamento a la presencia de una muestra del trabajo del taller en el primer Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo, como aspecto vivo y representativo del carnaval fuera de los escenarios, y como parte de la cultura popular que las personas comparten y disfrutan.

Durante el desarrollo del congreso, el taller de murga facilitado por Rafael Antognazza y Álvaro Pintos invitó a todas y todos los/as asistentes a ser parte del mundo de la murga por un rato.

En el mismo anfiteatro y sobre el escenario donde habitualmente reinaba la mesa que congrega a los ponentes en sus debates - que fue convenientemente desalojada para la ocasión - Rafael comenzó reviviendo la tradición pregonera que resonó en el origen de la murga. Así, nos recordó a quienes le acompañábamos allí arriba, cuáles fueron esas voces montevideanas que como pregones fueron tomadas por el canto de la murga. Con tres ejemplos típicos de esa tradición de vendedores ambulantes montevideanos, organizó al grupo en tres sectores, cada uno coreando repetidamente uno de los tres pregones y luego los amalgamó para obtener un canon de pregones a ritmo de murga. Con una facilidad asombrosa, en pocos minutos una treintena de personas estábamos cantando a tres voces y a ritmo de marcha camión acompañados por la rítmica que sostenía Álvaro con su bombo.

A continuación, Álvaro replicó la idea de trabajo en tres grupos pero ahora para que cada grupo hiciera repicar con la voz un sonido que emulaba cada uno de los instrumentos de la batería de murga. En minutos sonaba una batería latiendo acompasada y todos sus instrumentos-humanos bailando al ritmo. Fue una hora de experiencia pura, entendida la

experiencia como “eso que *nos* pasa” y luego ya no somos la misma persona que antes[1]. Al bajar del escenario para volver a las butacas y continuar atendiendo a las mesas de debate el gesto recurrente era la sonrisa ancha, el cuerpo flotante, el espíritu exultante.

Sobre los talleristas

Rafael Antognazza y Álvaro Pintos ofrecen desde hace muchos años talleres de murga a la comunidad universitaria, y antes de eso lo hacían en otros espacios para la población en general. El objetivo central de estos talleres es promover un ámbito para el disfrute compartido a través del canto, el movimiento, el humor, la reflexión y la elaboración colectiva, aprovechando el potencial de la murga como espacio de encuentro, creación y diversión, a la vez que como invitación a la reflexión sobre temas que destacan en el interés popular en cada época.

Con el taller se propone a las y los participantes que vivencien el arte a través del género murga, rescatando la importancia del trabajo grupal y ofreciendo herramientas asociadas a técnicas corporales y de la voz para la creación artística.

[1] Jorge Larrosa (2002) Experiencia y pasión en *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. (2003) Barcelona, Laertes, pág. 165

Audiovisuales

Avance documental “La Danza de la Escoba”

Diego Lois Petit

La Danza de la Escoba es un documental que estudia tanto la exterioridad como la interioridad de un personaje típico, ancestral, vernáculo y callejero: el escobero. Este film, mostrará tanto la danza y el despliegue de este personaje en su comparsa (y más particularmente en los encuentros de llamadas), tanto como su relación con el mundo espiritual y ritual; y la profundidad con la que las distintas personas que sacan este personaje a la calle.

Corto documental "De Enero a Janeiro"

Leonardo Olivera

En medio del bullicioso carnaval montevideano aparece la palabra “escuela” como algo foráneo. Es que el samba es conocido en nuestro país como de la frontera, por el carnaval de Artigas. Pero durante todo el año, en distintos barrios de la capital, varios grupos de personas se reúnen para construir un carnaval al mejor estilo brasileño. Martín nació en Montevideo y hace 15 años llegó a Imperatriz, allí encontró su lugar. Se convirtió en el extrovertido director de la escuela. No le gusta el candombe, ni la murga. Cree en vidas pasadas, así explica su acento norteño y su amor al samba. Su familia, sus mascotas, sus amigos y su trabajo se construyen alrededor de su pasión. Vive con Víctor, y juntos convirtieron su casa en la sede de la escuela. En los días previos al desfile la casa es colmada por los demás integrantes de la escuela, quienes de forma honoraria trabajan para finalizar las alegorías y fantasías. Pasado el carnaval 2020 y eufóricos por haber obtenido el título, toda la comunidad espera con ansias la creación del nuevo enredo para volver a reunirse en otra temporada de trabajo. Pero la pandemia provocada por el covid-19 se planta como un duro obstáculo que deben enfrentar. Meses de espera y confinamiento los separan, crece la incertidumbre sobre el carnaval 2021. La crisis económica y la imposibilidad de realizar eventos de recaudación ponen en jaque la realización de un nuevo carnaval. El documental transcurre a través de historias de vida que se cruzan en un mundo desconocido para muchos uruguayos. Unidos por una misma pasión enfrentan críticas y desafíos para llevar el canto, el baile y la música del samba al carnaval montevideano.

Dirección, cámara y edición: Leonardo Olivera

Producción y cámara: Cecilia Díaz

Sonido y asistente de edición: Camila Martínez

Disponible en: *https://filmfreeway.com/FromJanuarytoJanuary*

Corto documental "Fermina"

Maite de Álava, Luana González y Carolina Vazquez

Fermina Candombe, cuerda de tambores de mujeres, se apropia de los roles tradicionalmente masculinizados en el candombe uruguayo. Tamborileras, bailarinas, gramilleras, resignifican así el lugar de la mujer en esta tradición de larga data. Mariana, Julia y Agustina, integrantes fundadoras de la comparsa, nos adentran en lo que significa este nuevo movimiento cultural y las problemáticas a las que se enfrentan, y la preparación para su presentación en la Movida Joven.

Muestra fotográfica “Otra murga”

Camilo Lopez-Moreira

El Carnaval es un espacio de construcción y de manifestación ciudadana. La murga es un potente vehículo expresivo sobre la crítica política y social, permeable a revoluciones sociales, con la particularidad de que, muchas veces, también es su lugar de gestación. Terrenos fuertemente marcados por la identidad de las personas que lo habitan, generando una gran variedad no solamente de espectáculos, sino de formas de militarlo.

Dentro de este universo, existen “Otras murgas” que proponen cambios estructurales con sus maneras de ver y sentir la tradición. Colectivos integrados de forma paritaria o mayoritariamente por mujeres. Sin dueños, con organizaciones horizontales y formas de militar que trascienden fronteras y tienden puentes con colectivos similares fuera del país. Propuestas que asumen compromisos sociales, que sostienen sus ideales a lo largo de todo el año. Constructoras de espacios, previamente habitados por la competencia, orientados a diluir la rivalidad a través de nuevas modalidades de las actividades y los vínculos: integran en las dinámicas a sus seres queridos, parejas, niños, amigos; potenciando sus vivencias, redefiniendo al colectivo como una familia.

Desde niño hacer murga es parte de mi vida. A medida que pasaron los años, me fui dando cuenta que este universo comprende mucho más que 45 minutos arriba de un escenario; mucho más que la elaboración de un espectáculo y su presentación. La fotografía se sumó a este camino hasta desembocar en este proyecto en el que, con la cámara como si fuera una extensión de mi traje, me propongo capturar y compartir esta “Otra murga” de la que soy parte.

Este trabajo fue realizado entre los años 2017 y 2020.

Muestra fotográfica “Santiago y Virasoro”

Camilo Lopez-Moreira

Durante los meses de febrero, marzo y abril se desarrollan los carnavales del colectivo de murgas de estilo uruguayo de rosario, argentina.

Este colectivo está conformado por diversas murgas que trabajan a lo largo de todo el año para preparar sus espectáculos, así como también para organizar, de manera colectiva, estos carnavales. cada fin de semana, una murga celebra su carnaval.

Estos son organizados a pulmón y tienen como objetivo acercar el género murga como herramienta de denuncia y de crecimiento personal y colectivo al barrio, promoviendo carnavales gratuitos, inclusivos, populares y de calidad.

Estas fotografías fueron tomadas en el carnaval de la murga la mal ejemplo, coorganizado con la casa de la memoria, el día 23 de marzo de 2019, en las calles santiago, esquina virasoro.

Sobre el autor

Camilo Lopez-Moreira es mi nombre. Fui criado en una familia numerosa, cuyas filas se engrosaban a diario en eventos en dónde vecinas y vecinos se juntaban a festejar y realizar cantarolas en la vereda de casa.

Mi padre, Diego Lopez-Moreira, fue murguista durante gran parte de su vida. Demoré, pero seguí sus pasos.

Hace trece años habito diferentes manifestaciones del Carnaval, desde el Concurso Oficial hasta el Encuentro de Murga Joven, donde aprendí y pasé por todo tipo de roles: cantor, asador popular y hasta letrista. A partir del año 2018 comencé mis estudios fotográficos con Federico Ruiz Santesteban, primero en Gato Peludo y actualmente en Espacio Hiedra. Desde ese momento busqué fusionar mis mundos, actuando y cantando, con cámara en mano. Así me transformé en “fotógrafo de murgas” enfocando mi trabajo a la cobertura de colectivos que proponen ciertas líneas de cambio dentro de esta tradición.

Serie audiovisual "Memoria Presente"

Museo del Carnaval

“Memoria presente” es un ciclo de entrevistas cortas realizadas a protagonistas del carnaval minutos antes de subir a actuar al Tablado del Museo. Para ello se arma un set artesanal de filmación en un espacio cerrado, contiguo al tablado. Se realiza desde 2015.

Mas información: *https://www.museodelcarnaval.org/memoria-presente/*

Artículos Extendidos

Las Mil Esquinas. La expansión de la murga uruguaya en latinoamérica: análisis cuantitativo

Andrés Alba - Universidad de la República - *andresalba.gc@gmail.com*

Resumen

Las Mil Esquinas es una investigación sobre la expansión de la murga uruguaya en latinoamérica. La investigación implicó la realización de un viaje de un año, visitando todas y cada una de las experiencias inspiradas conscientemente en la murga de Uruguay, en grupalidades conformadas mayoritariamente por personas no nacidas en Uruguay. Se hallaron 192 experiencias en tres países diferentes: Argentina, Chile y Colombia.

La expansión del género supone una interpretación por parte de sus hacedores. En el encuentro con la cultura simbólica de cada localidad, el género se transforma en relación a sus formas uruguayas. En esa interpretación, diversos grupos hacen énfasis en uno u otro aspecto de los muchos que configuran la murga como género, modificándolo y llevándolo a nuevos límites desconocidos hasta ahora en Uruguay.

Palabras clave: *Murga, territorio, expansión, identidad*

Abstract

Las Mil Esquinas is an investigation into the expansion of the Uruguayan-style Murga in Latin America. The research involves carrying out a year-round trip visiting every one of the experiences consciously inspired by the Uruguayan Murga, created mostly by groups of people who actually were not born in Uruguay. 192 experiences were found in three different countries: Argentina, Chile and Colombia.

The expansion of the genre implies an interpretation by its makers. Where Uruguayan Murga and the symbolic culture of each locality meet, the style is transformed in relation to its Uruguayan origins. Different groups emphasize different aspects of those that make up Murga as a genre, modifying existing ones and reaching new limits, unknown until now in Uruguay.

Keywords: *Murga, territory, expansion, identity*

Introducción

Las Mil Esquinas es una investigación abocada al relevamiento, sistematización, análisis y descripción del fenómeno expansivo de la murga uruguaya. Dicha investigación implicó la realización de un viaje por todos los territorios en los que se encontraron experiencias

inspiradas en la murga uruguaya, efectuado en el período comprendido entre el 1 de junio de 2022 y el 1 de junio de 2023[1].

Las preguntas que orientaron esta investigación fueron múltiples, y fueron modificándose en el encuentro con las diversas experiencias visitadas. El eje central es la relación entre la cultura simbólica de una territorialidad determinada, y las formas de hacer y decir en la murga. Si aceptamos que es un género popular, y en tanto tal, representativo; ¿cómo se modifica estructural y estéticamente, al representar *otras* popularidades? De la misma forma, el trabajo busca identificar la incidencia de otros aspectos no culturales, pero determinantes de las formas culturales, como la geografía o el clima de una región determinada, en el desarrollo del género. El presente trabajo pretende dar cuenta de los primeros datos que arroja la investigación, desde un abordaje cuantitativo.

Demarcación conceptual

Murga es un término polisémico. En diversos contextos latinoamericanos significa distintas cosas, siendo utilizado para denominar géneros carnavalescos en diversas localidades. La palabra llega a América Latina con las inmigraciones europeas, y en el encuentro con las diversas culturas simbólicas presentes en cada territorio, va modificándose hasta nuestros días, existiendo actualmente un panorama de géneros carnavalescos llamados *murga*, con formas distintas entre sí según el lugar del continente.[2]

Esta investigación se propuso buscar experiencias que reprodujeran, adaptaran o interpretaran las *formas uruguayas de la murga*. En Uruguay, desde el significado etimológico del término, hasta la definición demarcada por el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Montevideo, la murga se acota a determinadas formas. Las experiencias fuera de Uruguay son desarrolladas en otros contextos, no necesariamente carnavalescos; eso implica que los abordajes del género son *interpretaciones* del mismo, siendo esperable que no sea realizado con exactitud de la misma forma que en Montevideo. Este trabajo se propuso abordar la totalidad de experiencias inspiradas conscientemente en el género, fuera de fronteras, con el objetivo de comprender todas las formas posibles desarrolladas en torno a la murga.

En esa búsqueda, se encontraron diversas modalidades de adaptación del género, que pueden agruparse en cuatro categorías diferentes: Talleres de murga (24), Murgas Taller (10)[3], Grupos de Murga Canción (5), Murgas (153).

[1] Al momento de presentar la primera versión de este trabajo, el viaje se encontraba en su último mes de realización.
[2] Con la palabra *comparsa* sucede lo mismo, inclusive en la historia de Uruguay, en donde originalmente era el genérico que se utilizaba para denominar *agrupaciones carnavalescas* y actualmente se utiliza únicamente para los grupos de Sociedad de Negros y Lubolos (candombe).
[3] La diferencia entre talleres de murga y murga-taller, consiste en que en la murga taller el director suele cobrar una cuota por enseñar y dirigir el proceso murguero, pero sus integrantes son partícipes de la realización artística y organizativa de las acciones del colectivo; en los talleres de murga, si bien se constituye grupalidad, la jerarquía es mucho más pronunciada y la participación de cada integrante en lo grupal suele ser más efímera.

La murga es un *género*[4] *de localías*, es decir, un género que pone de relieve un corpus conceptual y simbólico –una forma de hablar, de emitir el sonido, una musicalidad, una rítmica, una estética- propias del territorio en el que es realizado.

En Uruguay, las murgas suenan a quienes la ejecutan. Hablan de lo que a sus integrantes les interpela, o de lo que sucede en los territorios que habitan, y los elementos técnicos que las configuran se orientan a la transmisión de un mensaje; no suenan de la misma forma ni hablan de las mismas cosas una murga de Montevideo que una de Salto, ni una murga joven que una murga antigua, ni una murga de mujeres que una murga de varones. No suenan igual, no dicen lo mismo, y sus diferencias no las hacen *más murga* o *menos murga*.

Siguiendo esta lógica, es esperable entonces que la murga realizada en otro territorio y por personas nacidas en otro territorio, *suene* diferente y *diga* diferente, sin que eso signifique una incorrecta ejecución del género. Si el aparato fonador se construye culturalmente, según los universos sonoros que escuchamos y reproducimos; si la geografía y el clima inciden en cómo emitimos la voz; si la musicalidad folclórica local es el tango y el candombe, o la chacarera y la samba, o el bullerengue y la cumbia, o la cueca y la tonada; si la musicalidad generacional es el rock o la milonga; si la corporalidad está habituada a la montaña, al puerto o a la penillanura levemente ondulada, si es masculina o femenina o trans o no binaria, entonces es esperable que existan esas diferencias, así como existen entre las murgas de Uruguay. Una murga, entonces, seguiría siendo murga aunque no se pareciera *imitativamente* a las experiencias uruguayas, siendo *el formato* o lo estructural del género lo que lo convierte en una experiencia propia del mismo, habitada por los diversos elementos propios de las culturas simbólicas de cada localidad. Es por eso que este trabajo propone la clasificación *murgas formato uruguayo* para hablar de esas experiencias, o *murgas a la uruguaya*, diferenciándolas de las murgas uruguayas según la nacionalidad de sus integrantes.

En este trabajo se analizaron todas las experiencias *inspiradas conscientemente en la murga uruguaya* fuera de Uruguay, para poder dar cuenta del fenómeno expansivo en su máxima extensión, sin hacer –ni a priori procedimentalmente, ni a posteriori conceptualmente- la valoración de que una experiencia sea *más murga o menos murga* que otra.

Paralelismos históricos

Otro elemento que este trabajo considera es que el fenómeno expansivo es *dinámico* por naturaleza. De la misma forma, la consideración histórica del género objeto de análisis –la murga- presenta lógicas procesuales de constitución y expansión que, sumado a su

[4] Hablo de *género* no en términos musicales, sino como *género carnavalesco,* más allá que, debido justamente a su expansión, puede existir en contextos no carnavalescos.

carácter *popular*, lo convierten en un género de construcción dinámica. En este sentido, la propia historia de la murga uruguaya es fuente de comparación en el análisis: la historia del género es la historia de dinámicas sociales que fueron modificándose y que encontraron modificaciones en sus representaciones simbólico culturales.

En el mismo sentido, el presente trabajo adopta la posición inicial de que la murga en Uruguay –no sólo en Montevideo-, es una construcción histórica que se inicia con la llegada de las primeras migraciones europeas (principalmente las canarias); que se encuentran indicios de la palabra *murga* asociada a agrupaciones carnavalescas desde la primera mitad del siglo XIX, y que la llegada de Los Piripitipi -el nombre de la compañía gaditana que visitó nuestra ciudad a inicios del siglo XX que dio pie al mito fundacional que reza que "la murga viene de Cádiz"- es solo un eslabón más en dicha historicidad, que ya venía desarrollándose desde hacía casi un siglo en el territorio. Ese eslabón, junto con otros –como el Batllismo, la implementación del proyecto moderno en el país, la exclusión de las mujeres de los escenarios, la aparición de la instumentación, la delimitación de integrantes, el surgimiento del concurso y la demarcación de las categorías, la popularización de los arreglos de guitarra, la influencia de la murga joven, los desplazamientos de clases sociales, la televisación- fueron determinando a lo largo de la historia diversas *formas* de la murga uruguaya, hasta las actuales. De la misma forma que la murga continúa mutando en Uruguay, se asume que la observación del fenómeno expansivo en el continente nos presentará *otras* formas del género.

Murgas fuera de Uruguay

Fuera de Uruguay, han sido encontradas murgas inspiradas en la murga uruguaya en diversos países. A los efectos de esta investigación, se han delimitado dos grupos en función de su *integración*, es decir, de la nacionalidad de sus integrantes:

- Murgas *de la diáspora* o *uruguayas:* murgas integradas mayoritariamente por uruguayos, migrantes en los exilios políticos y económicos
- Murgas *formato uruguayo* o *a la uruguaya*: murgas integradas mayoritariamente por personas que no son de Uruguay

Murgas de la diáspora

Las *murgas de la diáspora* son integradas por personas nacidas en Uruguay, que habiendo migrado mayoritariamente en dos grandes contingentes -exilio político de las décadas correspondientes a 1970 y 1980, y exilio económico de inicios de los 2000- se afincaron en otros países. En este sub-ítem, han sido encontradas murgas en los territorios listados en la Tabla 1.

Argentina	Buenos Aires
Australia	Sidney
Canadá	Toronto
EEUU	New Jersey
España	Barcelona
	Gran Canaria
	Madrid
	Tenerife
	Valencia
Irlanda	Dublin
México	Tulum

Tabla 1: Territorios donde se encontraron murgas (Elaboración propia)

Estas murgas se caracterizan por mantener los elementos simbólico-culturales propios de la época en la que sus integrantes consumieron/realizaron el género en Uruguay. Si bien no son el objeto de estudio del presente trabajo, se realizó una entrevista con cada una de dichas experiencias, para identificar si sus procesos son similares a los analizados en *Las Mil Esquinas*. Del intercambio se concluye que estas experiencias suelen estar signadas por la nostalgia y la necesidad de reforzamiento identitario y de encuentro grupal, no siendo necesariamente los elementos técnicos del género los que se ponen de manifiesto como objetivo principal. Las murgas de la diáspora no siempre son procesos regulares, por las propias características territoriales que no facilitan el encuentro y la manutención de continuidad en los ensayos. Esto no exime que muchas de las experiencias de la diáspora han participado de otras carnavalidades, eventos de relevancia e inclusive han desarrollado vínculos cercanos con el carnaval de Montevideo.

En este grupo se incluyen algunas murgas de Argentina, particularmente de la ciudad de Buenos Aires, pero el fenómeno de las murgas *a la uruguaya* es tan fuerte en ese territorio, que ambas experiencias se mezclan y se diluyen en la historia, no encontrando –al momento de realización de esta investigación- experiencias únicamente conformadas por personas nacidas en Uruguay en el vecino país. También se incluye la experiencia de Tulum, en México, que tiene una particularidad: está conformada por personas nacidas en Uruguay y Argentina, algunas de ellas ex-integrantes de experiencias de murgas a la uruguaya en Argentina, por lo que es un fenómeno que se nutre de ambas vertientes, teniendo como objetivo la incorporación de personas nacidas en México a la brevedad. Por

último, cabe destacar que la experiencia de Dublin, Irlanda, tiene la singularidad de estar conformada por personas de diversas nacionalidades latinoamericanas, además de locales.

Murgas a la uruguaya

Las murgas a la uruguaya o murgas formato uruguayo son aquellas conformadas mayoritariamente por personas no nacidas en Uruguay, que en su mayoría no tuvieron la experiencia empírica de socializarse con la murga como uno más de los elementos constitutivos de la cultura simbólica de su lugar de crecimiento. A lo largo de esta investigación quedó de manifiesto que la murga en Uruguay es un *saber empírico*, un corpus conceptual y práctico no transmitido a través de una institucionalización ni un ordenamiento sistémico, sino incorporado en la propia praxis, aprendido en el hacer. Esto determina una característica diferencial en el proceso de aprehensión del género por parte de las murgas a la uruguaya, desembocando en diferencias concretas en sus formas de construcción.

Se habla de murga *a la uruguaya* marcando una diferencia con la idea de *murga uruguaya*, con un criterio sencillo: murgas *uruguayas* son aquellas conformadas mayoritariamente por personas nacidas en Uruguay, murgas *a la uruguaya*, lo contrario. La diferenciación no es arbitraria: si se trata de analizar cómo se modifica un género que es habitado por culturas simbólicas locales, las murgas uruguayas suelen reproducir lo que sucede en Uruguay, no constituyendo necesariamente una novedad en el fenómeno expansivo.

Un elemento relevante en este aspecto es que, a nivel latinoamericano, las murgas a la uruguaya se han autodenominado *murgas estilo uruguayo*. Esta denominación surge en Argentina como una forma de honrar los orígenes del género, pero también de diferenciarlo del género local. La murga argentina es conocida en diversos territorios del país como *murga porteña*, pero también es denominada según en dónde se ejecuta como murga litoraleña, murga de desfile, murga andina, murga rioplatense, murga de desfile, etc. Más allá de que cada denominación pueda describir o no diferencias estilísticas, la denominación *estilo uruguayo* nace para diferenciar a dichas grupalidades del significado local del término murga. En este trabajo se habla de murgas *a la uruguaya* por dos razones: por un lado, porque hablar en Uruguay de *estilos* puede resultar confuso - habiendo existido clasificaciones estilísticas como *La Unión - La Teja; murga joven - murga tradicional; murga murga - murga compañera*, y por otro lado, porque varias de las experiencias de Argentina, Chile y Colombia ya no se identifican con la denominación *estilo uruguayo*, situación que excluía experiencias sustanciales para los objetivos del presente trabajo.

Territorios

Los territorios relevados fueron aquellos en los que se hallaron experiencias, luego de la aplicación de una metodología de búsqueda exhaustiva que implicó una investigación preliminar[5]. A su vez, las experiencias buscadas fueron las que surgieran a partir de una inspiración consciente en la murga uruguaya, hallando cuatro tipos de grupalidades: talleres de murga, murgas-taller, grupos de murga canción, y murgas, propiamente dichas. Las experiencias se encontraron en tres países: Argentina, Chile y Colombia.

A efectos del análisis de cada experiencia en su dimensión territorial, estos países fueron a su vez subdivididos con Uruguay como país parámetro en tres variables: por dimensión en kilómetros, tipo de división política y densidad poblacional. En este sentido, los territorios analizados fueron los siguientes:

- Argentina[6]: Buenos Aires - Chaco - Chubut - Córdoba - Entre Ríos - Jujuy - Mendoza - Misiones - Neuquén - Río Negro - Salta - San Juan - San Luis - Santa Cruz - Santa Fe - Santiago del Estero - Tucumán.
- Chile: Santiago - Puerto Montt - Valparaíso.
- Colombia[7]: Bogotá - Bosa.

Subterritorios

En el caso de los territorios abarcados, hay diversas ciudades dentro de un mismo territorio, que contienen experiencias de murgas a la uruguaya. Se incluye la tabla en los anexos (Tabla 3) con el listado de las 67 ciudades visitadas.

Regiones

Los territorios recorridos se dividen en una serie de *regiones* que comparten aspectos identitarios, culturales y geográficos. La división regional coincide con características morfológicas, estilísticas y procesuales de las murgas entre sí. Las regiones recorridas fueron: Patagonia / Lagos - Alto Valle - Pampeana - Centro - Cuyo - NOA - NEA - Metropolitana / Valparaíso - Cundinamarca.

Género

Uno de los elementos más destacables de la expansión del género en latinoamérica, es la participación de mujeres y otras identidades -no varones cis- en el mismo. En este relevamiento, establecemos cuatro grupos de murgas:

[5] Un dato anecdótico: en esa búsqueda se hallaron numerosas experiencias de *candombe* en diversos territorios latinoamericanos -Perú, Ecuador, Paraguay, Bolivia-, además de en los territorios en los que se hallaron experiencias inspiradas en la murga uruguaya.
[6] En Argentina hubo también experiencias de murgas en las provincias de Formosa y La Pampa, pero al momento de realizar el recorrido dichas murgas no estaban en funcionamiento, por lo que esos territorios no fueron visitados.
[7] Bosa es, estrictamente, parte de Bogotá. Pero por las singularidades demográficas y socioculturales determinadas por la estratificación social colombiana, constituye una territorialidad diferente.

- Murgas de mujeres e identidades no hegemónicas[8]
- Murgas mixtas
- Murgas mixtas predominantemente masculinas
- Murgas de varones

Las murgas de mujeres e identidades no hegemónicas son un total de 25, y las conformadas enteramente por varones cis género son 10 (ver Tabla 4 en Anexo). Las restantes agrupaciones son mixtas, haciendo hincapié en que, de las 157 experiencias, 16 son murgas mixtas pero mayoritariamente masculinas (una o dos mujeres en su integración), y las 141 restantes son tendientes a la conformación paritaria.

Generaciones

Salvo contadas excepciones, conformadas por grupos de entre 15 y 25 años, y de más de 45 años, las murgas están divididas en dos grandes grupos: las conformadas casi en su totalidad por personas de entre 25 y 35 años, y las conformadas casi en su totalidad por personas de entre 35 y 45 años. Suele existir una división generacional asociada a cuál fue la primera experiencia de encuentro con la murga: en los grupos con personas de más de cuarenta años, suele ser Jaime Roos el vehiculizador a través de la murga canción, y luego Falta y Resto y Contrafarsa (particularmente El Tren de los Sueños) como primera experiencia; en los grupos predominantemente menores de cuarenta años, los vehiculizadores son las bandas de rock (La Vela Puerca, No te va gustar, Bersuit Vergarabat) y la primera murga, Agarrate Catalina.

Colectivos y Encuentros

Una de las características más evidentes del fenómeno expansivo es que las murgas no actúan en contextos de competición. A diferencia de las murgas que participan del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en Montevideo, de cualquiera de los concursos de murgas de otros departamentos de Uruguay, o inclusive del Encuentro de Murga Joven o de Carnaval de las Promesas, en términos generales las murgas a la uruguaya en latinoamérica no tienen circuitos de competición en los cuales mostrar sus espectáculos. Tampoco tienen circuitos de consumo cultural desarrollados en los cuales exponer sus trabajos, por lo que la *autogestión* es una de las características primordiales que muestran estos procesos.

Aquellas murgas a la uruguaya que participan de carnavalidades en sus territorios, tampoco necesariamente compiten entre sí. Por un lado, porque la amplia mayoría de los

[8] Murgas de mujeres, murgas de mujeres e identidades disidentes, murgas de mujeres, lesbianas y trans, murgas feministas, murgas de mujeres y disidencias, murgas femeninas: englobo en este ítem a todas las experiencias que excluyen explícitamente a varones hetero-cis. La denominación *identidades no hegemónicas* surge como autodenominación en múltiples experiencias del propio campo.

carnavales de latinoamérica *no suponen un concurso*. Por otro lado, porque en las -extrañas- excepciones en las que sí, las murgas a la uruguaya no suelen ser tenidas en cuenta para evaluación, por encontrarse fuera de categoría de concurso. Las pocas que participan de instancias evaluatorias, por lo general se hibridan con géneros locales, siendo evaluadas más por sus características partícipes de dichos géneros, que por su condición de murgas. Otras murgas sí se interesan por la competición, pero lo hacen en el contexto uruguayo, presentándose a concursos de murgas en ese país; esto sucede principalmente en experiencias del litoral del Río Uruguay, o en territorios en donde la murga tiene una marcada presencia de referencias uruguayas.

Otras agrupaciones participan en instancias que implican competición pero por fuera de contextos carnavalescos. Dicha competición puede ser, por ejemplo, en instancias de admisión para integrarse a un circuito de circulación cultural, o por obtención de fondos, y en contadas ocasiones las murgas participan de certámenes en los que pueden llegar a obtener algún premio. En dichos contextos, pueden competir con otras agrupaciones de artes escénicas o musicales, pero no suele suceder que compitan *entre murgas*.

Lo que sí sucede es que las murgas a la uruguaya se organicen *entre sí* para generar circuitos de participación colectiva. En ese sentido, se destacan dos tipos de organización predominantes: *los encuentros y los colectivos*.

Encuentros

Los encuentros de murgas "estilo uruguayo" han sido verdaderos puntos de inflexión en la expansión del género en latinoamérica. Si bien ha habido otros –ejemplos de El Bolsón, Bahía Blanca, Neuquén-, los que se listan en la Tabla 2 tienen como características primordiales al menos uno de dos aspectos: se han desarrollado en más de una oportunidad, y no contemplan participación de otros géneros por fuera de la murga uruguaya.

Encuentro Internacional de Murgas de Concordia	2003 a 2010
Encuentro de Murgas estilo uruguayo de Mendoza	2007 a 2018
El Tablado Nacional - Rosario	2013 a 2015
Encuentro de Murgas del Ecunhi - Buenos Aires	2016 a 2023
Encuentro de Murgas de Córdoba	2017 a 2019
Murgódromo - Santiago de Chile	2018 a 2023
Encuentro de Murgas de Río Tercero	2022

Encuentro Regional de murgas de Concordia	2022 - 2023

Tabla 2: Encuentros de murga "estilo uruguayo" que se han desarrollado en más de una oportunidad y no contemplan participación de otros géneros

Además de estos Encuentros, cabe destacar la realización de otros circuitos de actuación específicos de murga a la uruguaya sin constituir instancias de taller. Estos circuitos fomentan el consumo del género en sus territorios. El Otro Carnaval y los tablados del Taller de Arte Popular en CABA o el Tablado del Oeste en el conurbano bonaerense son ejemplos de ello.

Colectivos

En los territorios en los que el género se ha desarrollado en forma múltiple, existe la tendencia a que las murgas se organicen entre sí en colectivos, para impulsar dicho desarrollo en forma cooperativa. No todas las murgas suscriben a la integración de un colectivo: muchas veces la dinámica vital cotidiana de los integrantes de una murga no les permite dedicarle más tiempo que el ensayo semanal, por lo que no pueden sostener la multiplicación de tareas. La existencia de colectivos en los diversos territorios ha sido importante, no solo por el desarrollo del género en cada localidad, sino por la recuperación de las prácticas carnavalescas –autogestivas y comunitarias- en muchas ciudades que las habían perdido.

Ejemplos de colectivos encontrados: Colectivo de Murgas estilo uruguayo de Rosario, Colectivo de Murgas estilo uruguayo de Córdoba, Colectivo de Murgas de Mendoza, Red de murgueras de Valparaíso, Red Federal de Murgas de Argentina, Grupo de murgueras de Argentina. También existen grupos menos formales que un colectivo, pero en donde las y los murguistas se encuentran y difunden sus actividades.

Existió una única experiencia de Concurso de Murgas "estilo uruguayo" en Mar del Plata, en el año 2020; la misma no tuvo el éxito de convocatoria que sus organizadores (con un uruguayo a la cabeza) deseaban. Participaron cinco murgas de Argentina y una de Uruguay, y despertó fuertes polémicas entre integrantes de murgas de diversos territorios, que reclamaban la no existencia de concurso como elemento característico de la expansión del género. Valoraciones aparte, la polémica constituyó un mojón interesante en la historia de la autopercepción de las murgas como parte de un fenómeno más abarcativo que sus propios territorios: muchas supieron de la existencia de otras murgas a partir de los grupos virtuales que se armaron para debatir sobre el asunto.

Investigaciones

Una de las características de las formas de aprehensión del género por parte de personas no uruguayas fuera de Uruguay es la *sistematicidad* y la *metodicidad*. Al no contar con el

género como parte de su cultura cotidiana, las personas que quieren desarrollarlo suelen generar métodos de sistematización de los aspectos que les resultan más relevantes o que les convocan dentro del mismo. Una de las consecuencias más interesantes de dicha característica es la generación de *investigación académica*.

Es así que pueden encontrarse trabajos académicos desde múltiples disciplinas en diversos territorios de latinoamérica. Dentro de las murgas hay investigadores e investigadoras que han desarrollado aportes en términos de acumulación de conocimiento. Trabajo Social, Educación Popular, Psicología, Comunicación, Antropología, Sociología, Gestión Cultural, Lengua / lingüística / literatura, Música / musicología / musicoterapia, Archivología, Teoría del Arte, Pedagogía / Docencia / Profesorados varios, son solo algunas de las disciplinas desde las que se ha abordado el estudio del género en particular, y del carnaval montevideano en general, en múltiples territorios de los tres países recorridos. La primera edición del CAICU en la que el presente trabajo se circunscribe, contó con la presencia de trece trabajos provenientes de Chile, Colombia y Argentina, en su totalidad pertenecientes a investigadoras e investigadores que además hacen o han hecho murga en sus territorios; y eso es tan sólo una muestra representativa de un aporte muy significativo para la construcción de conocimiento en torno a un género que, con casi doscientos años de desarrollo, tiene un abordaje académico históricamente demasiado reciente en Uruguay.

Conclusiones

El presente texto aborda únicamente los resultados primarios de toda la información recabada en esta investigación. La sistematización cualitativa de las experiencias visitadas se presentará en el contexto de un libro de divulgación popular que está en proceso de desarrollo.

Si bien los datos presentados son correspondientes a una realidad objetiva, si acercamos el foco a cada uno de esos números, nos encontramos con matices, diferenciaciones, singularidades. A los efectos de comunicar, hay generalizaciones que este trabajo realiza que no condicen con justicia con cada una de las realidades visitadas.

Lo cierto es que el fenómeno de la expansión de la murga uruguaya en latinoamérica comienza con un fuerte impulso a fines de los noventa, y se sostiene veinticinco años después. En las entrevistas realizadas, queda de manifiesto con evidencia que a partir del año 2000 el género en Montevideo comenzó a modificarse y a hacerse más comprensible para las personas no nacidas en Uruguay. Este aspecto tiene que ver con dos situaciones concretas: por un lado, la transformación que tuvo el género en las formas de hacer y decir, a partir de la llegada al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de los grupos e integrantes provenientes del Encuentro de Murga Joven, que comenzó en 2001 con el

ingreso de La Mojigata. Por otro lado, por la televisación de dicho concurso, que comenzó en la década del 2000, generando la existencia de repositorios digitales que posibilitaron la llegada de material al resto del continente. La complejización o sofisticación de los elementos técnicos (fenómeno comúnmente denominado *profesionalización*[9]*)* producto del desarrollo técnico que trajo aparejado el foco televisivo y los cambios en las condiciones técnicas del concurso, también contribuyó a que la murga fuese más *comprensible* fuera de nuestros parámetros culturales.

Estas situaciones que incidieron en el género, constituyen el último de los muchos puntos de inflexión que el carnaval de Montevideo ha tenido en su larga duración. A partir de lo observado en esta investigación, este trabajo propone la idea de un nuevo punto de inflexión: la existencia de las murgas a la uruguaya en latinoamérica, y sus formas de hacer y decir en el género, *comienzan a modificar el panorama uruguayo*.

En el año 2019 se realizó el primer Encuentro de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas en Montevideo. Participaron en él múltiples murgas y murguistas de diversos puntos del continente. En el concurso de carnaval de aquel año, de las veinte murgas participantes, solo siete tenían mujeres en sus filas. En este año 2023, solo cuatro *no* tuvieron mujeres en su integración escénica. A su vez, en el año 2020, se realizó por primera vez Más Carnaval, la primera experiencia de carnaval autogestionado, gratuito y de no competición de la historia contemporánea del carnaval de Montevideo, que en este año 2023 coexistió con Carnavalé, otra organización autogestiva de escenarios murgueros, por segundo año consecutivo. Ambos eventos están en constante crecimiento.

La existencia de estos dos puntos –la participación de mujeres en roles escénicos y la realización del género en contextos no concursables- están en proceso de proliferación en Montevideo en los últimos años. Han sido los dos territorios en tensión por excelencia: el cuestionamiento a que las lógicas de concurso sean las únicas posibles, la crítica a la ausencia de popularidad en un género si falta en él la representación de la mitad de la población. Ninguno de esos dos aspectos constituye actualmente un conflicto en las murgas a la uruguaya de latinoamérica: hace años que existen más de cien murgas en las que la mayoría de sus integrantes son mujeres, y en donde, de todas las acciones que despliegan, ninguna es de concurso o competición. La existencia de ambas características como esenciales en el desarrollo expansivo, parecerían estar permeando la experiencia montevideana.

Por otro lado, es importante destacar que, en los territorios visitados, las tensiones actualmente suceden en otros aspectos. El primero a destacar, tiene que ver con lo que en este trabajo se ha denominado como *identidades no hegemónicas*. Las identidades que

[9] No utilizo el término *profesionalización* porque entiendo que a una actividad *profesional* le atañen unos *derechos laborales,* que los componentes del carnaval de Montevideo distan mucho de tener cubiertos.

no encajan en las categorías establecidas por el binarismo de género, vienen pujando fuerte en su representatividad en las performances murgueras. Es así que, desde sus nombres, cada una de esas murgas se presenta en forma diferente: murga de mujeres, murga de mujeres, lesbianas, travestis y trans; murga de mujeres, varones trans y personas no binarias; murga de mujeres y disidencias; murga de mujeres e identidades disidentes; murga de mujeres, lesbianas y coso; murga de mujeres y monstruos; estas son solo algunas de las denominaciones con las que diversas murgas se han presentado. El denominador común es la no participación de varones cis heteronormados; aunque en algunas pueden encontrarse identidades cis con *performatividades masculinas*, constituyen identidades no hegemónicas, y por ese motivo la categorización más funcional a poder describir lo que he visto sin invisibilizar es *murga de mujeres e identidades no hegemónicas*. La ausencia de referencias en el carnaval de Montevideo, al momento de la realización de este trabajo, es absoluta.

Otro elemento en tensión en los diversos procesos tiene que ver con qué tanto las murgas se animan a laxar los límites del género. Algunas de las experiencias que vi son más *puristas* de las formas que entienden son tradicionales del género en Uruguay; otras se animan a asumir las diferencias locales y a hacer en consecuencia. Desde las autodenominaciones que añaden localidad a lo uruguayo, como *murga cuyana estilo uruguayo* o *murga patagónica estilo uruguayo,* algunas comienzan a autodenominarse diferente: *murga carnaval*, *agrupación cultural mendocina*, *murga cueca*, son solo algunos de los ejemplos. En algunos casos, la autodenominación se corresponde efectivamente con una diferencia con las formas uruguayas, constituyendo en sus formas efectivamente una novedad; en otros, la autodenominación parece querer reafirmar una identidad propia, más allá de que en sus formas es fácil reconocer el carácter uruguayo de las mismas.

Estos elementos constituyen parte de lo que tiene que ver con la *construcción identitaria* de las murgas. Por identidad de género, territorial, generacional, o un crisol de otras diversidades –mayor o menor presencia de personas provenientes del teatro o de la música, por ejemplo-, las murgas en latinoamérica comparten una característica esencial con las murgas de Uruguay: *son* en función de quiénes las hacen, y eso determina no solo sus discursos, sino sus construcciones estéticas, sonoras y estilísticas.[10]

Por último, este fenómeno expansivo es absolutamente dinámico y está en movimiento constante. De los territorios visitados, hay murgas que, al momento de presentación de este trabajo, ya no existen, y en su lugar han nacido nuevas. Hay territorios en los que están

[10] Como las murgas mapuches que cantan en Mapudungún, en Río Negro. También es interesante destacar cómo la murga uruguaya es tomada como herramienta para prácticas de inclusión sociocultural. La Murga del Tomate, en Bariloche, Río Negro; Rebeldes con Causa en Máximo Paz, Santa Fe; el Proyecto Coopmente en Bogotá; la murga Corre y Vuela, en Santiago de Chile, con la inclusión de lengua de señas en su espectáculo, son solo algunas de las experiencias de trabajo en torno a discapacidades intelectuales, motrices o cognitivas.

surgiendo murgas al momento de finalizar este viaje, como Hornopiren en Chile o Trevelin en Chubut, Argentina, así como murgas nuevas en territorios ya visitados, como Buenos Aires, Mar del Plata, Rosario, Santiago de Chile o Bogotá. Las murgas nacen, crecen, mueren, resisten, se reinventan: las mil esquinas de la murga, están hoy en latinoamérica, escribiendo su propia historia en expansión.

Anexo

Tabla 3: Ciudades relevadas por país.

Argentina (172)	
Buenos Aires (86)	Azul (2)
	Bahía Blanca (2)
	Berazategui (1)
	CABA (42)
	Campana (2)
	General Rodríguez (1)
	Haedo (1)
	Ituzaingó (1)
	La Plata (14)
	Lanús (1)
	Luján (1)
	Mar del Plata (7)
	Mercedes (1)
	Moreno (1)
	Quilmes (2)
	Rauch (1)
	San Fernando (1)
	San Nicolás de los Arroyos (1)
	Tandil (2)
	Vicente López (2)
Chaco (1)	Chaco (1)
Chubut (5)	Esquel (1)
	Lago Puelo (2)
	Puerto Madryn (2)

Córdoba (19)	Capilla del Monte (1)
	Córdoba capital (9)
	Embalse (1)
	Jesús María (1)
	Río Ceballos (1)
	Río Cuarto (1)
	Río Tercero (1)
	San Javier (1)
	Sierra Chica (1)
	Villa Ciudad Parque (1)
	Villa de las Rosas (1)
Entre Ríos (11)	Colón (1)
	Concepción del Uruguay (3)
	Concordia (4)
	Federación (1)
	Paraná (2)
Jujuy (1)	San Salvador de Jujuy (1)
Mendoza (10)	Junín de Mendoza (1)
	Maipú (2)
	Mendoza (7)
Misiones (1)	Eldorado (1)
Neuquén (4)	Neuquén (4)
Río Negro (7)	Bariloche (4)
	El Bolsón (1)
	General Roca (1)
	Junín de los Andes (1)
Salta (1)	Salta (1)
San Juan (1)	San Juan (1)
San Luis (2)	San Luis (2)
Santa Cruz (1)	Río Gallegos (1)
Santa Fe (19)	Máximo Paz (1)
	Rafaela (1)
	Rosario (10)

	Santa Fe (6)
	Venado Tuerto (1)
Santiago del Estero (1)	Santiago del Estero (1)
Tucumán (2)	San Miguel de Tucumán (2)
Chile (17)	
Región de los Lagos (1)	Puerto Montt (1)
Región Metropolitana (11)	Santiago de Chile (11)
Región de Valparaíso (5)	Quilpué (1)
	Valparaíso (4)
Colombia (2)	
Bogotá	Bogotá (1)
	Bosa (1)

Tabla 4: Murgas según género.

Murgas de mujeres e identidades no hegemónicas (25):

Pura Cháchara	Bariloche
La Huérfana	Bosa
Baila la Chola	CABA
La Cuarto Menguante	CABA
Veinte Martas	CABA
Enganchate cancan	Córdoba
Lengua Guasa	Córdoba
Ta Filosa la Tijera	Jesús María
La Gran Puta	La Plata
Mirá ke tupé	Maipú
La Gorda Nelly	Mar del Plata
La Dama Juana	Mendoza
La Mascarada	Mendoza
La Bufona	Neuquén
La Caterva	Puerto Madryn
A Calzón Quitao	Quilpué
Murga sin nombre	Rosario
Salú Comadre	Salta
Las Damas Juanas	Santa Fe
La Corre y Vuela	Santiago de Chile
La Mala Madre	Santiago de Chile
La Villana	Santiago de Chile
Peras del Olmo	Santiago de Chile
Zamba y Canuta	Santiago de Chile
Sacha Murga	Santiago del Estero

Murgas de varones (10):

Quesekante murga club	CABA
Va de vuelta	CABA

La Bien Metida	CABA
Resabios de Febrero	Campana
La Vieja Excusa	Concordia
La Batahola	Mendoza
La De Bolsillo	Paraná
Murguismo	Quilmes
Los Fuleros del Bajo	San Miguel de Tucumán
Nacieron Chicharra	Santiago de Chile

Las transformaciones de la murga a partir de la privatización de los derechos televisivos del concurso oficial del carnaval montevideano

Gastón Amorín Alsina - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación / Instituto Superior de Educación Física (Udelar) - *gastonamorin75@gmail.com*

Resumen

El carnaval ha pasado por una gran diversidad de acontecimientos históricos que han ido modificando la fiesta. Desde la modernización de fines del siglo XIX hasta la llegada de la izquierda al poder, siempre ha logrado saltear cada uno de los obstáculos que se le han puesto por delante, tanto los intencionados como los que no, adaptándose a las nuevas formas de la sociedad. La irrupción de los medios masivos de comunicación a mediados del siglo XX es uno de los hitos que el carnaval habría aprovechado, en tanto que en su apogeo se transmitía la fiesta por radio, logrando que se forme una relación histórica. A su vez, sobre fines de siglo XX y comienzos del siglo XXI se comienza a transmitir el carnaval, del concurso oficial, por televisión generando una mayor profesionalización de la fiesta y congeniando el sonido y la imagen. Justamente estos medios fueron las grandes formas por las que la industria cultural se ha propagado y ha perfeccionado la manipulación retroactiva que tanto la caracteriza. Por ende, se pretende investigar las transformaciones del carnaval y particularmente, las murgas del concurso oficial, a partir de la televisación y su posterior privatización por parte la empresa Tenfield.

Palabras clave: *murgas, juego, carnaval, espectáculo, televisión*

Abstract

The carnival has gone through a great diversity of historical events that have been modifying the festival. From the modernization of the late 19th century to the arrival of the left to power, it has always managed to overcome each of the obstacles that have been placed in front of it, both intentional and unintended, adapting to the new forms of society. The irruption of the mass media in the middle of the 20th century is one of the milestones that the carnival would have taken advantage of, while in its heyday the party was broadcast on the radio, achieving the formation of a historical relationship. At the same time, around the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, the carnival, the official contest, began to be broadcast on television, generating a greater professionalization of the party, and combining sound and image. These means were precisely the great ways in which the cultural industry has spread and has perfected the retroactive manipulation that characterizes it so much. Therefore, it is intended to

investigate the transformations of the carnival and particularly, the "murgas" of the official contest, from television and its subsequent privatization by the Tenfield company.

Keywords: *murgas, game, carnaval, show, television*

Introducción

Esta investigación se enmarca en los inicios del proyecto de investigación en la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-Udelar).

A lo largo de la historia de Uruguay, y específicamente de Montevideo, muchos han sido los acontecimientos que han marcado hitos en el carnaval: la modernización a fines de siglo XIX y comienzo de siglo XX producto de la sensibilidad civilizada (Barrán, 2019); el establecimiento de un Estado-nación que, junto con las grandes oleadas inmigratorias provenientes de Europa Occidental, buscó establecer un Nosotros y hacer de la fiesta un lugar también para los extranjeros; la consolidación de los tablados como espacios para la fiesta (Alfaro, 2017); las diversas dictaduras pasando por el militarismo de Latorre, Terra, Baldomir y la última dictadura cívico militar; el retorno de la democracia; la victoria de la izquierda; entre otros. Sin poder hacer alusión a todos los grandes momentos históricos del país y del carnaval, lo cierto es que la fiesta siempre ha podido resurgir ante todas las situaciones con las que se ha encontrado. En otras palabras, el carnaval nunca muere, siempre se ha logrado adaptar a las nuevas formas de la sociedad, la política, la economía y la cultura.

Hay que destacar, también, la irrupción de los medios masivos de comunicación en Montevideo en el siglo XX, tal y como lo detalla Porrini (2017), que observó un crecimiento exponencial durante la década de los treinta y cuarenta, y un mayor aumento en los años cincuenta. Para el caso de la radio, Porrini (2017) dirá que tuvo un gran impacto masivo y popular, logrando para los años treinta que haya 22 estaciones de radio en Montevideo y diversos programas radiofónicos, entre ellos se encontraban las transmisiones del carnaval. Con respecto a la televisión como otro de los grandes medios masivos, si bien fue de modo paulatino, los años sesenta fueron clave para su expansión. en los hogares en la medida que la radio se comenzó a desplazar del lugar del hogar con la introducción de los transistores (Trochon, 2011).

En la coyuntura contemporánea estos medios se han perfeccionado, logrando que la experiencia frente a estos sea cada vez más real para los sujetos. El carnaval, en tanto sus posibilidades de expansión, y pensado en los términos de una industria del espectáculo y cómo un negocio desde la década de los sesenta (Remedi, 1996), ha estrechado aún más sus lazos con estas formas, particularmente con la televisión. Carriquiry menciona que, en la década de los ochenta, la fiesta se incurre en el programa televisivo “Carnaval en

concierto", donde los conjuntos “grababan las actuaciones completas que se emitían luego en diferido" (2017:45). Posteriormente, sobre finales de los noventa se realizaban programas en vivo desde el Teatro de Verano del concurso de carnaval, y a principios del siglo XXI y hasta hoy en día, la empresa Tenfield adquiere los derechos televisivos del carnaval (Carriquiry, 2017).

Este carácter de espectáculo mucho más teatralizado, donde también los mismos participantes de los conjuntos cobran sueldos haciendo que se profesionalice la actuación en el carnaval (Carriquiry, 2017), se distancia de aquella fiesta en donde todos la integraban (Alfaro, 1998). O como para el caso concreto de las murgas que, en sus inicios, eran integradas mayoritariamente por trabajadores de clase media (Remedi, 1996).

Son escasas las investigaciones que entrelazan los conceptos de industria cultural y carnaval particularmente para el caso de Uruguay. Si bien en Remedi (1996) y Carriquiry (2017) hay algunos esbozos de análisis, estos no son estrictamente directos y quedan en la superficialidad de la perspectiva crítica, consecuentemente por la propia dirección de sus investigaciones. Tampoco hay que desacreditar los estudios pasados –ni los mencionados- ni al propio carnaval, si se pretende indagar a partir de la industria cultural. Es algo que debe quedar claro desde el principio.

Esta investigación busca comprender al carnaval del concurso oficial y las murgas particularmente a partir de la televisación y la privatización de los derechos televisivos por parte de Tenfield. Analizar de qué formas, las propias lógicas de la industria cultural han adaptado las estructuras internas de la murga que se presentan al concurso oficial y qué relación tiene esto como arte, como fiesta y como juego.

Problema de investigación

Según medios de prensa, en el carnaval de 2007 la murga Curtidores de Hongos denunció a la empresa que posee los derechos televisivos del concurso oficial (Tenfield) por no haber transmitido su espectáculo luego de realizar una crítica a la misma. En 2015, la murga Cayó la Cabra, tuvo una tensa situación en donde Edward "Vela" Yern, se reunió con el conjunto sugiriéndoles que bajen la cuarteta que criticaba a la empresa y particularmente a Francisco "Paco" Casal. También, en 2018, la misma murga tuvo otro problema en donde hacen referencia al conflicto entre el movimiento de Más Unidos Que Nunca con la Mutual Uruguaya de Futbolistas Profesionales (MUFP) y Tenfield, evitando que los periodistas contratados por la empresa, no les hagan entrevistas ni antes ni después en la segunda rueda del Concurso Oficial. Además, no fueron sintonizados en diferido en el momento que les correspondían en la liguilla de dicho año.

Esta tesis pretende indagar las transformaciones que ha tenido la murga en el concurso oficial a partir de la adquisición de los derechos televisivos por parte la empresa privada

Tenfield para la transmisión del carnaval y específicamente lo que pasa en el Teatro de Verano. Partiendo de la idea de que se compone como un nuevo actor en el "campo del carnaval", éste también va a intervenir y pugnar por sus derechos e intereses como los otros miembros (el público, los dueños de los conjuntos, los gremios (DAECPU, SUCAU, entre otros), los profesionales técnicos, los empresarios de los tablados comerciales y el Estado en referencia a la Intendencia de Montevideo). La diferencia se encuentra en que Tenfield ejerce el control sobre lo que se transmite en la televisión y sabiendo la masividad a la que llega (incluso atravesando fronteras territoriales), hay que preguntarse por el precio que se tiene al hablar de este actor, que, cómo se presentó en al principio, pareciera que es la censura. Por ello será pertinente realizar entrevistas a al menos dos directores de conjuntos de murgas que hayan vivido esta transformación y dos que se hayan formado ya con estos parámetros establecidos, a fin de poder analizar varios discursos.

En este sentido cabe preguntarse ¿cómo ha afectado y cuáles han sido los impactos de la privatización de los derechos televisivos sobre el carnaval y más específicamente sobre las murgas, como fiesta, como arte y como juego? ¿cuál es la distancia entre lo lúdico y lo serio en el concurso oficial que se encuentra mediado por las lógicas de la competencia y la televisión? ¿Acaso el carnaval tiene lógicas del deporte incorporadas? ¿Cuáles serían? ¿Son producto de la sociedad propia o es porque la misma empresa que tiene los derechos del concurso oficial también tiene los fútbol y basquetbol? ¿Hay cosas que se pueden decir y no decir? De ser cierto esto, ¿es por la empresa que está detrás o por la masividad que logra la televisión? ¿Cuáles son las (im)posibilidades de la televisación a mano de privados desde el carácter estético y receptivo? Entendiendo que cuando una murga sube al escenario de Teatro de Verano y se encuentra frente a un jurado que va a puntuar según distintos rubros ¿queda algún lugar para la improvisación o eso debe hacerse en los otros espacios que quedan por fuera de las lógicas del concurso (los tablados) y de la televisión? ¿Será que estamos hablando de un carnaval por fuera del concurso oficial? Estas son algunas de las preguntas que surgen a partir del problema de investigación.

Antecedentes

Un primer antecedente importante es el trabajo de Milita Alfaro, *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* (1991, 1998), que se divide en dos partes: *el carnaval heroico (1800-1872)*, y *carnaval y modernización, impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. En estos libros (re)construyó la historia del carnaval desde la perspectiva de la fiesta posicionándolo como práctica cultural popular concreta, la cual, con el pasar de los años (principalmente a partir del 1873 como año bisagra, momento en que la sociedad parece que adopto drásticamente el disciplinamiento de la fiesta en palabras de Alfaro (1998)), el carnaval tan masivo que acontecía se comenzó a desmoronar. La sensibilidad civilizada, el disciplinamiento, la modernización de Uruguay lleva al carnaval

a ser más "espectacularizado". Primacía de los desfiles cargados de carros alegóricos y comparsas reguladas por la Comisión asesora de la fiesta, venta de serpentinas y papelitos de colores por sobre el juego del agua y los huevos. Todo organizado (o promovido) por el mismo Estado que buscaba cada vez más de forma explícita e implícita evitar volver a la fiesta bárbara.

Alfaro a su vez, toma como referencia a José Pedro Barrán en los dos tomos del libro Historia de la sensibilidad en el Uruguay (2019) para ofrecer un marco en lo que respecta a la cultura "bárbara" así como al disciplinamiento, para pensar estrictamente al carnaval. Además, el propio Barrán antecede a Alfaro en la temática, en tanto que presenta al carnaval como la Fiesta y el Juego de la cultura bárbara (2019). Exceso de lo lúdico, exuberancia del cuerpo, cambio de roles, sátira, burla y el humor grotesco fue todo lo que el disciplinamiento buscó limitar del carnaval, pasando a ser un "carnaval plástico", provocando que la fiesta en la que todos participan, dice Barrán, pase a ser de unos pocos y el cuerpo quede cada vez menos expuesto.

Particularmente en el trabajo "Montevideo en Carnaval, claves de un ritual bicentenario", de Milita Alfaro (2014) se presentan algunas líneas que articulan los inicios de la televisación del carnaval y cómo eso puedo haber incidido en la fiesta y particularmente en los tablados de barrio. A la luz de los acontecimientos, si bien entiende que la televisación de la fiesta profundiza los límites entre los actores y los espectadores (Alfaro, 2014), entiende que en principio no hubo grandes modificaciones en el número de concurrentes de estos espacios, siendo uno de los mayores pronósticos posibles que las personas decidan quedarse a ver los conjuntos desde la comodidad de sus hogares. Es más, Alfaro desarrolla que el resultado puede que haya sido inverso**,** permitiendo que se vuelva a conectar la relación del carnaval con la gente que en la década de los 90 se había disipado producto de la gran oferta de consumos culturales que yacían en Montevideo. De esta forma y en el contexto de la masificación de los medios de comunicación, la televisión terminó siendo un medio para que el carnaval volviera a tener importancia en dentro del público que se había alejado de los tablados (Alfaro, 2014).

Otro antecedente importante es el artículo de Gustavo Remedi, "Del carnaval como 'metáfora' al teatro del carnaval" (2001), en donde afirma que el carnaval uruguayo es un conjunto de representaciones teatrales que se presentan todos los años en los tablados de la ciudad. Entre ellas, Remedi nombra a las fiestas y dramas cristianos de la Colina, ceremonias y música africanas, circo, teatro gauchesco y asiente criollo, teatros de las estudiantinas y comparsas del siglo XIX, e incluso zarzuelas y operetas gaditanas que particularmente visitan la región a comienzos de este mismo siglo.

Remedi (2001) entiende que, si bien en los tablados están construidos con materiales de poca durabilidad y comodidad y que se ubicación generalmente espacios al aire libre, las actuaciones que se realizan en el Teatro de Verano en el marco del Concurso Oficial distan totalmente de la precariedad, lo amorfo y bárbaro. Frente al jurado, dice Remedi (2001), los espectáculos son organizados, ordenados y sumamente serios, hay una pérdida de los valores de la urbanidad y el alboroto espontáneo de la fiesta fuera de control. Se trata de un evento que se asemeja a la asistencia al cine, a un partido de básquetbol o un recital de música, dice el autor.

Remedi (2001) establece que, a este punto, la separación entre carnaval y teatro es insostenible. Primero, dice el autor, que la misma disciplina (el teatro) ha determinado que toda práctica social es teatral; segundo, todos los tipos de carnaval son posibles de ser analizados desde teoría y crítica teatral. Incluso el carnaval montevideano a adoptado una forma difícil de distinguir con el teatro clásico, medieval, etc.; tercero, en el estudio del carnaval ya no quedan intenciones de pensar en la cuarta pared, sino en "la quinta pared", porque ya no es una relación con público, sin que con el espacio-mundo del teatro del carnaval y "mundo de afuera", dice Remedi; cuarto, el carnaval puede ser perfectamente grave y serio, más allá del tono festivo, satírico y lúdico que se lo suele atribuir; finalmente, hay no sólo un problema en la conceptualización, sino también en la forma de trabajar de los críticos e investigadores respecto al teatro, en tanto que el teatro del carnaval implica tomar herramientas antropológicas y buscar los textos en los ensayos, tablados o a la casa de los directores o letristas y ya no en las bibliotecas o teatros.

En su tesis, titulada *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010*, Cecilia Carriquiry (2017) realiza un estudio de casos de Poética de la Murga analizando la micropoética (heterogeneidad, tensión, debate y cruce) y la macropoética (rasgos comunes y antagónicos) entre los conjuntos seleccionados, dos murgas de 2005 y dos de 2010. Se plantea el estudio del análisis semántico de las formas y de los discursos, significantes y significados de un estilo, dentro del género murga y cómo se relacionan con su praxis, articulando con los conceptos de tradición, profesionalismo y rupturas. Carriquiry articula el concepto de tradición entendido desde los elementos de murga clásica o tradicional. Puntos como tradición popular quedan implicados en estas discusiones, aunque no terminan siendo ideas esencialistas, sino construcciones culturales en constante resignificación. Por otro lado, esta idea de profesionalización que trabaja Carriquiry está asociada a factores y comportamiento externos, que terminan siendo requeridas por un "medio", que determinan las formas e imágenes implicadas, determinando parámetros de consumo. Entonces aquellos espectáculos que se rigen por estos motivos tienen un gran cuidado por el tiempo, los movimientos escénicos, buscando el mayor grado de perfección

en cada uno de los rubros. El ingreso de la fiesta al mercado audiovisual trae modificaciones en el macrosistema del carnaval y en el microsistema de las murgas. Carriquiry (2017) establece que en cinco puntos hay un nuevo código en la producción y consumo: la escenificación, el abordaje de temáticas del orden de lo público, utilización de figuras mediáticas, construcciones discursivas "políticamente correctas", estructuración de los espectáculos en función de las demandas de los medios audiovisuales y negociación con los grandes capitales.

Carriquiry (2017) concluye su trabajo dando cuenta en su análisis de cuatro murgas (Agarrate Catalina y La Gran Siete de 2005, y A Contramano y La Mojigata de 2010) que tiene grandes divergencias a nivel de las composiciones de las construcciones poéticas. Pero más allá de todo eso y las características propias que cada murga puede tener en sus espectáculos, el género es muy amplio en sus posibilidades creativas. Es decir, a su manera, cada conjunto usa los "recursos sígnicos" (Carriquiry, 2017) de forma que sus poéticas sean tan particulares que permiten generar una composición teatral única en cada una de ellas.

Eugenia Rodríguez Montossi (2008) en sus tesis de la Licenciatura en Sociología titulada *Andamiaje económico de las murgas uruguayas en el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas*, se pregunta particularmente por la profesionalización y tecnologización del espectáculo murguero. En este sentido, busca comprender el espacio de la murga en tanto se compone como identidad nacional uruguaya que funciona como una amplia circulación artística creativa. A su vez, analiza los distintos procesos económicos por cuales funcionan las murgas y de qué forma funciona el mercado en relación con estas.

Las dimensiones de análisis que la autora articula son particularmente los cambios en la tecnología en cuanto a la profesionalización de las murgas, la relación entre los tablados como agentes contratistas de los conjuntos, la publicidad y el Carnaval que se hace cada vez más fuerte con lo que previamente expresaba Carriquiry respecto a la televisación, la grabación de los espectáculos y merchandising murguero, el lugar de la prensa, Tenfield y los derechos de televisivos y la actividad propia de la murga en el año.

Rodríguez Montossi da cuenta de la evolución de la murga y cómo se involucra cada vez más en el "mercado del arte" (2008), así como de las producciones y el comercio de estas. La posibilidad de la grabación (en esos tiempos, en CD y DVD) permiten quedar para la posteridad, estableciéndose cómo objeto del mercado e independiente de sus creadores e intérpretes. Por lo que el espectáculo murguero se autonomiza como objeto (Rodríguez Montossi, 2008).

A diferencia de Carriquiry (2017), Rodriguez Montossi (2008) entiende que la tradición de la murga es un problema para la creatividad, más allá de sus posibilidades dentro del género.

Pues por más que han surgido murgas que intentan alejarse de lo convencional, dentro del panorama del concurso oficial, los grupos deben atenerse a ciertas condiciones de antemano. Lo que ha llevado a que cada rubro sea un fin en sí mismo, llevado a una especialización de cada uno de ellos. Esto va de la mano con la profesionalización de la murga porque, según la autora, la inserción en la "industria cultural" ha llevado a la búsqueda de profesionales en distintos aspectos para ser "competentes en el mercado murguero" (Rodríguez Montossi, 2008:38). También, el merchandising murguero ha explotado en la sociedad, en tanto que se producen remeras, pegatinas, libretos, CD, puramente con fines comerciales. La necesidad de las murgas por tener sponsors es cada vez mayor.

Objetivos

Objetivos generales

- Indagar las alteraciones que genera la industria cultural en el campo de lo popular
- Contribuir al campo del carnaval desde la tensión entre el juego y el arte

Objetivos específicos

- Describir los aspectos de la industria cultural en las sociedades contemporáneas
- Delimitar el campo de lo popular y determinar de qué forma el carnaval ingresa dentro de esos límites
- Identificar aspectos lúdicos que se mantuvieron o se quitaron con la televisación de las murgas
- Establecer conexiones y diferencias entre el juego, lo lúdico y lo teatral a partir de la idea de mimesis para el estudio del carnaval y las murgas

Marco teórico

La (des)democratización de la cultura

Con la modernidad surge la industria cultural que, tal como lo dice su etimología, es capitalizar la cultura o los elementos que hacen a la cultura. Sobre esto, Adorno y Horkheimer dicen: "Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social" (1994[1944]:166).

Lo que "permite" la industria cultural es cierta democratización de la cultura, o al menos esa es la promesa por la cual se establece. Pero, por el contrario, la racionalidad técnica de la cultura provoca un dominio sobre las masas (Adorno y Horkheimer, 1994[1944]). Un dominio que resulta imperceptible por las mismas, porque la industria cultural ataca a lo subjetivo, te hace entender que necesitas lo que te vende: "para todos hay algo previsto, a

fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente" (Adorno y Horkheimer, 1994[1944]:168). En este sentido es sumamente importante dar cuenta que la industria cultural surge para las masas, y no desde las masas, lo que demuestra aquí que esta llevada adelante por las élites de la sociedad. Se perpetúa, en suma, elementos una barbarie supuestamente suprimida por la democracia, articulándose hacia un posible autoritarismo casi que de forma explícita.

Es en el tiempo libre donde la industria cultural se hace más fuerte y evidente. Y en ese tiempo donde deberían liberarse del trabajo, lo que sucede es que se sigue perpetuando la esclavitud del trabajo, porque "(...) aun cuando se atenúe la proscripción y los hombres se persuadan, al menos subjetivamente, de que actúan por propia voluntad, siempre aquello de que anhelan liberarse en las horas ajenas al trabajo modela de hecho esa misma voluntad" (Adorno, 1993[1969]:54). De esta manera se puede pensar que el tiempo libre tiende a su opuesto y se considera como una extensión del mismo tiempo de trabajo, porque los prepara para las actividades laborales. Por ello Adorno va a decir, que, si en un principio el tiempo libre se encontraba separado del trabajo, con el florecimiento de la industria cultural ello se perdió, entonces se vuelve negativo (Adorno, 1993[1969]).

La industria cultural produce objetos y prácticas culturales, donde prima el valor de cambio sobre el de uso y busca en ello la creación de conciencia dirigida y mediada (Adorno y Horkheimer, 2009 [1944]). Las más grandes formas por las cuales la industria cultural se ha propagado han sido la radio, en tanto que hace que los sujetos sean puros oyentes entregados de forma autoritaria y unidireccional a las emisoras; el cine, que mediante sus técnicas logran cada vez más hacer creer que el mundo exterior es una prolongación del espectáculo; y unos cuantos años después, la televisión, que logra la síntesis entre la radio y el cine, uniendo palabra, sonido e imagen y logrando un empobrecimiento estético a su vez que determina la omnipotencia de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 2009 [1944]).

El carnaval como juego

En algún sentido podemos pensar que el juego es un fenómeno cultural, en tanto que se necesita estar inscripto en el lenguaje para poder jugar, Huizinga (2007[1938]) decía que el juego nace antes que la cultura, en tanto que los animales también juegan. No obstante, somos los sujetos en la cultura que decimos que los animales juegan porque actúan de forma tal que creemos es jugar.

El pensar al juego como un factor cultural determina que, si el factor cambia algo, la cultura también va a cambiar. Pero eso resulta ser una mirada bastante escueta de la relación cultura-juego, o una relación bastante lineal. Por ello, se debería pensar que los juegos se inscriben en la vida cotidiana, aunque separándose de ella cuando se juega. El

problema se encuentra más que nada cuando surge el deporte y la competitividad, en tanto que el factor lúdico del juego se pierde.

El carnaval es por excelencia la festividad y el juego que se enmarca en la historia de Uruguay y en la historia del ocio de este. Clarísimas son las líneas que se pueden establecer entre el juego y la fiesta del carnaval.

Con el advenimiento de la civilización, el carnaval pasó a ser un mero espectáculo: "del juego en que todos asumían protagonismo se llegó a la diferenciación neta –hecho que contemporáneamente sucedía también en el teatro- entre espectadores y espectáculo y el Carnaval tendió a convertirse en otro más de los que se ofrecían" (Barrán, 2019[1989, 1990]:408). La sensibilidad civilizada no buscó erradicar al carnaval, sino disciplinarlo, porque daban cuenta del gran potencial que poseía entre las masas populares. Tener un carnaval más al estilo europeo (Alfaro, 1998) permitiría emparejarse con esas festividades, en un momento que Uruguay recibía muchas personas que venían de Europa.

Más específicamente, a fines del siglo XIX es que se comienzan a ver como estos destellos del disciplinamiento se comienzan a presentar y que,

> Por primera vez en la historia del Carnaval montevideano, [en el año 1873] el novedoso "paseo de las comparsas" –compuesto de cuarenta y dos agrupaciones y de tres bandas de música y de tres bandas de música presididas por la Comisión organizadora y seguidas de una fila interminable de carruajes particulares- logró desplazar al agua como máximo atractivo de la fiesta, y en las tres noches de Carnaval, todo Montevideo se dio cita en el centro de la ciudad, adornado con banderas y follajes e iluminado “a la veneciana”, para presenciar el desfile de la "comitiva del corso" que, con pequeñas variantes, reiteró en los tres días este itinerario previsto para la primera jornada: Plaza Constitución, Ituzaingó, 25 de Mayo, Colón, Sarandí, Treinta y Tres, Buenos Aires, Plaza Independencia, 18 de Julio hasta Ejido, Colonia, Ciudadela y Rincón, retornando por ésta al punto de partida. (Alfaro, 1998:19-20)

Es decir, hubo una preocupación por disciplinar el carnaval desde las elites de la sociedad. Teniendo en cuenta que el carnaval se sentenciaba en toda la ciudad de Montevideo, reducirlo a espacios más centralizados en donde se pueda controlar mejor, permitía que la fiesta no fuera una completa barbarie.

Es decir, la relación entre juego y ciudad (en este caso el carnaval de Montevideo y la ciudad) es tan intrínseca como importante para su realización. El carnaval resulta (o resultaba) ser el acto profanador por excelencia. No solo desde los actos del mismo juego de agua, sino de cómo vivían los cuerpos la fiesta, la sexualidad, los disfraces, entre otros. Los políticos, la iglesia, eran objetivos claros de las personas para los tres días de locura, imitando sus formas y sus objetos.

A su vez, el carnaval se tornó un elemento para la industria cultural, en tanto que las clases altas monopolizaron los artículos para el carnaval. Tanto que las clases bajas lanzaban maíz y porotos en vez de papelitos y serpentinas (Barrán, 2019[1989, 1990]). Se buscó lucrar con la

fiesta por la gran masividad de personas que concurrían. Esto pasaría luego con los tablados de barrio donde generalmente los mismos se situaban cerca de algún boliche para que mientras se veía el espectáculo se pudiera consumir.

Lo que cabe resaltar del carnaval es como aquel gran juego que acontecía en la ciudad se fue limitando (o reconfigurado) a los espacios de los tablados, que, en algún sentido, se posicionaron como espacios de control para la fiesta. Aun así, el carnaval ha logrado superar las barreras disciplinadoras de la sensibilidad civilizada y se logró mantener como fiesta de Montevideo. Habría que seguir indagando sobre las relaciones de la cultura con la industria sobre la mitad del siglo XX, no como forma de crítica, sino para observar cómo se ha seguido intentando limitar cada vez más la fiesta y el juego.

Referencias

Adorno, T.; Horkheimer, M. (2009 [1944]) "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" En: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. Pp: 165-213.

Adorno, T. (1993[1969]) "Tiempo libre". En: *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Pp: 54-64.

Alfaro, M. (1991) *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Alfaro, M. (1998) *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Alfaro, M. (2017). *Murgas. La quimera del origen* [ponencia]. Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta. Montevideo, Uruguay.

Alfaro, M. (2014) "Montevideo en Carnaval, claves de un ritual bicentenario". En: Alfaro, M.; Di Candia, A. (2014) *Carnaval y otras fiestas. Nuestro Tiempo, 11. Libro de los Bicentenarios*. Montevideo: Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales. Pp: 5-48. En: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1071

Barrán, J. P. (2019[1989,1990]). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura "bárbara" (1800-1860). El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2019.

Carriquiry, C. (2017) *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010* [Tesis de Maestría]. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Colibrí Udelar.

Huizinga, J. (2007[1938]) *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

Porrini, R. (2017) *Montevideo, ciudad obrera*. El *tiempo* libre *desde* las *izquierdas (1920-1950)*. Montevideo: Universidad de la República

Remedi, G. (1996) *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación* y *crítica* de la *cultura nacional*, Montevideo: Ediciones Trilce.

Remedi, G. (2001) "Del carnaval como 'metáfora' al teatro del carnaval". *Latin American Theatre Review*, 34, n°2, Spring 2001. 127-152.

Rodríguez Montossi, E. (2008) *Andamiaje económico de las murgas uruguayas en el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas* [Tesis de Licenciatura en Sociología], Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales.

Trochon, Y. (2011) "La televisión y el fin del mundo "ancho y ajeno"". En: *Escenas de la vida cotidiana (1950-1973). Sombras sobre* el *país modelo,* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Pp: 287-306.

El uso de la murga como herramienta didáctica

Renata Bacalini - Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario - *renatabacalini@yahoo.com.ar*

Resumen

El desarrollo cada vez más acelerado de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación afectan e interpelan a los profesionales de diferentes áreas, entre las que se destaca el ámbito educativo. Los y las profesionales de la educación estamos habituados a circular por un entorno cambiante y dinámico que repercute en nuestras prácticas e interviene en las formas de implementar la enseñanza/aprendizaje. En los últimos años surgieron propuestas educativas innovadoras como la pedagogía 3000 (Paymal, 2008), la enseñanza poderosa (Maggio, 2012) y el aprendizaje ubicuo (Burbules, 2014). Considerando este contexto, en el presente trabajo se expone una propuesta de abordaje de los contenidos disciplinares en el aula tomando a la murga como herramienta didáctica. No solo se da cuenta de experiencias personales de abordaje de la murga como recurso didáctico, sino que además se analizan diversas propuestas y proyectos que muestran la relevancia de la inclusión de la murga dentro de la escena educativa. Se pudo evidenciar, en la práctica, que el uso de diversos fragmentos de espectáculos de murga, ya sea como actividad disparadora para explicar un tema o como objeto de análisis, permite que en el espacio áulico se genere un lugar propicio para el debate, el intercambio de opiniones, la creatividad, el pensamiento crítico y un aprendizaje significativo. Por ese motivo, se planifica la creación de una plataforma para construir, compartir y divulgar actividades y secuencias didácticas que comprendan diversos fragmentos de espectáculos de murga como recursos para presentar contenidos disciplinares.

***Palabras clave**: murga, proceso de enseñanza y aprendizaje, recursos didácticos, plataforma educativa, nuevas tecnologías.*

Abstract

The increasingly accelerated development of new information and communication technologies affects and challenges professionals in different areas, among which the educational field stands out. Education professionals are used to moving through a changing and dynamic environment that affects their practices and intervenes in the ways of implementing teaching/learning. In recent years, innovative educational proposals have emerged such as the 3000 pedagogy (Paymal, 2008), powerful teaching (Maggio, 2012) and ubiquitous learning (Burbules, 2014). Considering this context, the present work presents a proposal for approaching disciplinary contents in the classroom, using the murga as a resource and didactic tool. Not only are personal experiences of approaching the murga as a didactic resource reported, but also various proposals and projects that

show the relevance of the inclusion of the murga within the educational scene are analyzed. It was possible to demonstrate, in practice, that the use of various fragments of murga shows, either as a triggering activity to explain a topic or as an object of analysis, allows a space for debate, exchange of opinions, creativity, critical thinking and meaningful learning to be generated in the classroom. For this reason, the creation of a platform is planned to build, share and disseminate didactic activities and sequences that include various fragments of murga shows as resources to present disciplinary content.

Keywords: murga, teaching and learning process, didactic resources, educational platform, new technologies

Introducción

Desde que empecé mi formación como docente escucho y leo sobre la necesidad de modificar las prácticas educativas, los modos de trabajar en los espacios de aprendizaje y las formas de evaluar. Resuena en cada proyecto, legislación o formación el imperioso pedido de modernizarnos, de que los docentes tenemos que estar actualizados y que debemos prepararnos para la escuela del futuro.

Con el desarrollo cada vez más acelerado de las nuevas tecnologías, que supuestamente generan más facilidades en nuestra vida cotidiana, pero, también, cada vez más incertidumbre, a los y las docentes (y a cada individuo) se nos pide más formación, actualización y modernización. Existe la necesidad de tener un conocimiento profundo de cada nueva tecnología que surge, de cada nueva red social, de cada nueva aplicación; sino, parece que quedamos por fuera de las prácticas sociales.

Para mencionar algunos ejemplos concretos vinculados a esta perspectiva que son parte del marco teórico de mi propuesta didáctica quiero destacar el concepto aprendizaje ubicuo que aborda Burbules (2014) para desarrollar una nueva manera de pensar a la educación. El autor reflexiona sobre la necesidad de abrir los límites tradicionales que establecía la escuela "no solo dándole nuevas y diferentes tipos de tareas para el hogar a los jóvenes, sino también incorporando al aula actividades que involucren herramientas de aprendizaje y recursos que no se relacionan normalmente con el ámbito escolar" (5) y de ese modo propone pensar a las instituciones educativas como un espacio que acerca, coordina y sintetiza recursos de aprendizaje diversos. Si bien al describir la ubicuidad, Burbules desentraña sus diversos sentidos en relación al uso de los entornos virtuales que permiten un acceso continuo en términos de portabilidad, tiempo y espacio; lo relevante de su uso en educación sigue siendo generar un aprendizaje significativo ya que

> las nuevas tecnologías digitales, como he intentado mostrar, pueden jugar un rol crucial en esta instancia; pero el cambio más grande que intento describir no depende de ninguna tecnología, sino de un cambio en el pensamiento sobre cómo las oportunidades de aprendizaje se hacen significativas y relevantes para aquel que aprende. (Burbules, 2014:4)

Otro concepto relevante para enmarcar mi propuesta didáctica es el de la enseñanza poderosa propuesto por Maggio (2012) para reflexionar sobre los modos de enriquecer la enseñanza y modificar el paradigma clásico. La autora desarrolla una estrategia pedagógica para promover la comprensión y el deseo de aprender a través de prácticas de enseñanza transformadoras que habiliten a la reflexión y reconstrucción de subjetividades, lo que se logra a partir de la creación de nuevos escenarios pedagógicos con el uso de las tecnologías.

El último concepto que quiero desarrollar es el planteado por Spiegel (2010), quien, al expresarse sobre el cambio educativo, plantea la idea de que los docentes deben aproximarse al rol de compositores, su tarea principal será entonces la de componer la clase. De esta manera, como docentes compositores, debemos diseñar las clases decodificando críticamente las potencialidades de cada material seleccionado e incorporando lo que los estudiantes saben y viven fuera del aula para que construyan sus aprendizajes y así disfrutar de la clase:

> El docente compositor, arma su clase, compone su clase, la actitud es de quien propone cada espacio como placentero y toma cada uno de los que dispone para poder hacerlo más potente en términos pedagógicos. Dar oportunidades relevantes de aprender a cada chico en función de sus características. (Spiegel, 2010)

Lo que podemos evidenciar es que, en la actualidad, diversos autores que están teorizando sobre el uso de las nuevas tecnologías en el proceso de enseñanza/aprendizaje plantean propuestas de trabajo que se vinculan a los postulados establecidos desde inicios del siglo XX por el movimiento de la Escuela Nueva y la Escuela Moderna y, posteriormente, por la pedagogía sociocultural y que no necesariamente se relacionan al conocimiento de las nuevas tecnologías, ni al trabajo en entornos virtuales (aunque pueden propiciarlos): promover la comprensión, el deseo de aprender, los aprendizajes socialmente significativos y de calidad; asociar el rol del docente con el de mediador/facilitador que propicia el papel activo de los y las estudiantes; habilitar la reflexión colectiva y la construcción de subjetividades; propiciar el pensamiento crítico; abordar un conocimiento situado y en contexto, no asociar educación al concepto de escuela, valorar los saberes previos de los estudiantes, etc. Esto refleja la complejidad que existe en el generar los cambios de paradigma en los espacios donde se imparte la educación formal, ya que el paso de la teorización a la práctica es muy paulatina.

En este marco de debate sobre la relevancia de cambiar nuestras prácticas educativas, mi propuesta no se vincula necesariamente al uso de las nuevas tecnologías (aunque están presentes para tener el acceso y, a su vez., tenemos el acceso *gracias* al desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación), sino a la inclusión de la murga y los espectáculos

de murga como herramienta didáctica. En la presente ponencia me interesa reflexionar e indagar sobre las potencialidades del uso de la murga como recurso didáctico.

Dos perspectivas: enseñar murga y enseñar con murga

El arte como espacio para propiciar el proceso de enseñanza y aprendizaje

Antes de presentar la propuesta concreta de esta ponencia, es relevante mencionar que también reivindico y defiendo la inclusión de la enseñanza del arte y de disciplinas artísticas en las instituciones educativas de todos los niveles. Si bien es una temática con amplio desarrollo teórico, especialmente para el nivel inicial y primario, se percibe su ausencia en los niveles superiores. Y no estoy hablando sólo de la orientación profesional para un arte, sino de la importancia que tienen las disciplinas artísticas para el desarrollo de diversas competencias significativas para el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Entre algunos de los principales teóricos que han abordado la temática y que investigaron sobre los beneficios de la educación artística se encuentra Bamford (2009), quien destacó que debido a relevancia que tienen las artes en la vida cotidiana de las personas, su inclusión como áreas disciplinares en las instituciones educativas es fundamental debido a que mejoran la calidad educativa. Entre los beneficios que menciona la autora se encuentra el interés más autónomo y concreto por el aprendizaje, el fomento del trabajo extra áulico y la creatividad, la eliminación de las barreras de aprendizaje, la ayuda para concretar la formación dado que no simplemente se memorizan contenidos (Bamford, 2009:127).

Eisner (2021) es otro investigador que teorizó sobre la importancia de la educación artística, ya que considera que tanto el arte como las ciencias contribuyen a comprender el mundo en el que vivimos, “el valor principal de las artes en la educación reside en que, al proporcionar un conocimiento del mundo, hace una aportación única a la experiencia individual” (9). El autor estudia las competencias que se trabajan desde las diversas artes para demostrar que el trabajo artístico contribuye al desarrollo de formas de pensamiento sutiles y complejas y de esta manera justifica el valor cognitivo del arte.

Desde la pedagogía del arte se considera que en el arte existe una dimensión educadora (pedagógica) por su captación creadora; en términos de Frega (2006), “el arte es una construcción subjetiva y como todo producto de la creación humana no es ni más ni menos que una construcción significante” (19) y es por ello que no sólo podemos explicar, comprender y construir sentido desde el arte, sino, además, crear nuevos significados. La autora también reflexiona sobre el vínculo entre arte, cultura y educación, y valoriza al arte debido a que propicia la creatividad y la autoestima (ya que quien crea crece en confianza sobre sí mismo), es un medio valioso de creación y genera acciones de integración (hacia la paz).

Es por eso que, más allá de la presencia del género murga como parte de las currículas de las materias artísticas, reivindicamos lo significativo de la existencia de propuestas y proyectos interdisciplinarios que incluyen talleres de murga, debido a que permiten abordar cuestiones centrales a trabajar en las instituciones educativas como las habilidades motrices y cognitivas, la inclusión social, la identidad, el trabajo colectivo y colaborativo, el lenguaje, lo lúdico, la creatividad, entre otras. En el contexto de Uruguay existen muchas propuestas de talleres de murga en las escuelas, tal como sucede en Argentina con otro género murguero, y por ello quiero referenciar, a modo de ejemplo, un recurso educativo presente en la plataforma virtual de la Administración Nacional de Educación Pública de Uruguay creado por la licenciada Beatriz González (2020) en el contexto del dictado de la materia música para 6to grado: http://uruguayeduca.anep.edu.uy/recursos-educativos/4062. Este ejemplo, que fue formalizado como proyecto y publicado como recurso didáctico en una plataforma de recursos abiertos, nos permite empezar a reflexionar también sobre la importancia de socializar, dar a conocer, difundir y compartir recursos educativos para construir conocimiento y prácticas educativas colaborativas.

Es necesario mencionar en este punto que este trabajo está planificado y organizado en el contexto de la educación formal, pensando en las escuelas, los institutos de educación superior y las facultades como instituciones donde realizar la propuesta, ya que la implementación de la pedagogía del arte, los postulados de la escuela nueva e incluso el uso de las nuevas tecnologías en el contexto de la educación no formal y la educación popular tienen una larga tradición, incluida la enseñanza de los géneros murgueros.

El proceso de enseñanza y aprendizaje a través de la murga

En este apartado voy a desarrollar y justificar la otra perspectiva, la de enseñar a través de la murga, el uso de la murga como recurso didáctico para presentar diversos contenidos disciplinares o como lo expresa Bamford (2009), “el arte como vehículo de aprendizaje de otras materias y como medio para alcanzar resultados educativos más generales” (24).

Esta iniciativa se relaciona con propuestas pedagógicas innovadoras como la presentada por Noemí Paymal (2008) en su libro *Pedagogía 3000*, donde desarrolla un modelo pedagógico poco ortodoxo, que acompaña los cambios sociales, culturales, científicos y tecnológicos acontecidos en los últimos años. La pedagogía 3000 es un marco pedagógico sistémico que alerta sobre las tipologías de estudiantes en el entramado del tercer milenio, sus múltiples inteligencias, ritmos y estilos de aprendizaje (como la percepción extra-sensorial). La autora enfatiza en la relevancia de una enseñanza basada en actividades que impliquen el uso de la creatividad, la imaginación y lo artístico. En términos de Bixio:

> recuperar el sentido lúdico del enseñar y el aprender, recuperar la risa y el asombro, la invitación a pensar de a varios, con otros, la fascinación por lo desconocido, el dolor y la

> bronca, la audacia y el atrevimiento, la indisciplina del pensamiento y la razón, en lugar de seguir escudándonos en nuestras pobres certezas y descargadas verdades que, si bien nos dan cierto marco de seguridad y tranquilidad para nuestro trabajo, también nos oprimen y esclerosan nuestras prácticas. (2010:51)

Ustedes se preguntarán ¿Por qué la murga? ¿Por qué la murga y no otra manifestación artística? La respuesta más simple que encuentro es porque la murga incluye todo, incorpora los diferentes lenguajes del arte: teatro (puesta en escena, dramatización, entonación, corporalidad, maquillaje, vestuario), textos literarios (recursos del lenguaje, retórica), música, pintura (en el maquillaje y en la escenografía), diseño, danza, comunicación, actividades prácticas, actualidad, crítica social. Es verdad, hay otras manifestaciones artísticas que también pueden abordar todas estas áreas, pero la murga lo hace siempre, cada espectáculo de murga debe incluir todos esos elementos (o lo incluye si respeta lo que dictaminan los reglamentos del género).

Si bien mi primera recomendación es que si quieren conocer el género, lo experimenten (lo consuman, lo practiquen, lo vean, lo escuchen, lo sientan), pero no únicamente para conocerlo por su visualización, sino que además la murga nos dice qué es y cuáles son sus rasgos centrales en sus textos (el metalenguaje es un factor predominante en las letras de los espectáculos). Para los fines prácticos de esta ponencia voy a tomar la definición de los reglamentos de los concursos de carnaval de Montevideo. En el Reglamento General del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas se caracteriza a la murga como:

> una de las más elocuentes expresiones del folclore uruguayo que tiene como característica esencial criticar, satirizar y divertir, con un lenguaje popular y con un coro que, además o por encima de sus atributos técnicos sea afinado y claramente entendible para el espectador. (2019)

Y desde el Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Infantiles “Carnaval de las promesas” se expresa que

> la murga es una manifestación artística que refleja y representa diversos aspectos de la identidad uruguaya. El canto, la crítica, la sátira, la jocosidad, la picardía y la ironía son los pilares en que se sustenta el desarrollo artístico del género murguero, apostando fundamentalmente a la risa. El vestuario será alegre y colorido y el rostro deberá lucir maquillaje. Distingue a la Murga la mímica, la pantomima, la vivacidad, el movimiento, el contraste, la informalidad escénica y lo grotesco [...] Los instrumentos esenciales serán el platillo, bombo y redoblante, pudiendo utilizarse libremente otros instrumentos en carácter de apoyo. (2019)

Con estas definiciones lo que trato de mostrar es la versatilidad y potencialidad del género como recurso didáctico.

Otro de los argumentos a favor del uso de la murga en las instituciones educativas se vincula a la gran variedad y cantidad de agrupaciones, lo que nos permite tener acceso a una multiplicidad de actuaciones con diversas modalidades y características ya que son más de 100 años de existencia del género que se replicó en diversos contextos. Casi

cualquier tema que se quiera abordar en una clase está presente en algún espectáculo de murga. Además, gracias a la televisación de algunos espacios por los que circulan las murgas y al desarrollo de diversas plataformas de videos y redes sociales, se puede tener acceso a los espectáculos completos de muchas murgas.

La proliferación y diversidad de las murgas es otro de los argumentos para defender el uso de la murga como herramienta didáctica. Por un lado, su práctica en diversos países de América Latina permite la posibilidad de que sea trabajado en diversos contextos. Por otro lado, como el espectáculo de murga por lo general tiene una estructura más o menos estable (saludo, cuplés, salpicón, la canción final, retirada, bajada), podemos buscar de manera específica lo que necesitamos según en rasgo de cada componente textual, por ejemplo, si queremos saber de actualidad, iremos a escuchar el salpicón. Finalmente, como existen múltiples tipos de murga, también podemos encontrar diversas formas de presentar los temas, especialmente pensando en que hay agrupaciones con discursos más claros y directos y otras que realizan un trabajo más consciente de los recursos del lenguaje.

Para cerrar este apartado sobre las potencialidades de la murga como recurso didáctico voy a ejemplificar con un fragmento de cuplé de 2 minutos que presenta el tema “cómo hablan los políticos”:

> ¡Más respeto por favor, es El Capitalismo! Después se va y nos quejamos todos... hay que hablarle como hablan los políticos, ¿vieron cómo hablan en los discursos, su entonación y eso? Por ejemplo, está...
>
> El que habla pausado, porque quiere hacerse el medido, como que está por fuera de toda esta locura que nos rodea, y del griterío político.
>
> Después está el político que repite el concepto como si fuéramos idiotas... como si fuéramos idiotas, como si fuéramos idiotas...
>
> Hay otros políticos y políticas que empiezan su alocución en un tono bajo, pero que a medida que se va calentando el discurso lo suben en volumen y en tono para resaltarlo y hacernos creer que cuanto más alta la tonalidad es más importante lo que está diciendo... y terminar en una ovación, parecida a las murgas cuando se sacan los gorros y dicen en la despedida ¡SALÚ CARNAVAL!
>
> Y hay políticos que remarcan cada pulso y si tienen una mesa a mano la golpean, como si cada sílaba fuera lo más importante que van a decir en su vida... como si estuvieran jugando al piedra, papel o tijera.
>
> Después está el irónico... el que te habla a las risas y se hace el irónico... que ironiza y se ríe con lo que dijo otro político, pero vos no tenés ni idea si realmente el otro dijo lo que dijo, pero él basa la mitad de su discurso en eso... en reírse de lo que dijo otro político...
>
> Después está el político, que te habla siempre enojado... siempre está enojado, porque ¡no, no, no, y no! Y le diremos que no al político enojado... porque no puede ser que estés enojado vos que ya tenés la vida solucionada, ¿qué dejás para nosotros? ¡No seas malo!... (La mojigata, 2019, 30m34s)

Un fragmento que nos permite su abordaje desde una multiplicidad de disciplinas: Comunicación, Ciencias Políticas, Historia, Cultura, Lengua. Y que posibilita la reflexión sobre diversos aspectos del lenguaje: la entonación, el humor, la representación, la retórica.

El relato de mi experiencia

Cuando uno es docente o investigador mira al mundo con ojos de docente o investigador (o por lo menos es mi caso) todo lo relaciona con sus clases, proyectos y/o tesis. Cuando trabajaba dando clases de Literatura en nivel medio, todas mis lecturas pasaban por los interrogantes ¿Esto a qué curso se lo puedo hacer leer? ¿Cómo puedo abordarlo en clases? ¿A qué grupo le puede gustar? ¿En qué escuela conviene leerlo? Hasta que un día me empezó a pasar con la murga, este cuplé es interesante para trabajar cierto tema, sería bueno para tal clase.

Comencé por lo obvio, a trabajar los recursos literarios desde las presentaciones y retiradas de las murgas. En lugar de usar poemas clásicos, aparecieron las canciones finales de los espectáculos de murgas, primero los ejemplos aislados de cada recurso, después el análisis de los textos completos que finalizaban con ese momento descontracturado de la clase por la escucha de las canciones. Continué por ampliar la perspectiva y fui hacia otros recursos del lenguaje: retóricos, de entonación, humorísticos; y así los cuplés se empezaron a filtrar en mis clases de Lengua y Literatura.

El siguiente paso fue incorporar la murga a mis clases en el nivel superior. Hubo dos experiencias concretas muy significativas que permitieron generar un aprendizaje significativo, puesto que se propició el debate, el diálogo y el intercambio de conocimiento en el espacio áulico. La primera experiencia se dio en el contexto del dictado de la materia *Cultura Lusófona Comparada I* de las carreras de Portugués,[1] al momento de introducir el concepto de traducción cultural y la problemática de la posible traducibilidad se pasó el fragmento del video de la actuación de la murga *Agarrate Catalina* en Buenos Aires[2] donde presentaron el diccionario ilustrado para argentinos ya que la agrupación se vio en la necesidad de explicar partes de su actuación para que fuera comprendida en otro contexto. La segunda experiencia aconteció en el dictado del curso de ingreso de la carrera de Bibliotecología, cuando junto a la docente de *Fuentes de Información y Servicio de Referencia II*[3] optamos por presentar uno de los ejes temáticos de la materia, la búsqueda

[1] Materia del segundo año del Profesorado, la Licenciatura y el Traductorado de Portugués, carreras que se dictan en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
[2] Espectáculo de 2006 en La Trastienda (Buenos Aires, Argentina). Fue el primer espectáculo que la murga llevó para presentar en Buenos Aires y optaron por usar ese recurso para explicar a los argentinos referencias culturales, personales, eventos históricos y variedades lingüísticas propias de Uruguay.
[3] Soy docente de la materia Fuentes de Información y Servicio de Referencia I, materia de primer año de la carrera de Bibliotecología que se dicta en el Instituto Superior de Enseñanza Técnica N°18. Conjuntamente a la docente del segundo año de la disciplina nos tocó estar a cargo de la jornada del curso de ingreso (propedéutico) en la que se debía presentar el espacio curricular.

de información, a través de un cupé de murga: el cuplé del contrapunto de Google e Informes20 que presentó *Queso magro* en 2020[4].

En ambas instancias no solamente se cumplió con el objetivo de presentar los contenidos, sino que, además, gracias al acompañamiento de una serie de preguntas sobre los mismos (tanto los de la clase como de los videos), se pudo concretar un aprendizaje a través de la interacción general del grupo por medio de una construcción colectiva de conocimiento. Por esa razón seguí implementando a la murga como dispositivo para presentar diversos temas en mis clases. Sin embargo, mi ojo crítico de docente seguía actuando, evaluando y registrando cada cuplé como recurso didáctico, lo que me llevó a la siguiente etapa: las recomendaciones. Empecé a hablar con colegas de otras áreas para sugerirles la inclusión de cuplés vinculados a sus campos disciplinares: el cuplé de los libertadores (*La gran muñeca*, 2017) para historia, el cuplé de la democracia (*La mojigata*, 2012) para política, el cuplé de estar en una (*Cayó la cabra*, 2022) para psicología, el cuplé de género (*La clave*, 2018) para ESI, el cuplé de estadísticas (*Queso Magro*, 2020) para matemática, etc. De a poco me fui convirtiendo, para mi círculo íntimo, en una especie de fuente de referencia para consultas de recursos didácticos sobre murga y creando ejemplos concretos de intervenciones para diferentes disciplinas.

La tercera etapa de este proceso de usar la murga como recurso didáctico se concretó por dos eventos paralelos, mi necesidad de hacer algo al respecto y la invitación que me hicieron desde la *Asociación de Graduados en Letras de Rosario* (AGLeR) para dictar un taller en el ciclo "Fuera de programa"[5], espacio para el cual opté por formalizar mis recomendaciones de pasillo y convertirlas en una formación concreta sobre las posibles aplicaciones de los espectáculos de murga en los espacios de aprendizaje.

La última etapa, la que está en proceso, a la que le empecé a dar forma a partir de mi presentación en este evento, es el proyecto de concretar una plataforma con recursos y secuencias didácticas de diversas disciplinas utilizando fragmentos de espectáculos de murga como herramientas didácticas.

A modo de conclusión una propuesta: el proyecto

Para concluir con mi presentación, después de la narrativa de las diversas experiencias de estar en lo cotidiano en el aula, quiero comentar una propuesta de trabajo en la estoy pensado y que me interesa desarrollar, ya que si bien reflexioné sobre la importancia de la presencia de las artes en las instituciones educativas, también me parece central poder planificar modos de hacer circular el conocimiento, de compartir formas de trabajo y de colaborar con la construcción de dispositivos pedagógicos. Por ese motivo, el fin último de

[4] En anexo pueden ver las secuencias didácticas.
[5] Ciclo de talleres que organiza AGLeR desde 2017 con la finalidad de presentar temáticas que no se abordan en la carrera de grado.

esta ponencia es poder concretar un proyecto para confeccionar una plataforma educativa que reúna actividades, secuencias didácticas, recomendaciones y recursos para abordar diversos contenidos temáticos a través de fragmentos de espectáculos de murga.

Como en todo proyecto, se necesita seguir una serie de pasos para poder llevarlo a cabo. Y en este preciso momento estoy concretando una de esas acciones: el pasaje de lo individual a lo colectivo, la invitación a que formen parte del mismo. Por más que la creación de la plataforma se piensa con un formato de acceso abierto, tanto de uso de los materiales como de la posibilidad de sumar recursos (para lo que se llevará a cabo una convocatoria permanente), la propuesta que les traigo hoy es la de ser parte de la implementación de este proyecto para pensar conjuntamente las mejores maneras de concretarlo.

En la actualidad estoy implementando dos actividades concretas: la búsqueda de financiamiento y la curaduría de contenidos. En relación a la búsqueda de financiamiento, sólo quiero mencionar que de momento se están utilizando los canales formales e institucionales vinculados a diversas organizaciones de Argentina que tienen convocatorias para financiar este tipo de proyectos, como el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Formación Docente y diversos estamentos a nivel local, provincial y nacional.

Cuando me refiero al concepto y la actividad de curaduría de contenidos hago hincapié en el proceso de selección y organización por área temática de los materiales audiovisuales que pueden funcionar como recursos didácticos. Apelo al concepto de curaduría debido a que es el más adecuado para referir al trabajo realizado hasta el momento. Este término tuvo un primer uso en el contexto del arte para definir al curador como la persona encargada de seleccionar, preservar, organizar y exponer colecciones de piezas de arte; fue retrabajado por el ámbito de la mercadotecnia y en la actualidad ha llegado al contexto de la educación para definir la acción de buscar, agrupar y compartir los conocimientos relevantes para un campo. En términos de Posada (2013), la curación de contenidos se define como

> el acto interactivo de investigar, hallar, filtrar, organizar, agrupar, integrar, editar y compartir el mejor y más relevante contenido de un tópico específico en una significativa colección digital online, que podría ser importante para un grupo de gente cuyo sentido del aprendizaje puede ser actualizado en torno a ese tópico. (3)

De esta manera, curar contenidos digitales, en este caso referido a fragmentos de espectáculos de murga que pueden ser utilizados como recursos didácticos, conlleva ciertos criterios vinculados a lo tecnológico (calidad del material), lo disciplinar (relevancia temática), el acceso[6], la organización, la reutilización y la presentación (como recurso,

[6] Sobre este eje es necesario que haga una aclaración, ya que los espectáculos de murga que están disponibles a través de diferentes plataformas por lo general no son recursos abiertos, pero cómo están disponibles en la web, es posible explicitar la referencia para su acceso libre y gratuito. Finalmente, se convierte en una etapa del

recomendación, secuencia didáctica, proyecto). Así mismo, implica agrupar y reinterpretar los contenidos multimedia para generar un producto nuevo.

Finalmente, quiero destacar que, aunque mi formación en Letras, Estudios Culturales y Bibliotecología, me permite contar con competencias para llevar a cabo el inicio del proyecto, la próxima tarea será la de organizar un equipo interdisciplinario. Y de este modo vuelvo al tema de la relevancia del uso de las nuevas tecnologías en educación, ya que los entornos virtuales nos permiten el trabajo colaborativo, coordinado y colectivo entre profesionales y contenidos de diferentes espacios geográficos.

Referencias

Bacalini, R. (2021) *La murga estilo uruguayo en Rosario. El caso de una práctica cultural emergente*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario]. Repositorio Hipermedial UNR http://hdl.handle.net/2133/21569

Bamford, A. (2009) *El factor ¡WUAU! El papel de las artes en la educación, un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación.* Octaedro.

Bixio, C. (2010) *Maestros del siglo XXI: El oficio de educar. Homenaje a Paulo Freire.* Homo Sapiens Ediciones.

Burbules, N (2014, octubre). Los significados de "aprendizaje ubicuo". *Education Policy Analysis Archives/ Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, 22, pp. 1-7.

Eisner, E. W. (2021) *El arte y la creación de la mente*. Paidós.

Frega, A. L. (2006) *Pedagogía del arte*. Bonum.

Gonzalez, B. (2020) *La murga (propuesta didáctica)*. Repositorio Uruguay Educa. http://uruguayeduca.anep.edu.uy/recursos-educativos/4062

Maggio, M. (2012) *Enriquecer la enseñanza: los ambientes con alta disposición tecnológica como oportunidad.* Paidós.

Murgas (2020, 6 de mayo) *Agarrate Catalina 2006 - La Trastienda Buenos Aires*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Us92xSscZiQ

Paymal, N. (2008) *Pedagogía 3000/Pedagogy 3000: Guía práctica para docentes, padres y uno mismo/a Practical Guide for Teachers, Parents and Oneself.* Editorial Brujas.

Posada S. (2013) Curaduría de contenidos digitales: un potencial para la educación y el aprendizaje. Virtual Educa 2013. http://www.virtualeduca.info/ponencias2013/428/MarioPosadaPonenicaVE2013.doc

Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Infantiles "Carnaval de las Promesas 2019 - 2020". Portal de la Asociación de Directores del Carnaval de las Promesas (ADICAPRO). Montevideo, 15 de julio de 2019. https://drive.google.com/file/d/1Ihi_1RR8I4TdX4UR7-Ts7Jsy5Pe7ixXP/view

Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2020. Portal de la Intendencia de Montevideo. Montevideo, 26 de septiembre de 2019. http://www.montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000

Spiegel, A. (2010) *Planificando clases interesantes. Itinerarios para combinar recursos didácticos.* Ediciones Novedades Educativas.

Tenfieldoficial (2019, 12 de febrero) *5ta Etapa 2019 - La Mojigata - Primera Rueda.* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=QIm3bLa3TyQ

Tenfieldoficial (2020, 29 de febrero) *1ra Etapa 2020 - Queso Magro - Liguilla.* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=12WYCU25DMs

Anexos

1. Actividad disparadora de una clase sobre el concepto traducción cultural en la cátedra Cultura Lusófona Comparada I (2019):

Partimos de um exemplo para refletir sobre a problemática da tradução em termos culturais. Para isso pedimos que assistam o vídeo e respondam:

proyecto la posibilidad de concretar acuerdo con las diferentes plataformas, empresas y particulares para obtener los permisos para el uso de los materiales.

É possível traduzir sem conhecer a cultura da língua alvo?

Que estratégias utilizam na criação do dicionário ilustrado para explicar as diferenças culturais?

Murga *Agarrate Catalina*, presentación en la Trastienda (Buenos Aires): https://www.youtube.com/watch?v=Us92xSscZiQ (até minuto 20)

2. Secuencia didáctica presentada en el curso propedéutico de la carrera de Bibliotecología en los años 2022 y 2023

Jornada 12 del propedéutico

En esta jornada del propedéutico vamos a trabajar con el eje temático de la búsqueda de información. Nos centraremos en presentar datos significativos para futurxs estudiantes de una carrera técnica terciaria sobre cómo buscar información, qué tipo de información buscar y dónde buscarla.

Para iniciar la jornada comenzaremos con una serie de preguntas para debatir grupalmente:

¿En qué contextos necesitan buscar información? ¿Cómo buscan información? ¿Dónde buscan información? ¿Para qué buscan información? ¿Para quién buscan información? ¿Qué resultados obtienen? ¿Es lo mismo encontrar información que obtenerla? ¿Es lo mismo buscar información para resolver un problema diario que para hacer un trabajo práctico en la escuela?

Actividad 1: Le proponemos ver el siguiente video (del minuto 13.36 al 19) para responder los siguientes interrogantes:

https://www.youtube.com/watch?v=4_HQSBE3EiM&t=2220s

¿Qué tipo de búsquedas se realizan?

¿Se resuelven las consultas?

¿Qué problemas existen sobre la búsqueda de información?.

¿Cómo repercuten los avances tecnológicos en la búsqueda de información?

¿Qué pueden comentar sobre la importancia de que la información sea accesible de manera universal?

A la hora de buscar información como estudiantes de terciario deben considerar:

Que el lugar donde se tome la información sea confiable. ¿Quién produce o brinda el recurso de información?

Qué sea acorde a lo que se busque (si es un documento académico se usan fuentes académicas o que las reúna)

Que la información esté actualizada y organizada correctamente.

Que tenga el formato que se requiere.

Saber referenciarla, es decir citar la fuente.

Actividad 2: Para debatir grupalmente

Realicen una búsqueda en la web sobre los servicios bibliotecarios.

¿Qué texto seleccionarían? ¿Por qué? ¿Cómo citan o referencian el texto que encontraron?

¿Hay que tener bolas para ser una murga “de verdad”? Humor de género y transgresión en el Carnaval de Montevideo (Uruguay, 2012)

Clara Biermann – Musidanse, Paris 8 Vincennes-Saint Denis / Centre de Recherche en Ethnomusicologie, LESC CNRS UMR 7186 (Francia) - *clara.biermann@gmail.com*

Resumen

Este artículo propone un análisis de dos fragmentos del espectáculo de la murga femenina Cero Bola, que se presentó en el Concurso Oficial del Carnaval de Montevideo en el año 2012: el cuplé de la menstruación y el cuplé del orgasmo. Ambos forman parte de una secuencia del espectáculo escrita “desde la mujer”. Primero quiero explorar cómo el humor se establece a través de una multidimensionalidad performática que entrelaza procedimientos textuales, gestuales y musicales, para jugar con recursos característicos del humor carnavalesco como el burlesco, el realismo grotesco o la parodia. En una segunda etapa, me enfocaré en la relación que genera en el público el hecho de reír sobre estos temas “femeninos” en el escenario del carnaval montevideano, y entender cómo estos dos cuplés introducen una transgresión y una reformulación de las relaciones de poder, de los valores y los estereotipos de género.

Palabras clave: *murga, análisis de performance, humor, transgresión de género*

Abstract

This article proposes an analysis of two fragments of the show of the women’s murga Cero Bola, which was presented at the Montevideo Carnival in 2012: the *cuplé* of menstruation and the *cuplé* of orgasm. Both are part of a sequence written from a female gaze. First, I want to explore how humour is established through a performative multidimensionality that intertwines textual, gestural and musical procedures, to play with characteristic resources of carnival humour such as burlesque, grotesque realism or parody. In a second stage, I will focus on the relationship generated in the audience by laughing about these "feminine" themes on the stage of the Montevideo Carnival, and understand how these two *cuplés* introduce a transgression and a reformulation of power relations, values and gender stereotypes.

Keywords: *murga, performance analysis, humor, gender transgression*

Prólogo

Este texto es una versión traducida y actualizada del artículo: “Faut-il avoir des *bolas* pour être une “vraie” *murga*? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay)”, que fue publicado en 2013, en la revista *Cahiers*

d'ethnomusicologie n°26, en el volumen titulado "Notes d'humour", dedicado al análisis de modalidades humorísticas en diversas expresiones musicales en el mundo.

En 2012 me encontraba terminando mis investigaciones etnográficas sobre candombe, que desde 2007 venía realizando para mi tesis doctoral, cuando sale la convocatoria para las jornadas de estudio "Constructions sociales de l'humour sonore" organizadas por la Société française d'ethnomusicologie, que posteriormente daría lugar a esa publicación. Fue la excusa perfecta de dar un paso al costado de eso para seguir los pasos de la murga Cero Bola en su primera incursión en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Durante un mes y medio, acompaño a la murga en sus ensayos, en los tablados y en la presentación en el Teatro de Verano, haciendo entrevistas y análisis etnográfico, centrándome en la performance en sus múltiples dimensiones.

Mi intención era proponer un análisis de los recursos cómicos específicos de este estilo músico-teatral uruguayo, desde una mirada etnomusicológica y antropológica. También quería entender esas modalidades humorísticas desde el género y problematizar la dimensión transgresiva de la propuesta de Cero Bola dentro de las luchas de poder que sacuden este campo social (en el sentido de Bourdieu), donde los conflictos de legitimidad y autenticidad reflejan también vínculos naturalizados entre práctica expresiva, clase social y género[1]. Este artículo también trata de entender el humor como un modo relacional, que tiene efectos sociales y políticos.

En 2012, cuando escribí este artículo, la perspectiva de género en las practicas carnavalescas uruguayas y en la murga en particular, apenas empezaba a ser estudiada. Debieron pasar unos años para que aparecieran las primeras publicaciones de investigadoras y murguistas abarcando esa mirada, como el trabajo de Soledad Castro Lazaroff (2017) y el de Victoria Gutiérrez, Pía Bava y Sabrina Umpiérrez (2019) donde se rescatan figuras pioneras como Perlita Cucu, directora de la murga *Don Bochinche y Compañía* en 1932, o Juanita 'Pochola' Silva, directora de *Rumbo al infierno*, la primera murga de mujeres conocida, en 1958. A estos trabajos, se suman una serie de investigaciones de fin de grado, así como otros en curso como el libro de Mayra Martínez sobre el repertorio de murgas de mujeres. Hoy en día podemos afirmar que se está escribiendo la historia de las mujeres en la murga[2].

[1] Sobre la relación entre música y género es importante mencionar al menos el trabajo pionero de la musicóloga estadunidense Susan McClary (2002), de la socióloga francesa Marie Buscatto (2005) sobre la practica vocal del jazz en Francia y de la musicóloga Hyacinthe Ravet (2011) sobre la practica instrumental de las mujeres en la música clásica de tradición escrita.

[2] El trabajo de Victoria Gutiérrez y Sabrina Umpiérrez -que formaban parte de Cero Bola y que van a aparecer en este artículo más delante- fue realizado en el marco del Encuentro Internacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas (Montevideo, 17-19 de marzo de 2019). También es importante mencionar los trabajos de fin de grado, como el de Antonella Lima (2013), de Johana Bolazzi Perera (2020) o de Chiara Miranda Turnes (2020), y estoy segura que hay más.

Es por eso que publicar este texto más de diez años después de su escritura, exigía algunas precauciones previas, porque en esos, en el marco de la cuarta ola feminista en América latina, muchas reflexiones y muchos cambios sucedieron tanto en el campo intelectual, académico y cultural. En Uruguay, esa dinámica se refleja en varias iniciativas de lucha por la inclusión de la mujer en la música y en las expresiones artísticas del carnaval uruguayo.

Si bien, desde la incursión de Cero Bola en 2012, ninguna otra murga femenina ha vuelto a participar al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, en 2018 se organiza el primer encuentro internacional de murgas de mujeres y se crea el colectivo *Sin nosotras no hay Carnaval*. El mismo año, Falta y Resto se presenta al concurso oficial con un coro paritario. Varios conjuntos -hasta la categoría más conservadora de los Parodistas- han integrado mujeres en su elenco (a veces no más de una...). Por otra parte, en 2020 –tras el movimiento del *#metoo*- la cuenta Instagram *@varones de carnaval* y su estallido, subraya de forma brutal la cultura machista y patriarcal del carnaval y sus violencias de género y sexuales (Cestau Yannicelli, 2021). Constituye un verdadero antes y después que impulsa a iniciativas alternativas al carnaval oficial y a la creación de colectivos militantes para imaginar otro carnaval libre de violencia hacia las mujeres y las identidades disidentes (Castro Lazaroff *et al.,* 2021). En 2020 se crea *Más carnaval*, un carnaval sin concurso organizado por vecines y carnavaleres. En 2023, la Sociedad de Negros y Lubolos Valores de Ansina presento un espectáculo sobre la transidentitad[3]. Aparecen también respuestas institucionales a la temática como, por ejemplo, la creación de los Puntos Violetas, que determinan lugares de atención a quienes denuncian sufrir violencia en ese contexto. Asimismo, se creó un premio para el espectáculo que mejor promueva la igualdad y los derechos de las mujeres.

Ojalá que este texto, que por fin tiene su versión en español gracias a los y las organizadores del CAICU que agradezco aquí, sea un testimonio etnográfico de este momento que considero clave en la historia de las mujeres en la murga. Cuando quince chiquilinas, que ni siquiera en esa época definían su grupo como feminista, pusieron sus cuerpos en la "esfera pública plebeya" (Remedi, 2021) del Teatro de Verano y recorrieron los barrios de Montevideo para cantar sus verdades y desafiar al orden patriarcal.

[3] Este espectáculo "Entre" fue escrito por Jimena Márquez, que es también la libretista del espectáculo que vamos a analizar a continuación, por lo cual sería interesante investigar su propuesta histórica en el Carnaval de Montevideo.

Es mentira que si la murga cambia

Se muere el Carnaval

Libreto de Cero Bola, Jimena Márquez (2012)[4]

Introducción

Faltan sólo unas pocas horas antes del amanecer y es la noche del 9 de febrero 2012. La fiesta está en pleno apogeo en el club La Espada donde la murga Cero Bola ensayó durante varios meses el espectáculo que acaba de presentar en el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval de Montevideo. La murga, genero músico-teatral humorístico cantado en polifonía, es una de las expresiones más importantes del carnaval de la capital uruguaya[5]. Como su nombre lo señala con cierta ironía y cierto desafío, las componentes de esta murga que suben al escenario, es decir la directora, el coro y la batería, son todas mujeres[6]. Esta noche, Cero Bola celebra su segunda y última actuación en el Teatro de Verano. Todo el mundo sabe que no tienen chances de pasar a la liguilla, pero no le genera ninguna decepción, porque el mero hecho de haber participado en el concurso es un logro es sí mismo.

Algunas de nosotras nos alejamos del ruido de la fiesta para poder escuchar en una pequeña radio a pilas los diversos programas que comentan las actuaciones del día, con los oídos pegados al sonido que chisporrotea. Una periodista comenta el espectáculo de Cero Bola, centrándose en dos momentos en particular, uno sobre la menstruación y otro sobre el orgasmo. Cuenta cómo las mujeres se ríen y cómo se sienten especialmente identificadas durante estos pasajes. De repente, uno de sus colegas se indigna de que él, como hombre, no se siente identificado. Continúa diciendo que las voces de las mujeres no pueden alcanzar el nivel que se espera de un coro de murga (lo que para él es sinónimo de un coro de hombres) y defiende que hay que crear una categoría específica para las mujeres, argumentando que los miembros del jurado no pueden evaluar de igual manera un coro masculino y uno femenino. Insiste en que el Carnaval es un concurso, que la gente paga su entrada y, negando ser machista por ello, reitera airadamente su propuesta de crear una categoría específica. Pese a que este periodista no es un especialista de la categoría murga ni tampoco demuestra un pensamiento progresista, su retórica al cuestionar la legitimidad de Cero Bola nos lleva a esa pregunta: el primer grupo exclusivamente femenino que se presenta a concursar ¿es o no es una murga “de verdad”?

[4] Quiero agradecer a todas las componentes de la murga Cero Bola con las cuales compartí de mitad de enero a mitad de marzo del 2012, las emociones de ese gran estreno. Gracias a Diego Martín Lozza por sus imágenes, a Virginia Cabrera por algunas de las fotos y a Dorothée Chouitem por su lectura atenta de este texto en su versión francesa. Agradezco a Maria Vigo, Florencia Dansilio y Fernando Tetes por su ayuda en la traducción en español. Por último, un agradecimiento muy especial a mi amiga Lali Ganz, percusionista de Cero Bola, sin la cual nada de eso hubiese sido posible. Le dedico este trabajo.
[5] Además de las murgas, existen las categorías Parodistas, Humoristas, Revistas y Sociedades de Negros y Lubolos.
[6] De hecho, el equipo de Cero Bola está también compuesto de hombres: sonidista, ingeniero en luces, utileros.

Categoría central del Carnaval de Montevideo, la murga es un género músico-teatral caracterizado por un despliegue polifónico y tonal de un coro de unas quince personas, dividido en tres voces principales, generalmente armonizadas en terceras, con solos, dúos y tríos (Lamolle y Lombardo, 1998:37). El acompañamiento instrumental corre a cargo de un trío de percusionistas denominado batería de murga, compuesto por platillos, redoblante y bombo. Al frente del coro hay una persona, el director (en este caso directora) quien suele usar una guitarra para dar el tono a las canciones. Hoy en día, arregladores suelen escribir las partes cantadas, mientras que autores escriben el libreto. Combinando diferentes registros como la crítica social, la denuncia de la injusticia o el lirismo nostálgico, una murga debe esencialmente entretener al público, tal y como establece el reglamento del concurso.

Figura 1: En el primer plano de la izquierda a la derecha, Jimena Márquez, libretista y cantante y Belén Cardozo, cantante. Atrás, Karina Abate con los platillos, Ximena Bouso en el bombo y Laura 'Lali' Ganz al redoblante. ©Biermann, 2012.

Como práctica músico-teatral humorística, la murga reviste de un interés particular a la hora de cuestionar las relaciones entre humor y música. Analizando dos fragmentos del espectáculo de Cero Bola, partiré del punto de vista de la intencionalidad cómica. Mostraré como se construye el humor en estas dos secuencias combinando los niveles y las relaciones de sentido, con lo musical, lo textual y lo gestual. A continuación, analizaré cómo la dimensión femenina de los temas y de las referencias utilizadas por Cero Bola genera una relación diferenciada entre los hombres y las mujeres del público, al tiempo que mediré el alcance transgresor de este "humor de género" en un espacio social androcéntrico.

La murga en el Carnaval de Montevideo

Si para la historiadora uruguaya Milita Alfaro es difícil datar con precisión cuándo los Montevideanos adoptaron esa "'barbaridad' carnavalesca, probablemente heredada de España" (1998:41), señala que las primeras ordenanzas policiales que tratan de evitar desenfrenos relacionados con la fiesta (batallas con agua, harina y otros proyectiles, juegos de máscaras en la calle, etc.) datan de finales del siglo XVIII. El Carnaval de Montevideo, tal como se celebra hoy en día, se consolidó en la segunda mitad del siglo XIX, periodo en el que la promoción de comparsas preparadas específicamente para la ocasión representó una nueva forma de vivir la fiesta (Alfaro, 1991:63). Para Milita Alfaro, una de las características del Carnaval de Montevideo en esta época fue que se convirtió en un "Carnaval cantado, bailado y significativamente *hablado*, donde la inversión del mundo y toda la simbología de la fiesta pasa cada vez menos por *hacer* y cada vez más por *decir* (y por escuchar lo que otros dicen)" (*op. cit.*).

Las heterogéneas comparsas que desfilaban por las calles a principios del siglo XIX fueron dando paso a grupos estructurados con repertorios especialmente preparados para esa ocasión, entre los que se encontraban las comparsas de negros muy presentes en el Carnaval, y también un gran número de expresiones de origen español (Caro Baroja, 2006 [1967])[7]. Las primeras huellas de conjuntos identificados como murga datan de finales del siglo XIX y encuentran su génesis en las diversas agrupaciones satíricas del siglo XIX (Alfaro, 1998:225).

El carnaval ha sido ampliamente estudiado como un espacio social marcado por una simbología invertida del mundo y por la transgresión temporal de las normas morales y religiosas y de las jerarquías sociales (Bajtín 1982 [1965]). Y a pesar del proceso de domesticación del desorden por parte de las élites dominantes a partir de mediados del siglo XIX, el Carnaval de Montevideo está profundamente marcado por esa dimensión crítica y paródica de la vida oficial y de los poderosos (Alfaro, 1991:69). A pesar de su fuerte institucionalización, su reglamentación y su cierto conservadurismo formal y estético, el Carnaval de Montevideo no deja de ser un momento de licencia como los que ha estudiado el antropólogo James C. Scott, en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2009). Un tiempo y un espacio social donde las "canciones cáusticas y versos mordaces pueden ser cantados directamente a la cara de los atormentadores a los que se puede faltar el respeto por un momento" y donde "los jóvenes pueden reñir a los viejos, las mujeres ridiculizar a los hombres" (Scott 2009:190), como lo vamos a ver a continuación.

[7] Se encuentra en el Carnaval de Cádiz una serie de formas corales, las chirigotas, las comparsas y los coros, que tienen ciertas similitudes con la murga uruguaya. Sobre el origen de la murga y sus posibles filiaciones con las prácticas corales en Cádiz, ver Aharonián (2010).

La Murga Joven: una nueva generación de murguistas

Mientras que durante la dictadura militar (1973-1985) algunas murgas marcarán "con su risa de burla [...] el tiempo del compromiso y encarnarán un movimiento de contra-cultura" (Chouitem 2010:3), en la década de 1990 el carnaval atrae menos y menos público y cierran progresivo de los tablados (Alfaro & Fernández 2009:54-55). Pero en 1995, la Intendencia Municipal de Montevideo y el TUMP (Taller de Música Popular Uruguaya) abren talleres de murga para los jóvenes que se vuelven muy populares y tres años más tarde se crea un concurso dedicado a esos grupos, Encuentros de Murga Joven (*ibid.*:124). En la década del 2000, varios grupos de la Murga Joven participan en el carnaval mayor e incluso uno de ellos, Agarrate Catalina, ganará el primer premio en el 2005, 2006 y 2008. El establecimiento de esa nueva generación murguera y también la transmisión televisiva del concurso, constituye une verdadera "revolución cultural" (*ibid.*:55), que contribuye tanto a la revitalización del carnaval como la transformación de los códigos estéticos de la murga.

Esas "murgas jóvenes" se distinguen de las denominadas "murgas tradicionales" por varios aspectos: las temáticas de los espectáculos, el cuidado dado a la narrativa, la puesta en escena y también su forma de cantar. La murga está históricamente vinculada al proletariado urbano de la capital uruguaya: hombres, fundamentalmente blancos, (mientras que el candombe está asociado a la población afrouruguaya), de clase trabajadora, pertenecientes a talleres de madera, a plantas de refrigeración, obreros, pequeños artesanos y vendedores de periódicos en la calle. Por lo tanto, la estética vocal de la murga está asociada a un origen social y a un estilo de vida que implica el trabajo pesado y algunos placeres como los amigos y el bar, el cigarrillo y las copas. La forma de cantar con una voz nasal, ronca y a la vez con una emisión muy potente marca una diferencia entre los coros de las murgas tradicionales y las murgas jóvenes, como lo explicita la historiadora Milita Alfaro:

> [Los] gurises que tanto por su edad como por su experiencia de vida tienen poco y nada que ver con los coros antiguos. Sin embargo, yo los oigo y me encuentro con que reivindican y rescatan algunas claves que hacen a la esencia del canto murguero en su versión más clásica. Por ejemplo, el canto colectivo, el cantar en coro. [...] Muchachos que hoy tienen veinte y poco, no pueden sentir la murga como se la sentía hace siete u ocho décadas. Crecieron en un mundo distinto y no tomaron todo el vino que tomaron los viejos ni se pasaron años voceando el diario en una esquina. Yo creo que en ese sentido los gurises tienen las cosas muy claras y saben perfectamente que ellos tienen que hablar en su idioma. (Alfaro *en* Alfaro & Fernández 2009:66-67)

Así, la diferencia que se establece entre las murgas jóvenes y las murgas tradicionales se basa principalmente en características vocales y sobre una relación esencialista entre clase social y práctica musical. Sin embargo, se les reconoce a las murgas jóvenes una frescura a la hora de escribir y de desarrollar la puesta en escena y también en su manejo de la ironía y de la insolencia (*ibid.*:65). Pero las reticencias de las murgas tradicionales frente a esos

jóvenes son fuertes, sobre todo considerando que no hay lugar para todos, en un campo social estructurado por una competencia, que vende más localidades que el fútbol[8]. Lo que está en juego en esos conflictos de autenticidad es también una tensión vinculada a la apropiación de esta expresión artística por nuevas generaciones de otra clase social y las transformaciones que esto genera[9]. Pero la tendencia parece difícil de contener: en el Carnaval 2012, 10 de las 25 murgas que se presentaron provenían de la Murga Joven, entre ellas la murga Cero Bola, ya ganadora en el 2007, 2008 y 2009 del primer premio de esos encuentros.

Cero Bola, las reinas de la mentira

El nombre Cero Bola juega con una doble ironía: por un lado, alude a la ausencia de hombres en el grupo (sin testículos), y, por otro lado, a hacer caso omiso (no dar bola) a los que critican a esa murga de mujeres dentro del medio masculino y androcéntrico del carnaval.

> [La murga] es una polifonía masculina; sólo excepcionalmente la mujer ha integrado la murga - se ha citado la existencia de comparsas de señoritas como antecedente de la reciente presencia femenina en estos conjuntos, pero el enfoque es erróneo: la formación de un grupo femenino para salir en carnaval, por más transgresora que fuera su propuesta - transgresora en el contexto carnavalesco, claro está - era totalmente diferente a la integración a un grupo que se vive, también en España, como una especie de club masculino. Entrevistas realizadas en Cádiz, Mérida, Montevideo, Salto, Colonia, muestran una interesante coincidencia de argumentos masculinos sobre la inconveniencia de la presencia de la mujer en la murga: desde técnico-musicales, en los arregladores, hasta de corte moral en los integrantes. (Fornaro, 2002)

Hubo que esperar al grupo 'La Bolilla que Faltaba', en 1999, para que una murga con un coro femenino se presentara en el concurso[10]. Esa murga concursaba también este año, lo que hace del Carnaval 2012 una cosecha relativamente excepcional. Pero como la batería de 'La Bolilla que Faltaba' estaba compuesta de hombres, hizo que Cero Bola fuera la primera murga exclusivamente femenina en participar del carnaval. En 2012, las componentes no definían la murga como feminista, e insistían en que, si bien sabían que "parar quince mujeres arriba de un escenario" implicaba una "cuestión de género", su decisión de formar una murga no encajaba solo con el deseo militante de abrir un espacio para las mujeres, sino también con la realización del sueño de salir en una murga en carnaval.

En su espectáculo llamado *Las Reinas de la mentira*, de estructura clásica[11], me enfocaré en dos cuplés: el de la menstruación y el del orgasmo. Estos dos momentos son aquellos

[8] Ver Carolina Asuaga (2011).
[9] Si no hay lugar para desarrollar mucho sobre el candombe, tengamos en cuenta que se encuentra el mismo proceso en el espacio de práctica del candombe afro-uruguayo, donde el conflicto relaciona, en este caso, la filiación a una comunidad definida por su afrodescendencia (Biermann, 2011, 2015).

[10] Para saber sobre las murgas de mujeres anteriores a Cero Bola, ver Gutiérrez, Bava y Umpiérrez 2019.
[11] Cuando hablo de una estructura clásica me refiero a la construcción que incluía una presentación, la canción de apertura y de presentación del grupo, unos cuplés, un salpicón y una retirada.

en los que se abordan de forma explícita cuestiones relativas a las mujeres ya que el espectáculo no está escrito exclusivamente sobre asuntos femeninos. La mentira no es de ninguna manera –todo el mundo estará de acuerdo- el dominio exclusivo del "sexo débil". Sin embargo, la inclusión de estos dos cuplés no pasa desapercibida en un medio donde los chistes misóginos, homofóbicos y de humor verde no solo son moneda corriente, sino que se trata casi de una estética necesaria.

> Tradicionalmente los murgueros [...] critican los excesos, proponen una actualidad satirizada, defectos exagerados y muy a menudo soluciones cercanas al absurdo. Sus justas tocan áreas que van desde la moda –las costumbres de las mujeres siendo uno de los blancos privilegiados- hasta los valores de la justicia social y económica habitualmente reivindicadas a través de una crítica de las costumbres consideras como desviadas –como la homosexualidad y la prostitución, por ejemplo- y todo esto adornado con juegos de palabras picantes, atractivo cómico por excelencia. (Chouitem, 2010:4)

Antes de entrar en el análisis del humor, vale la pena detenerse un momento en otras dimensiones estéticas de la murga Cero Bola. Vestidas de forma idéntica (con excepción de la directora, como es costumbre) las murguistas presentan un todo homogéneo, una masa mucho más que una suma de individuos.

Figura 1: Cero Bola, segunda rueda en el Teatro de Verano. Foto: @Jorge Cabrera, 2012.

Los trajes de Cero Bola fueron pensados para ser "bien femenino y bien murguero" Su dimensión murguera se refiere a una búsqueda de énfasis en la presencia corporal para generar un impacto visual, en torno a estéticas cercanas a la figura del payaso o del bufón. Los gorros siempre voluminosos son inspirados del pelo en serpientes de la Medusa, figura mitológica femenina potente e inquietante. La dimensión femenina se refiere al uso de una falda larga, considerando que, en esa época, las pocas mujeres que cantan en otras murgas usan más bien trajes niveladores, idénticos a los de los hombres.

Figura 2: Preparativos antes del Teatro de Verano: Karina Abate (platillos), Virginia Cabrera (cuerda de primas) y Ximena Bouso (bombo). Foto @Clara Biermann, 2012.

El maquillaje es el mismo para cada miembro del grupo: la cara pintada de blanco, una característica histórica de la murga, en la cual los rasgos van exagerados con las cejas sobre elevadas, los parpados pintados en azul brillante, las pestañas alargadas, la boca pintada de negro y el cuello pintado con patrón de damero y corazones.

Con su disfraz y su maquillaje en forma de máscara, la murga produce una nivelación de los cuerpos y una difuminación de la individualidad, por entrar en un cuerpo colectivo y anónimo, característico de las prácticas carnavalescas (Scott, 2009:190). El grupo forma una masa de seres idénticos multiplicados, casi como marionetas, un efecto que se verá acentuado con la polifonía y la gestualidad, como veremos en el análisis de los cuplés.

El cuplé de la menstruación[12]: destellos de un realismo grotesco en clave feminista

Estamos cerca del minuto 13 del espectáculo. Las murguistas abordan esta parte gritando supersticiones repetidas como si fueran verdades absolutas: “¡No vayas al agua hasta dos horas después de comer!”, “¡Si pasas debajo de una escalera se te caga la vida!”, y “¡No te vayas a lavar la cabeza si estas menstruando, estás loca, puedes quedar estéril!”. Esta última marca el inicio del cuplé de la menstruación, que comienza con una breve secuencia teatral de hipnosis-psicoanálisis realizada por la libretista y cantante de la murga, Jimena Márquez, quien interpreta a un científico caricaturesco con acento europeo. Este personaje empuja a Rosario ‘Petite’ Ferrari a retrotraerse al momento de su primera menstruación y decir lo que siente.

Apenas ‘Petite’ canta las dos primeras palabras, el público se ríe a carcajadas. Todo el mundo reconoce el tema musical que parodia Cero Bola, la canción de la tele novela

[12] Filmación del cuplé disponible en *https://archive.org/details/CahiersDethnomusicologie26NotesDhumour/Biermann1.mp4*

mexicana intitulada *Quinceañera*, que inundó a finales de 1980 a toda América Latina y que marcó el imaginario de toda una generación. Jimena Márquez relata así el proceso de escritura:

> Voy a escribir el cuplé de la menstruación y me parece gracioso usar esa canción del "Yo no sé". Porque para mí, una de las formas de humor que está funcionando ahora, y que me parece que esta buenísima, es cuando la canción que usas, el público la conoce y te contribuye al chiste, porque le cambias una mínima palabra. [...] Claro, sobre todo si tiene que ver con la temática que estas cantando, te ayuda a hacer reír la canción que elegís. Y la torcés un poquito. (Jimena Márquez, entrevista del 10 de marzo de 2012)

Explica aquí un proceso fundamental en la letra de murga: el *contrafactum*, es decir, el cambio del texto original sin alteración sustancial de la música. En este *contrafactum* se estable una "relación entre el tema del texto nuevo y una determinada carga semántica de la música" y además "el texto originario potencia el nuevo texto" (Fornaro, 2007:31). La carga semántica de la canción original marca una forma de arquetipo musical televisivo de la adolescencia femenina. El nuevo texto alterna entre la letra original y nuevos versos, marcados en negrita en el cuadro siguiente.

Letra original de *Quinceañera*	Letra del cuplé de la menstruación
Yo no sé Por qué me siento hoy tan diferente Por qué no quiero nada con la gente Qué será que Yo no sé Por qué mi cuerpo cambia día con día Y siento que yo ya no soy la misma ¿Qué será? ¿Qué será? Ahora Despierta la mujer que en mi dormía Y poco a poco se muere la niña Empieza la aventura de la vida Ahora Me enciende como un sol, la primavera Mis sueños se convierten en promesas Me cambia el corazón de quinceañera Ahora Despierta la mujer que en mi dormía Y poco a poco se muere la niña Empieza la aventura de la vida	Yo no sé Por qué me siento hoy tan diferente **Por qué mis pechos crecen de repente** ¿Qué será? Yo no sé **Por qué me siento rara en estos días** **Y siento cosas que antes no sentía** ¿Qué será? ¿Qué será? Ahora Despierta la mujer que en mí dormía Y poco a poco se muere la niña Empieza la aventura de la vida Ahora **¡Me hincho como un sol en primavera!** **Y ya puedo ser madre cuando quiera** **Llanto de niño, madre...** **Rana, pez y río** **Pero hay que ver qué presupuesto de adherentes** **Y cómo duelen los ovarios usualmente** **Ahora....** Ahora **Me cago en la aventura de la vida** **Estoy de mal humor y estoy podrida** **Me siento María Marta Serralima**

Tabla 1: Análisis de los cambios entre la letra original de la canción Quinceañeras y la letra del cuplé de la menstruación.

El cuplé de la menstruación trata de una desviación irónica de la canción original. La adolescencia y el despertar de los sentidos es tratado por Cero Bola de una manera mucho más cruda, centrándose en un episodio trivial y tabú: la primera menstruación. Los trastornos emocionales que se abordaban en la versión original de una manera metafórica se vuelven sensaciones relacionadas con los cambios hormonales en la versión de Cero Bola ("¿Por qué me siento hoy tan diferente?", "¿Por qué me siento rara en estos días?"). La quinta estrofa rompe tanto a nivel musical como textual, retomando la melodía y un verso de una canción llamada *Alquimia* de la murga Contrafarsa. Este verso expresa el desencanto basado en la realidad: el precio de las toallas sanitarias y el dolor de ovarios. La última estrofa escrita en la melodía de *Quinceañera* respalda la desilusión frente al entusiasmo del principio de la canción y de la "aventura de la vida".

Dentro de este cuplé, hay una interacción entre la metáfora delicada de los cambios hormonales de la adolescencia y sus realidades triviales: flujos corporales, dolores, inflamaciones y mal humor. Este método fue utilizado anteriormente en la introducción teatral, cuando Jimena Márquez habla de la "terrible enfermedad" con pudor para finalizar con detalles crudos: "¡No sabes si te cortaste o te cagaste encima!", mientras que las chicas en un segundo plano miran debajo de sus faldas con preocupación. El humor reside en el cambio repentino de la metáfora a la trivialidad, en un proceso de "rebajamiento de los sujetos nobles" que es central en el burlesco, según Véronique Sternberg-Greiner en su libro *Le comique* (2003:221).

Desde el punto de vista musical, la interpretación vocal de las dos solistas es una parodia del estilo de la intérprete en la versión original. Cantan con una voz que tiembla, un poco fuera del ritmo, no muy afinadamente y acentúan el toque ingenuo con sus gestos.

> Cuando arranca cantando la 'Petite', no es una solista que está cantando, o sea, está haciendo una pantomima, está haciendo una burla y lo canta de una manera que, si vos vas esperando un espectáculo musical, capaz que musicalmente te parece feo lo que está haciendo. Porque eso, de repente hace caras, y como muy exageradas, y lo hace a veces como hasta hablado, casi sin cantar, puede sonar... Pero en realidad está pensado. (Victoria Gutiérrez, directora de Cero Bola, entrevista del 10 de marzo de 2012)

Desde el punto de vista rítmico, la canción es un poco acelerada, empieza con un ritmo llamado *funky* y después pasa a una *marcha camión*, ritmo característico del género musical. Cero Bola ofrece aquí su versión más rock and roll de la adolescencia, matizada por el "Wo yoh yoh", característico del reggae y de sus derivados estilísticos, emblemáticos de la juventud desde los años ochenta, que se eleva por encima del coro.

También hay que prestar atención a los gestos y a las expresiones faciales de las murguistas. En la jerga murguera se usa el término "puesta en escena" ("mise en scène" en francés), pero prefiero reflexionar a partir del término de "gestualización" (que sería "mise en geste" en francés) que me parece más apropiado para entender la traducción corporal

de las partes cantadas. Por ejemplo, la coreografía de ballet clásico mientras cantan las solistas añade a la dimensión paródica de la canción, burlándose de esta actividad típica de las niñas en Uruguay, como también en otras partes del mundo. En este baile relativamente libre, es interesante ver los detalles de interpretación individual tales como cuando Virginia 'Vicky' Cabrera se huele la axila con una mueca mientras 'Petite' canta "¿Por qué mi cuerpo cambia en estos días?". En el siguiente verso: "¿Por qué mis pechos crecen… de repente?", todas las murguistas imitan el aumento súbito de sus tetas, acompañadas por golpes de percusión que recuerda a las travesuras de los payasos. La sinergia entre el verso y su gestualización genera el humor. De esta forma se acentúa la trivialidad con un proceso de mimificación, con un gesto único y multiplicado, interpretado por una masa casi mecánica, ingrediente fundamental para el humor según el filósofo Henri Bergson:

> La risa será mucho más fuerte, incluso si no están más presentes en la escena sólo dos personajes, […], pero el mayor número posible, todos ellos parecidos, y que van, y vienen, y bailan y se agitan juntos, tomando simultáneamente las mismas actitudes, gesticulando de la misma manera. (1993[1900]:22)

Otro ejemplo es cuando el coro canta: "Y poco a poco se muere la niña", verso que en la canción "Quinceañera" representa una metáfora de un pasaje hacia la edad adulta. Pero aquí, una de las murguistas interpreta el asesinato por estrangulación de 'Petite'. Aquí el desvío cómico se construye sobre una gestualización "al pie de la letra", que crea una relación lúdica con el significado.

Más allá de los diversos procesos verbal, musical y gestual que hemos analizado, esta parodia ridiculizando la canción de "Quinceañera" requiere una cultura común y referencias compartidas, es decir un "sujeto que se ríe que sea competente" (Greiner-Sternberg 2003:232). La dimensión paródica y burlona de este cuplé coincide plenamente con las características del humor carnavalesco, que se ríe del materialismo corporal, del abajo, del vientre, de la carne, y también con lo que Bajtín define como el "realismo grotesco", es decir la "degradación […], el traslado de todo lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto sobre el plano material y corporal". (1982[1965]:29)

El cuplé del orgasmo[13]: el desparpajo del humor

El cuplé de la menstruación termina sobre la frase "Me siento como María Marta Serra Lima", y una de las murguistas, Sabrina Umpiérrez, se indigna frente a esta mentira: "Maria Marta Serralima no está más gorda", refiriéndose a que la famosa cantante argentina ha perdido mucho peso y exhorta sus compañeras a hacer un espectáculo más jugado, utilizando un tono enfático similar a un líder político. Sabrina propone "hablar de algo que

[13] Filmación del cuplé disponible en *https://archive.org/details/CahiersDethnomusicologie26NotesDhumour/Biermann2.mp4*

nadie ha hablado y que nadie hablará: ...el orgasmo". Las chicas se tapan la boca en un grito de vergüenza, pero Sabrina sigue diciendo que Cero Bola va a contar toda la verdad sobre el orgasmo y revela que "muchas veces los orgasmos son mentiras". Este momento provoca otra reacción avergonzada de las murguistas quienes se retuercen, mirando el suelo primero y luego al público con caras de ansiedad. Pero Sabrina no se detiene ahí y anuncia a un público expectante, que Cero Bola va a mostrar "diecisiete maneras distintas de fingir un orgasmo".

El tabú y el juego dramático estimulan inmediatamente la risa y la curiosidad del público. En el libreto, se establece que cada murguista debe hacer un orgasmo con sonidos cada vez más absurdos hasta el toque final de platillos. La realización de estos diecisiete orgasmos se basa en una serie de gritos: a aquellos realistas se suceden otros de animales (relincho de caballo, gruñido de cerdo, bramido de elefante), reconocimientos más y más entusiasmados: "Eres un crack!", "Superman!", "Caballo!", pasando por interjecciones más extravagantes como "África!", jugando con los estereotipos raciales, "Ariuken!", grito bien conocido por los y las aficionadas del juego de combate Street Fighter[14] y también la frase bailable: "You got the pom pom pe dop!". Otros sonidos se entremezclan: la bordona del redoblante, un sonido de cuica cantado y también una sirena de barco.

> Lo primero que buscamos fue generar humor, un riesgo, al ser un tema, digamos, tabú. Nos parecía fuerte y divertido reproducir sonidos de las mujeres teniendo un orgasmo. Nos daba curiosidad la reacción de la gente, que es entre risa y sonrojante. Por otro lado, la idea era el grotesco de ir haciendo crecer paulatinamente el gesto y el sonido hasta llegar al absurdo o al ridículo, que es justamente donde se genera la risa. En tercer lugar, también lo sonoro era atractivo, [...] que va acompañado de imágenes fotográficas corporales que también son graciosas. (Jimena Márquez, entrevista del 10 de marzo de 2012)

Esta cadena de orgasmos simulados está basada en una construcción musical en "tejas" que se superponen y desde el punto de vista gestual y visual sobre una serie de posturas. La gradación hacia lo absurdo, jugando con los "límites de los significados y manteniendo la apariencia de la lógica" (Strenberg-Greiner, 2003:219), pasa por el sonido. Simular orgasmos en el escenario del Carnaval de Montevideo es provocativo y abre un espacio de experiencia de placer catártico de la transgresión, al jugar con el tabú y romper con el orden establecido. Este cuplé continúa con una definición pseudo-científica del orgasmo, explicitada por el hipnotizador-psicoanalista interpretado por Jimena Márquez que encontrarán en las imágenes del vídeo que acompaña este artículo.

¿Un humor de mujeres?

Esta parte femenina del espectáculo era muy apreciada por el público. Sin embargo, una observación más precisa de la recepción muestra reacciones distintas entre hombres y

[14] El videojuego japonés *Street Fighter* es una de las series de videojuegos de combate más popular de la historia. Sobre todo, su segundo episodio, lanzado en 1991.

mujeres[15]. Durante el cuplé de la menstruación, pude observar que las mujeres se reían a carcajadas con empatía, mientras que los hombres lo hacían de un modo más circunspecto. Si bien Jimena Márquez confesaba usar "los mismos métodos para escribir textos de murga para hombres o mujeres", en una entrevista, explicó que el cuplé de la menstruación era una excepción, que tenía que ver con quien lo cantaba:

> Tendría diferentes connotaciones si lo cantara un coro de hombres, ahí sería una parodia del género. [...] Pero no buscamos cantar cosas que sólo pueden decir las mujeres. Ese cuplé circunstancialmente sí, y nos gusta porque es una novedad respecto a un repertorio de murga. (Noroña, 2012)

Estamos entrando aquí en una dimensión central en el análisis del humor ¿Qué tipo de relación construye si nos enfocamos en la relación triangular, entre emisor, receptor y a quien se dirige el chiste? Que sea en el cuplé de la menstruación o en el cuplé del orgasmo, los emisores están claramente identificados: son mujeres quienes hablan y cantan en el escenario. Aunque en ambos casos, el humor está destinado a un público compuesto por hombres y mujeres, sin embargo, en el cuplé de la menstruación hay que ser una persona que menstrúa para saber exactamente de qué se trata y reírse de sí misma desde lo vivido. Esa particularidad hace de este cuplé un chiste *entre* y *para* las personas que menstrúan, lo cual rompe con la mirada masculina de los espectáculos de murga, y más en el 2012, cuando la casi totalidad de las murgas eran compuestas por hombres, desde los libretistas hacia los cantantes.

> Ahora que me decís eso, debe ser la primera vez capaz que, no sé... me imagino un matrimonio que fue al tablado durante toda la vida, donde el hombre siempre se reía del chiste de la tanga o de la chota o de no sé qué relacionado al sexo. Y por primera vez la mujer puede ser la que dice: "Tal cual yo sé, es así", el tipo queda por fuera. Eso es la primera vez que le pasa. Eso está bueno. (Jimena Márquez, entrevista de 10 marzo de 2012)

El uso de la menstruación como recurso cómico rompe con un tabú central en la cultura patriarcal, desde una narrativa interpretada por cuerpos-sujetos y no cuerpos-objetos como se definían desde los chistes de los hombres. En el cuplé del orgasmo, en cambio, la relación triangular es más ambigua: es un chiste hecho por las mujeres y para las mujeres, pero en el cual las personas de quien se ríen son los hombres heterosexuales.

> Y más en el del orgasmo. Las señoras se ríen mucho, pero se ríen como tapadas y como rojas, hay como un nervio también. [...] En una dice, "muchas veces los orgasmos son mentira": yo eso no lo escribí como un chiste. No es un chiste. [...] Y a parte está bueno, porque los hombres lo saben, lo... No sé... si lo saben, si. Pero quieren creer que a ellos nunca nadie le mintió un orgasmo. Y como ellos no tienen la posibilidad de disimular, además, entonces es re-divertido, que estén ahí con la carita como diciendo ¿Uaa, me habrá pasado a mi alguna vez? (Jimena Márquez, entrevista de 10 marzo de 2012)

Las observaciones de Jimena explicitan la dimensión un poco cruel de esa secuencia. Un periodista se preguntaba: "Hay que ver cómo se ríen con las diecisiete maneras de fingir un

[15] En ese análisis de la recepción del espectáculo por el público, no era posible profundizar mucho más, por lo cual voy a usar la categoría de hombres/mujeres, binaria y, por lo tanto, restrictiva.

orgasmo. Les aseguro que me entraba una impresionante curiosidad periodística por saber de qué se reían, o de quién se reían" (Schenck, 2012). En el cuplé del orgasmo, la murga se ríe con el público, *de* y *con* los hombres heterosexuales. Las murguistas denuncian una realidad, se burlan y toman distancia critica con los estereotipos y los mandatos de la sexualidad heteronormativa (entre ellos el orgasmo como el resultado de un rendimiento).

Los juegos cómicos de estas dos secuencias tienen como característica de crear un tipo de relación que construye una comunidad de connivencia femenina. No quiero decir con esto que los hombres no se reían en estos dos cuplés, al contrario. De hecho, uno se puede reír de algo que no ha experimentado en su propia carne, al igual que uno se puede reír de una crueldad pronunciada contra él mismo. Sin embargo, en el cuplé de la menstruación, son las personas quienes menstrúan, quienes son expertas para entender completamente todos los significados, mientras que, en el cuplé del orgasmo, la comunidad de connivencia femenina está basada en un blanco común, los hombres.

¿Bolas o no? Humor de género y transgresión

Vale la pena detenerse un momento en la recepción de este espectáculo en el medio carnavalero. Para esto, una rápida revisión de la prensa permite definir diferentes posiciones frente a esa murga. Una parte de ella, sin criticar directamente, recordaba que un coro femenino era una novedad a la cual el público no está acostumbrado. Otra parte sostenía que Cero Bola había confirmado que la murga no era propiedad de un género al presentar un espectáculo de alta calidad, y hubo quienes hablaron del interés específicamente femenino de la propuesta. Las críticas más virulentas se centraban en el supuesto "problema" vocal, que se asemeja a la distinción entre los coros de las murgas tradicionales y los coros de las murgas jóvenes. Problema de altura, de textura y de timbre de un coro de mujeres. Para este tipo de prensa especializada, la respuesta a la pregunta que encabeza este artículo es definitiva: hay que tener bolas para ser una murga de "verdad"[16].

Desde el punto de vista de las características del género músico-teatral, Cero Bola utiliza procesos convencionales de la murga. Pero si consideramos las temáticas abordadas en el espectáculo, su propuesta es transgresora, que pasa fundamentalmente por la temática y no por los códigos estéticos de la murga.

Los temas clásicos de este género músico-teatral son la contestación y la sátira política, los problemas cotidianos, el fútbol, la ciudad de Montevideo y sus barrios y la misoginia (Fornaro, 2002), en particular a través de la ridiculización de los hábitos femeninos. Por eso, la dimensión subversiva del espectáculo de Cero Bola es quizás, ante todo, haber hablado

[16] Para seguir profundizando sobre lo que está en juego en esa cuestion del timbre en las murgas de mujeres, ver también el trabajo de Mathilde Koch, publicado en los *Cahiers d'ethnomusicologie* (2021).

por primera vez de ciertas cosas en la esfera pública del Carnaval de Montevideo, y haber hecho una parte del espectáculo centrada en un "humor de género", del que, aunque todo el mundo podía reírse, en ese momento, solamente se podía compartir plenamente entre mujeres.

El análisis del humor en estos dos cuplés de Cero Bola, nos ha permitido identificar diferentes procesos. La parodia, lo burlesco, la desmultiplicación de lo idéntico y lo absurdo son técnicas para generar humor, que podríamos definir como una diferencia percibida, por el sujeto que ríe, entre la norma implícita y la anomalía observada (Sternberg-Greiner, 2003). Ese artículo también muestra cómo en la murga, las diferentes capas, textual, gestual y sonora, crean una relación lúdica con el significado gracias a desvíos humorísticos que provienen de la articulación o confrontación de esas tres dimensiones constitutivas de su performance.

Para Véronique Sternberg-Greiner, una de las características del humor es que sea "sin consecuencia grave para el objeto (la víctima) de la risa" (2002:17). Es posible que este carácter "inofensivo" del humor, sea constitutivo del carnaval como tiempo y lugar donde se expresan "antagonismos políticos, de clase", y deberíamos agregar, de género, para "saldar cuentas colectivas" (Scott, 2009:190).

Encontramos en el espectáculo de Cero Bola elementos profundamente asociados a la esencia de las prácticas expresivas carnavalescas: inversión de valores hegemónicos, crítica de los poderosos, placer de la transgresión. La relación inducida por el "humor de género" abre un nuevo espacio de posibilidades, que se aparenta a una forma poderosa del trastorno de los valores, de los estereotipos y de los lugares asignados por su género. En el caso de Cero Bola, el hecho de que una categoría de personas, marginalizadas en el campo social de la murga, se apodere de este escenario, para hacer chistes de mujeres en la cara de los hombres, es transgresivo y desafía el orden establecido en el medio carnavalero uruguayo.

El humor como modo de relacionamiento puede cuestionar las jerarquías y forma parte de la contestación social y política. Reír de la primera menstruación en términos crudos e indecentes, o fingir orgasmos gozándolos en el escenario del carnaval, abre un espacio público de empoderamiento. En este sentido, considero que la incursión de Cero Bola en el carnaval mayor de Montevideo es un momento clave de la historia de las mujeres en la murga. Forma parte de lo que James C. Scott define como los "actos carismáticos" donde un texto usualmente escondido esta dicho públicamente en la cara de los dominantes (2009:34). En nuestro caso, cantado y corporizado, además desde una estética murguera.

Referencias

Aharonian, C. (2010) *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé.

Alfaro, M. (1991) *Carnaval. Una historia de Montevideo desde el punto de vista de la fiesta. Primera Parte*, Montevideo: Trilce.

Alfaro, M. (1998) *Carnaval. Impulso y freno del disciplinamiento. Segunda parte*, Montevideo: Trilce.

Alfaro, M.; Fernandez, M. (2009) *Carnaval a dos voces. El fenómeno de la Catalina y otras polémicas.* Montevideo: MEDIO&MEDIO.

Asuaga, C. (2011) *La Cultura en Uruguay. Una mirada desde las Ciencas Economicas.* Vol I. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Bajtin, M. (1982 [1965]) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

Biermann, C. (2011) "Jeux de couleurs dans le candombe afro-uruguayen", *Volume! La revue des musiques populaires* n°8-1, p. 131-147. URL : https://journals.openedition.org/volume/116

Biermann, C. (2013) "Faut-il avoir des *bolas* pour être une "vraie" *murga*? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay)", *Cahiers d'ethnomusicologie* n°26, Notes d'humour, pp. 111-128. URL : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2034

Biermann, C. 2015, *Les visages du candombe. Pratiques, création et savoir-faire chez les musiciens et danseurs afro-uruguayens*. Thèse de doctorat en ethnomusicologie soutenue à l'unibersité Paris Nanterre *(non publiée)*

Bergson, H. 1993 [1900]. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : PUF.

Bolazzi, J. (2020). *La Participación en Murgas Jóvenes: una mirada desde el género* [Monografía final de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí.

Buscatto, M. (2003) "Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme, L'accord imparfait entre voix et instrument", *Revue française de sociologie* n°44/1, pp. 35-62.

Castro Lazaroff, S. (2017) *Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago: Juan Pablo González.

Castro Lazaroff, S.; Cestau Yanicelli, V.; Rodriguez Taborda, L.; Hernandez, M.J.; Mieres Leaman, S.; Martinez, S. (2021) *El Carnaval que soñamos. Democrático, popular y libre de violencia*, Montevideo: Espacio feminista Plaza Las Pioneras.

Cestau, Yanicelli V. (2021). Una cartografía social en pleno combate en S. Castro Lazaroff (Ed.) El carnaval que soñamos. Democrático, popular y libre de violencia (pp. 51-84). Espacio Feminista Las Pioneras

Chouitem, D. (2010) "Carnaval uruguayen et dictature. Transformation d'un espace d'expression populaire en réponse à la répression ?". *Amerika, vol 1.* URL : http://journals.openedition.org/amerika/729

Fornaro, M. (2007) "Repertorios en la murga hispano uruguaya: del letrista a la academia", *Répertoire(s). Revista Pandora* n°7, pp. 31-48.

Fornaro, M. (2002) "Los cantos inmigrantes se mezclaron… La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes". *TRANS–Revista transcultural de música, vol. 6. https://www.sibetrans.com/trans/article/230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes*.

Gutiérrez, V.; Bava, P.; Umpiérrez, S. (2019) *El lado B de la murga: La mujer y su participación*, Montevideo: Friedrich-Ebert-Stiftung.

Koch, M. (2021) ""*Sonar como una murga*". Le timbre féminin et ses enjeux dans la *murga* de style uruguayen, d'après l'expérience du collectif Pura Cháchara en Patagonie argentine », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°34, pp. 193-205. URL : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4409

Lamolle, G. y Lombardo E. 1998. *Sin disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Lima Stevenson, A. (2013). *La participación de la mujer en murga joven: ¿empoderamiento restringido?* [Tesis de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí. https://hdl.handle.net/20.500.12008/8120

Martinez M., *Nuestro Repertorio* (à paraitre).

Mcclary, S. (2002) *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press.

Miranda Turnes, C. (2022). *El encuentro como colectiva, como evento y como razón de ser. Caracterización de la identidad organizacional del Encuentro de Murguistas Feministas desde una perspectiva feminista* [ponencia completa]. Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación. Mar del Plata, Argentina. https://ufasta.edu.ar/enacom2022/files/2023/09/Acta-ENACOM-2022.pdf

Noroña, G. (2012, 10 de febrero). *Señorita murguista*. La diaria. Montevideo

Ravet, H. (2011) *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris: Autrement.

Remedi, G.(coord.) (2021) *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Universidad de la República.

Scott James C. (2009) *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris : Editions Amsterdam.

Schenck, L. (2012, 19 de febrero). Cero bola, una estrogenada manera de ser murguistas. *La República*. Montevideo

Sternberg-Greiner, V. (2003) *Le comique*. Paris: GF Flammarion.

Anexo - Ficha técnica de Cero Bola (2012)

Letras : Jimena Márquez. (Con aportes de Lucía Hamawii y Amalia Amarillo en *La Menstruación*)

Arreglos corales: Victoria Gutiérrez y Fernando Paleo

Puesta en escena: Macarena Prada. (Con aportes de Virginia Cabrera, María Mazzetti e Irene Castro en la presentación, Dahiana Méndez y Lucía Trentini en *Represión* y en La *Menstruación*)

Diseño de vestuario: Lucía Arobba

Diseño y realización de gorros: Cero Bola

Escenografía: Sebastián Barcelona.

Directora Escénica: Victoria Gutiérrez

Batería

Redoblante- Laura 'Lali' Ganz

Bombo- Ximena Bouso

Platillos- Karina Abate

Cuerda de Bajas:

Andrea Macedo

Beatriz Fernández

Cuerda de Segundas:

Belén Cardozo

Jimena Márquez

Rosario Ferrari

Lucia Nuñez

Cuerda de Sobreprimas:

Virginia Cabrera

Lea Bensasson

Maria Mazzetti

Cuerdas de Primas:

Sabrina Umpiérrez

Irene Castro

Ana Clara Carriquirri

Sofía Mieres

Eloisa Mendez

Utileros: Claudia y Pedro

Carnaval casero y artesanal vs lo mediático y la imagen hegemónica

Cecilia Carriquiry - Instituto Superior de Educación Física, Udelar -
cecilycarriquiry@gmail.com

> *Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente se aleja ahora en una representación.* (Debord, 1967:1)

Resumen

El presente trabajo analiza el estado actual del Carnaval uruguayo donde parte de sus lógicas operativas han ido gestando mecanismos de exclusión y de homogeneización estético discursivas en relación a la construcción de status mediatizados que tienden a relegar formas estéticas relacionadas a condiciones de clase y a atravesamientos estéticos globales.

Atravesado por lo mediático el carnaval genera ciertos mecanismos tendientes a la estilización de las formas en cuanto modelo que se tornó burgués y que sostiene el "ocultamiento" sistemático o la omisión de formas producto de situaciones de clase como huellas inscriptas en los cuerpos, por ejemplo, en la dentadura, en la vestimenta, en las formas expresivas del gesto y del habla, así como la tendencia a renunciar a formas artesanales de expresión como han sido hasta ahora la fabricación de elementos escenográficos y de utilería que se ven eliminados o ampliamente desplazados por las pantallas led en sus formas dominantes y hegemónicas de construir el "show espectacular".

Estas formas, procedimientos y técnicas han sido cimiento de las prácticas *populares* del Carnaval desde una perspectiva histórica y actualmente comienzan a quedar relegadas en relación a la construcción mediático-espectacular de la fiesta atravesada por las dinámicas del mercado de consumo.

Me interesa localizar los conceptos de cultura popular, cultura ilustrada, cultura erudita, internacionalismo y capital que desarrolla Ticio Escobar (2014) y las lógicas del consumo (Baudrillard, 1979) como elementos que operan en nuestros cuerpos y en nuestras prácticas y costumbres cotidianas.

Palabras clave: *hegemonía, cultura popular, mercantilización, consumo, carnaval*

Abstract

This paper analyzes the current state of the Uruguayan Carnival where part of its operative logics have been developing mechanisms of exclusion and discursive aesthetic

homogenization in relation to the construction of mediatized statuses that tend to relegate aesthetic forms related to class conditions and global aesthetic crossings.

Crossed by the media, carnival generates certain mechanisms tending to the stylization of forms as a model that has become bourgeois and that sustains the systematic "hiding" or omission of forms resulting from class situations as traces inscribed in the bodies, for example, in the teeth, in the clothing, in the expressive forms of the gesture, in the expressive forms of gesture and speech, as well as the tendency to renounce artisanal forms of expression such as the manufacture of scenographic elements and props that have been eliminated or largely displaced by LED screens in their dominant and hegemonic forms of constructing the "spectacular show".

Keywords: *popular culture, commodification, consumption, carnival*

Historia, cambio y control económico

Desde los comienzos de la conformación del Estado-nación el Carnaval ha contribuido al desarrollo del proceso de construcción ciudadana y democrática experimentando el ingreso progresivo en su organización interna de lógicas institucionalistas, capitalistas y mercantilistas que fueron atravesando sus formas, sus modos y sus alcances, modificándolo en sus prácticas y representaciones.

Esta “civilización” y posterior “mercantilización” de la fiesta popular, se fue gestando y acentuando en el transcurso del siglo XX “con sus irreverencias y sus característicos desbordes, el Carnaval fue destinatario sistemático de la prédica disciplinadora y sus múltiples y ambivalentes alternativas reflejaron puntualmente las tensiones que pautaron una transición semejante” (Alfaro, 1998:15). Cabe observar que este fenómeno ha engendrado históricamente un vínculo y relación entre clases atravesado por relaciones de poder económico y sociopolítico (por tanto de clase), circunscriptas dentro de una fiesta que indefectiblemente precisaba recursos materiales para poder efectuarse, recursos cuya inversión fue en aumento sobre todo a partir de su espectacularización donde progresivamente ocurre un corrimiento en el núcleo del Carnaval que pasa de ser una fiesta profana, desmedida, vivida y encarnada por y desde el pueblo, a ser una fiesta contemplada regularizada y ordenada por un progresivo orden burgués institucionalizado (actualmente) que impone su modelo de hombre, civilización, juego y barbarie (Alfaro,1998).

Podemos observar entonces cómo el sistema en períodos clave se transforma y reitera al mismo tiempo; en sus inicios entre los siglos XVIII y XIX se desarrolla como fiesta popular espontánea y no institucionalizada que se va civilizando con el surgimiento y regularización del Estado-nación en las primeras décadas del SXX, bajo el modelado de la forma y los discursos en ella contenidos, luego los períodos de inicio y desarrollo de los

grandes movimientos populares donde se arraiga el carácter popular del Carnaval, después, en la dictadura militar se reprime y controla el fenómeno y posteriormente un progresivo aburguesamiento e intelectualización que se produjeron entre los años 80 y 90, donde según Alfaro y Di Candía (2014) "esta suerte de 'corrimiento de clase' también se hace visible en el marco de los procesos de reformulación estética y conceptual que se afianzan en algunos de los espectáculos carnavaleros de la pos-dictadura, fundamentalmente a nivel de murgas" (31).

Estos conflictos y debates se sucedieron de forma particular en cada tiempo histórico y en relación a modelos modernos implantados de forma hegemónica en toda la periferia latinoamericana (Dussel, 1994) siempre bajo la tensión civilización vs barbarie, control vs descontrol, donde el Carnaval uruguayo también estuvo a ello sujeto producto de específicas tensiones donde según Alfaro y Di Candia (2014)

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

Estos fenómenos han ido transformándose en la interna de las agrupaciones del Carnaval (especialmente observaremos la murga) en pos de una progresiva estilización de las formas expresivas tanto discursivas como gestuales que deja de manifiesto la apropiación de una representación cultural de origen popular por parte de una clase hegemónica dominante que resulta a su vez heredera de los conceptos de clase, raza, superioridad y razón imperantes en América a partir primero de la colonización y luego de la modernidad que se instala y valida lógicas excluyentes desde la idea de progreso y acceso al consumo. Apropiación que supone un ocultamiento colonizador (Dussel, 1994) y un corrimiento estético discursivo que opera bajo tendencias de pensamiento y praxis hegemónicas que colocan al "gran Arte" en oposición al "arte menor" donde a su vez es colocado el "Arte popular" por no cumplir con los parámetros de "autonomía de lo estético" que el occidente moderno determinó como fundadores del Arte (Escobar, 2014:52-54).

> usamos el término "popular" para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores en relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Estas a su vez son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etcétera) en perjuicio de sectores que resultan, así, excluidos de una participación efectiva en cualquiera de tales términos. (Escobar, 2014: p 36)

Extrapolo este mecanismo de "ocultamiento y negación" a prácticas de dominación que se desarrollan hoy dentro de las lógicas internas del Carnaval uruguayo donde mediante concesiones progresivas, desplazamientos y modas mediáticas se han ido colando en lo interno de los procedimientos culturales y sociales, prejuicios que operan en los cuerpos y en las prácticas y costumbres cotidianas generando mecanismos de censura y exclusión

subrepticios que tienden a la modelización de las formas en cuanto consumo, donde "las necesidades de consumo y los comportamientos culturales son inducidos y producidos como fuerzas productivas en forma sistemática" (Baudrillard, 1979:87)

Este movimiento que es continuo y reiterado reformula notoriamente sus mecanismos a partir del ingreso a lo mediático o de lo mediático ingresando en el territorio del Carnaval, pues a partir de este hecho muchos de los comportamientos esperables y tradicionalmente aceptados comenzaron una nueva y acelerada modificación. El término *profesionalización* comienza a utilizarse de la mano de la identificación con determinado tipo de "producciones" exactas, precisas, técnicamente elaboradas donde se invierten progresivamente las relaciones entre espectadores y actores y la mirada de la cámara pasa a tener un rol demandante en relación al enfoque y posicionamiento del espectáculo trazado ahora desde dos focalizaciones bien distintas, los espectadores en vivo, en "convivio"[1] y el audiovisual, el aparato o dispositivo que captura la imagen en movimiento y sonido.

Tensiones, poderes, pareceres

Como campo pluricultural el Carnaval resulta una fiesta popular masiva donde convergen diversos estilos y formas de habitus, danzas, músicas, artes plásticas y organizaciones escénicas y se entrecruzan intereses políticos, culturales, artísticos y económicos convergiendo en una construcción "multicondicionada," con actores que trascienden lo artístico o simbólico (García Canclini, 1989).

Todos estos movimientos inscriptos dentro de lógicas hegemónicas se van desarrollando en lo que Gramsci (1967) llamó "capas supraestructurales" donde se dan relaciones que operan desde un consenso entre clases producto del ejercicio de lógicas de dominación y dirección de las clases hegemónicas sobre las subalternas (30-31), es pertinente observar que estos mecanismos no van a establecerse ni en forma absoluta, ni definitiva ni unidireccional sino que se encuentran continuamente en tensión y desarrollo tal como describe Escobar

> la cultura hegemónica no opera mediante la mera imposición coercitiva o la trasmutación unilateral y automática de las imágenes y valores que la legitiman, sino a través de una interrelación compleja de fuerzas, un forcejeo confuso que nunca culmina en victorias o derrotas definitivas, sino en una tensión permanente de equilibrios siempre inestables. (2014:89-90)

Como fenómeno vivo, el Carnaval se produce en continua transformación, un habitus que se va modificando y rehaciendo como construcción social e individual donde se van tensionando los términos utilizados y los reconocimientos, identidades y prácticas en él

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

acontecidas. Estos cambios en general acontecen primero y la conciencia o la denuncia de lo que se pierde suele llegar a destiempo, por ello me interesa profundizar intentando problematizar las concesiones culturales que están en juego y como se hipotecan ciertos valores en pos del capital y otras lógicas adyacentes a él.

El progresivo "aburguesamiento" y "espectacularización" de las prácticas culturales del Carnaval uruguayo guarda relación con su inminente despliegue mediático en cuanto lógica de la mercancía, fenómeno observable a partir de transformaciones notorias tanto respecto a la estructura y forma de la fiesta como en relación a las prácticas internas en ella desarrolladas.

En su estructura podemos observar una diferencia abismal entre los tablados comerciales y los populares en cuanto a programación, concurrencia de público, publicidad y montaje de productos alimenticios y de consumo cultural y decorativo, así como los elementos escenotécnicos y calidad de los mismos. La suma de estos temas acentúa la brecha en relación a las clases sociales, zonas de Montevideo implicadas y caudal de ganancia obtenido (claramente desigual) entre los dos tipos de tablado.

A su vez las lógicas operativas del concurso oficial, la valorización y premiación implícita de determinado monto de inversión en la producción de los espectáculos y la llegada reciente de las pantallas led como nuevo modelo escenográfico acentúan las diferencias, la pérdida de elementos identitarios claves y la tendencia a una mayor acumulación de capital por parte de los dueños y gestores de esta "industria cultural" (Horkheimer y Adorno, 1988).

Respecto a sus creadores e integrantes se producen desplazamientos con relación a características de clase que tienen anclaje en el cuerpo, sus expresiones, gestos y formas, como la ausencia o deterioro de la dentadura, el estado de las manos y la imagen de un cuerpo "saludable" con "status", es decir que accede al mercado de la moda y viste con determinadas marcas y estilos pautados desde el consenso "status-consumo-clase", además de otros nuevos requerimientos respecto a la especialización del mundo del espectáculo vs la heterogeneidad de oficios y profesiones que fueron históricamente característicos de las poblaciones que desarrollaron las practicas carnavalescas.

Las actuales lógicas de "show mediático" implican transformaciones que afectan la composición de los espectáculos en claro reflejo de lo que Debord (1967) llamó "civilización del espectáculo" y cuyos mecanismos tanto en lo interno de las construcciones artístico-espectaculares como en el vínculo de los espectadores con el producto se van priorizando formas y discursos que se instituyen de modo expansivo y homogéneo donde "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes" (Debord, 1967:3)

Mediatización, hegemonía y consumo

Este cambio en la forma externa expositiva conlleva también, aunque con mayor dificultad de identificación a un cambio actitudinal en las formas de vivir y construir el Carnaval, tanto desde la composición de su trama interna como desde el relacionamiento interno y externo de sus protagonistas y consumidores. Es innegable observar cómo lo económico como motor va a ir legitimando y moldeando las prácticas alrededor de la fiesta cada vez con mayor incidencia en los puntos que paso a detallar:

- En lo relativo al ordenamiento estructural del concurso y los tablados populares vs tablados comerciales
- En los procedimientos constructivos y artesanales de construcción del carnaval tanto en el teatro como en los tablados, vestuario y utilería
- En el tipo de "pases" y nombres "destacados" que se contratan para llevar a la victoria al conjunto que integren

En sus procedimientos y formas tradicionales la construcción actoral de personas-personajes provenientes de diversos oficios y profesiones, es decir no "actores profesionales", ha trazado modos del decir, del actuar y del estar sobre el tablado que se destacan por la espontaneidad, la simpleza y un carácter "popular" identitario donde la persona, obrero/a, artesano/a, músico/a, doctor/a, subía al escenario (disfraz mediante) y desarrollaba su rol actoral, el murguista es entonces un tipo de actor que tiene mucho de la persona y en su papel sobre el escenario el murguista cataliza caracteres de la persona que encarna y los potencia a través del canto y de la expresividad oral y corporal.

Con el acceso de los medios de comunicación masiva y la superexposición de la figura del actor murguista al territorio de lo público y masivo van a producirse giros y cambios estetizantes en relación a la composición de este "nuevo mundo". Este movimiento ocasiona un traslado del foco desde un estado de cierto "anonimato" propios del cuerpo desde lo individual a una hiperexposición individual y colectiva, a una mirada constante desde el "otro" (espectador), que acota ciertas conductas "estilizándolas" y re ubica al murguista en un grado mayor de exposición respecto a sus hábitos personales (y de consumo) y sus comportamientos escénicos y sociales

Al producirse la mercantilización de la fiesta el fetichismo de la mercancía también va a atravesar los cuerpos, los tiempos, las poéticas y las lógicas vinculares, pues como desarrolla Baudrillard, este es un "Sistema que produce y reproduce a los hombres como fuerzas productivas, es decir objetos de consumo con valor de cambio, todo lo que produce y reproduce queda inscripto en la lógica del consumo como un intercambio generalizado de los signos" (1979:86).

Estos cambios de registro y de difusión inciden y condicionan las transformaciones que deseo observar referidas al cambio en la imagen, procedencia de clase, estilización y mediatización actual de las "figuras" del Carnaval, dichos cambios están íntimamente vinculados a las lógicas relacionales de los medios masivos de comunicación o sea a lo mediático, más precisamente a la televisación de los espectáculos realizados en el teatro de verano durante el concurso oficial y todos los sub programas audiovisuales que se generan a su alrededor, donde lo masivo se instala como nueva forma de vinculo social.

> Lo masivo en esta sociedad no es un mecanismo aislable sino una nueva forma de socialidad. De masa es el sistema educativo, la organización de las prácticas religiosas, los modelos de consumo y los del uso del espacio. De ahí que pensar lo popular desde lo masivo no signifique, no deba al menos significar automáticamente alienación y manipulación sino unas nuevas condiciones de existencia y de lucha, un modo nuevo de funcionamiento de la hegemonía (Barbero, 1991:248-249)

La televisación fue progresiva realizándose entre 2000 y 2004 la transmisión del Desfile Inaugural de Carnaval y del Desfile de Llamadas, además de algunos emprendimientos esporádicos en los 80 (Alfaro y Di Candia, 2014:38) y en 2004, Daecpu (directores asociados de espectáculos carnavalescos populares del Uruguay) firma el convenio con Tenfield[2] produciéndose el ingreso de grandes capitales en las dinámicas internas del Carnaval; el traspaso de los integrantes, la comercialización y cotización de sus nombres, sus correspondientes "pases" y el acentuado vínculo con los discursos y formas imperantes (estético-discursivos), con la transnacionalización de los mercados simbólicos y con la correspondiente interrelación de campos en las dinámicas operativas del fenómeno.

El ingreso de Tenfield resulta un suceso destacable debido a que dicha empresa comercializa y difunde en la red local y global el mundo del entretenimiento, en donde a partir de ese momento van a converger el fútbol, otros diversos deportes, espectáculos y el Carnaval. Todos estos "entretenimientos", resultan atravesados por las lógicas del mercado, la inversión de capitales y la exposición y mediatización de sus máximas figuras (por ejemplo, comienza a suceder en el Carnaval el uso del "equipo deportivo" de una marca sponsor por todos los integrantes del conjunto cual cuadro de fútbol)

Las variables de incidencia y los condicionamientos implicados en el ingreso al mercado audiovisual masivo implican modificaciones en el macrosistema del Carnaval y en el microsistema de la murgas (en este caso particular) y de todas las demás categorías, el llegar a un número mucho mayor de espectadores y la inserción en un nuevo código de producción y consumo se vinculan directamente con el establecimiento de lógicas hegemónicas que de una manera muy natural, casi como algo que se da "de hecho", van dejando de lado y excluyendo formas culturales, procedimientos artesanales y en relación

[2] "Tenfield es grupo multimedio y productora audiovisual uruguaya dedicada a la emisión en vivo de eventos deportivos tanto nacionales como internacionales a través de diversos canales de televisión. Desde hace varios años posee los derechos exclusivos de transmisión futbolísticas y deportivas, como también culturales" (Tenfield, 2024).

al uso del tiempo y el desarrollo de los oficios como formas sociales que no cumplen con el modelo ideal o pautado por lo mediático (burgués), modelo que sostiene lógicas de clase que se pueden observar en la estilización y homogeneización continua operada por ejemplo en los programas de entretenimiento a nivel tanto local como global, tanto en la estética individual (cánones de belleza respecto al cuerpo y aspecto del cabello, la boca, las manos, de consumo respecto a las formas del vestir, el tipo de indumentaria y las marcas que se portan, de forma respecto a los hábitos que se promueven, las maneras de gestualizar y de hablar), como en la estética colectiva (tipo de colores, formas y estructuras arquitectónicas y de decorado utilizadas y promovidas, colores, materialidades, discursos simbólicos)

Dentro de este fenómeno en los últimos años se ha producido una migración continua de figuras que al destacarse en el Carnaval eran contratadas por los medios audiovisuales y se "mudaban" durante el invierno o fuera de la temporada carnavalesca a las pantallas de tv local formando parte de diversos programas de entretenimiento donde en algunos casos estos referentes dejaron por un tiempo de salir en Carnaval resultando igualmente figuras claramente vinculadas con éste[3].

Por otro lado, comenzó a suceder también que figuras mediáticas que nunca habían salido en Carnaval comenzaron a hacerlo cerrándose entonces el circulo por un sector destacado que llena los tablados y la tv y que sostiene un lugar de privilegio mediático masivo favorable en relación al resto siendo mejor cotizados y estableciendo liderazgos nuevamente dentro de las lógicas del mercado de consumo masivo[4].

El espectáculo ganador de este año 2023 en el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas en la categoría murgas a cargo de *"Asaltantes con patente"*[5] espectáculo llamado *¿Quién da más?,* contiene en su temática el tema de "los pobres" y satiriza justamente en relación a esta migración de clase que ocurrió dentro del propio Carnaval. Este ejemplo nos permite identificar en forma directa el fenómeno que venimos analizando desde lo interno de la composición artística ya que es captado por los creadores y utilizado como materia prima de su propia construcción poética. Podemos observar tanto en el discurso como en la forma, la clara "estilización mediatizada" que es apropiación de la burguesía y que sigue sus lógicas narrativas y compositivas que van expandiéndose hacia lugares que generan cada vez mayores mecanismos de "ocultamiento" (Dussel, 1994).

Actualmente es observable una especie de divorcio entre el Carnaval mediatizado, espectacularizado, mercantilizado y el Carnaval vivido de tablados populares, de corsos

[3]Programa protagonizado por figuras del carnaval, *https://www.teledoce.com/programa/la-culpa-es-de-colon/*
[4]Programa protagonizado por figuras de lo mediático que ingresan al carnaval *https://www.canal10.com.uy/contenidos/la-peluqueria-de-don-mateo.html*
[5]Espectáculo 2023 de la murga Asaltantes con patente *https://www.youtube.com/watch?v=CMvNlLMcewc*

barriales. Las lógicas de ambos territorios resultan muy distantes y los comportamientos y mecanismos que en ellas se instalan también. Estos lugares de “éxito mediatizado”, no son sólo producto del brillo o el talento, son también generados por mecanismos de exclusión y de colonización que continúan operando en los hábitos y costumbres más cotidianos, con formas que excluyen y segregan y que apuntan en nombre del progreso a una estilización despolitizada de las formas por encima de cualquier tipo de reivindicación o clase. No es posible desconocer entonces los conceptos que subyacen de términos como "lo popular" y o "lo masivo", ni la implicancia que tienen sobre la construcción de la identidad y las tendencias del gusto estético y cultural de sociedades, donde lo público se transforma en lo masivo, y sucede "la progresiva transformación del activo -ruidoso y agitado- público popular de las ferias y los teatros en el pasivo público de una cultura convertida en espectáculo para una masa silenciosa y asombrada" (Barbero, 1991:38).

La intención es complejizar territorios que provienen de lógicas desde hace tiempo instaladas que tienen relación directa con el régimen del Capital y la mercantilización de las producciones culturales, donde el reconocimiento de las ambigüedades y tensiones que implica el carácter de americanos nos permite profundizar en lo que De Sousa Santos (2009) desglosa como las “cinco lógicas de producción de no existencia”, a saber: la monocultura del saber y del rigor del saber, la monocultura del tiempo lineal, la lógica de la clasificación social, la lógica de la escala dominante, la lógica productivista (110-112). Estas lógicas no operan en abstracto, sino que resultan de procedimientos reconocibles y aplicados a conductas cotidianas que van horadando tejidos compuestos de dinámicas vinculares que se desarrollaron históricamente bajo otras formas y que a partir de la producción mediática mercantilizada se establecen y operan en general bajo el dominio de mecanismos hegemónicos (Gramsci) que en el caso del Carnaval han sido validados a partir de prácticas en general desatentas a la reflexión crítica y a la conciencia cultural de clase.

Hegemonía de imágenes mediáticas

La impronta artesanal como elemento constitutivo ha sido y continúa siendo parte de la entraña compositiva de las construcciones populares pues dentro del carnaval el trazado de lo plástico sobre composiciones decorativas y simbólicas ha ocupado un lugar y un tiempo de dedicación muy importante donde como desarrolla Escobar (2014) en relación al Paraguay, pero pudiendo hacerse extensivo al arte popular latinoamericano y en particular al carnaval uruguayo también

> La producción estética de los sectores populares se canaliza exclusivamente a través de los rituales y las artesanías la cuestión se complica porque solo estas se canalizan en objetos, únicos soportes tangibles de su creatividad. Pero llamar artesanías a esas expresiones seria referirse solo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una

> actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas. (53)

El trabajo artesanal en el Carnaval uruguayo resulta observable en cuanto en él se desarrollan procedimientos que integran el trabajo en el traspaso de saberes de índole práctico provenientes de un conocimiento profundo de los materiales a partir del trabajo sobre oficios como carpintería, hojalatería, sastrería, talabartería, etc.

A partir de la posibilidad de elaborar lo que Sennet llamó "un cambio de dominio" estas formas de los oficios se transforman en nuevos saberes cambiando se "dominio" y con otros modos de trabajo y de remuneración ingresan al campo laboral, estético y discursivo del carnaval. "Las formas tipo se desarrollan en un territorio determinado, los cambios de dominio atraviesan los límites de ese territorio" (Sennet, 2008, p. 87).

Actualmente y bajo otras condiciones de producción por momentos no sujetas a formas regularizadas y formalizadas, aún se da el desarrollo artesanal, aunque es necesario destacar que progresivamente se van hipotecando los lugares donde esto se desarrolla o desarrollaba sin resistencias notorias y organizadas.

Un cambio de gravedad a mi entender es el que refiere al uso de pantallas del en el escenario del concurso oficial en el teatro de verano. Este nuevo fetiche se instala en 2020 a partir de la pandemia del Covid-19 dejando a un lado las inmensas producciones plásticas que se generaban año tras año. Este suceso me resulta más que atendible pues no solo horada el trabajo y la sobrevivencia zafral de muchísima gente, sino que además instala un discurso estético hegemónico que podemos con facilidad observar dentro de todos los programas de entretenimiento tanto nacionales como internacionales.

Asunto que educa los sentidos estético perceptivos en pos del reconocimiento y adecuación cognitiva a elementos planos y cubiertos de luces en general led que se instalan portando brillo, luminosidad y pulcritud. Elementos que como desarrolla Bourdieu componen la educación social del gusto desde sectores dominantes que a partir del uso de determinadas prácticas y composiciones plásticas las hacen extensivas a las construcciones artístico mediáticas, en este caso al carnaval homogeneizando los elementos plástico perceptivos que se consumen a través de la globalidad mediática.

Lógicas mercantiles vs identidades históricas

Estas prácticas al volverse producto, al mercantilizarse, van abandonando registros que tuvieron y dieron sentido al quehacer social de largos períodos y que actualmente lejos de estar olvidadas resuenan en forma contradictoria y someten a tensión el campo constitutivo del Carnaval, la espectacularidad en cierta forma contiene un doble filo en donde como expresa Debord "el hombre separado de su producto produce cada vez con

mayor potencia todos los detalles de su mundo, encontrándose cada vez más separado de este. Cuanto más su vida es ahora producto suyo tanto más separado está de su vida" (1967:7).

Respecto a estos movimientos, sus operaciones procedimentales en lo interno del campo Carnaval y sus tendencias monopólicas y mercantiles, voy a desglosar algunas particularidades actualmente atendibles:

Se enfoca la composición de los espectáculos hacia una escenificación pautada y regulada a partir de estereotipos reconocibles construidos de forma estilizada bajo cánones burgueses a partir del auge mediático antes descripto.

Se observa en las figuras mediáticas del Carnaval, en las formas corporales, de su vestir, en lo expresivo, gestual y discursivo un atravesamiento de clase generado por modelos y formas "tipo" de consumo burgués quedando desplazado todo un cuerpo socio-cultural que no "cumple" con el modelo mediático.

Los tablados comerciales y la televisación ingresan en la dinámica de la industria cultural en vínculo y negociación continuos con grandes capitales, inversores, productores y demás agentes involucrados en el mundo de la publicidad, los medios de producción y los bienes de consumo van pautando las relaciones entre el público y el espectáculo.

Se produce una homogeneización en el uso y abordaje de temáticas del orden de lo público o que conciernen a la llamada "opinión pública", esto es el tratamiento casi exclusivo de temáticas del llamado "interés general" como los grandes temas a abordar y sobre los cuales "opinar", el circulo espectadores-espectáculos- medios masivos- opinión pública se cierra en sí mismo.

La utilización de figuras mediáticas en los espectáculos y la mediatización de esas figuras cumplen funciones "de lazo" referenciales entre los individuos y el cuerpo social; llamadores de atención que a su vez convocan un público "estable" que los sigue.

Al ser cada vez mayor la exposición se controlan más los discursos en vínculo cercano con lo "políticamente correcto", con lo admisible y en cierto modo esperable o aceptable. El carácter "expositivo" del espectáculo carnavalesco y sus figuras se potencia y expande

Se va generando progresivamente una estructuración y acotación de los espectáculos a las formas y demandas de los medios audiovisuales como re ubicación de las poéticas respecto al "ojo de la cámara", priorizando determinadas formas, tiempos, movimientos y discursos y relegando otros.

Se ha producido y está produciendo un progresivo abandono de la factura artesanal de la "fiesta" en las composiciones escenográficas y en las vestimentas a partir de una

desvalorización de los rubros plásticos reflejada por ejemplo en el uso de pantallas tipo "show de entretenimientos globales" en el escenario del Teatro de verano Ramón Collazo en lugar de los "históricos" montajes escenográficos.

El fenómeno de la ausencia de decorado artesanal en los tablados comerciales y en sustitución de ellos grandes carteles y fondos de escenario con publicidad comercial en contraposición con el decorado artesanal gestado aún en los tablados populares y con débiles intentos por parte de la intendencia de apoyar y promocionar dichas prácticas.

Se produce una fuerte disociación entre el Carnaval mediatizado y el "show" a partir de él gestado y el Carnaval de los tablados en vivo populares o comerciales donde se establece el convivio del teatro de cercanías y se desarrollan así distintos mecanismos de producción y consumo[6].

¿Estado regulador y preservador? ¿Cómo actúa la clase política respecto a la cultura?

Estudiar este fenómeno, complejizar su interna en la articulación con mecanismos más amplios que atraviesan lo particular de su campo, entiendo que colabora con la atención a la profundidad del fenómeno y con la posibilidad de valorizar y poner en debate prácticas que se tienden a aceptar "de hecho" pero cuya reiteración las convierte en prácticas culturales aceptadas sin crítica o posibilidad de revisión. Estas puntualizaciones y los nuevos "roles y funciones" adoptados tanto por los actores como por los espectadores en forma de conductas hiperintegradas nos permiten reflexionar en lo complejo y manipulable que resulta el campo de lo popular inscripto en lo masivo pues como desarrolla Barbero (1991) es imperiosa

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

La atención a la modificación, mecanismos de exclusión y luchas de poder que subyacen a estos procedimientos, la valorización de algunas de sus prácticas, el traspaso y la pérdida de saberes, la producción creativa al servicio del capital bajo aleatorias circunstancias materiales forman parte de la trama compositiva que cada año se re instituye en el fenómeno del Carnaval uruguayo.

Dentro de ello conviven también otros tiempos y otros territorios conceptuales y prácticos no tan atravesados por la lógica del "éxito mercantil", entonces ingresan al campo

[6] El concurso oficial cuenta con tres instancias expositivas directas aparte de la mediática (Tenfield), estas son el concurso oficial con premios específicos en sumas de dinero, tablados comerciales de mayor costo y manos de privados y en zonas de gran confluencia de público, y tablados populares de menor costo y subvencionados por la Intendencia de Montevideo todo parte de los engranajes de esta compleja maquinaria socio-cultural.

elementos que vinculan al Carnaval aún con lo ritual, con la fiesta "vivida" y con la entrega al disfrute colectivo. En esos espacios se observa la dedicación en horas de tiempo, vivencia de lo comunitario y entrega asociada a necesidades rituales, vinculares y sociales que resultan aspectos apreciables a partir del reconocimiento de estas prácticas populares en su carácter histórico y en la validación social de sus manifestaciones y necesidades actuales, cuestiones que entiendo deberían comenzar a observarse pues integran el carácter patrimonial del fenómeno del Carnaval uruguayo en cuanto práctica cultural identitaria que colabora con la re composición de lazos sociales y con la construcción de experiencias transformadoras.

Debido al claro marco institucional que se ha gestado alrededor de la fiesta del Carnaval en nuestro país resulta necesario y hasta urgente un papel más potente a nivel ideológico y operativo de parte de la clase política en cuanto es materia de su función pública poder establecer mecanismos de protección y valorización de fenómenos patrimoniales como en este caso el Carnaval. Sujeta a intereses económicos que la limitan y tensionan actualmente juega un papel organizador y distribuidor que deja de lado posicionamientos urgentes en relación a las formas, las reglas y los equilibrios de poder necesarios para trascendiendo lo hegemónico gestar un carnaval más abarcativo e integrador.

Referencias

Alfaro, M. (1998) *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento*. Trilce, Montevideo.

Alfaro y Di Candia. *Carnaval y otras fiestas*. Nuestro Tiempo. 2014. Montevideo.

Barbero, J. M. (1991) *De los medios a las mediaciones*. Gili, S.A., México.

Baudrillard J. (1979) *Crítica de la economía política del signo*. Siglo veintiuno, México

Bourdieu P. (2010) *El sentido social del gusto*. Siglo veintiuno, Argentina.

Debord G. (1967) *La sociedad del espectáculo*. La marca, Bs As

De Sousa Santos B. (2009) *Epistemologías del Sur*. Siglo veintiuno, México

Dubatti J. (2014) *Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (8), 25-41.

Dussel E. (1994 [1492]) *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural, México.

Escobar T. (2014) *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Ariel, Buenos Aires.

García Canclini N. (1989) *Culturas híbridas, estrategias para salir y entrar de la Modernidad*, Grijalbo, México.

Gramsci A. (1967) *La formación de los intelectuales*. Grijalbo, DF, México

Horkheimer, M.; Adorno, T. (1988) *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.

Sennet, R. (2008). *El artesano*. Anagrama

Tenfield (2024, 2 de marzo). En *Wikipedia*. *https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tenfield&oldid=158549936*

Máscaras del teatro popular del Río de la Plata. Transformaciones, diferencias y puntos en común en torno a las metodologías populares de actuación. Arlequines, pierrots, comediantes, payasos, murguistas y bufones.

Victoria Cestau Yannicelli – EITYA, UBA, UNA (Argentina) - *victoriacestau85@gmail.com*

Resumen

A través de los estudios teatrales y actorales se establecerá una breve historización de los procedimientos actorales populares. Circunscribimos a la murga como parte del teatro popular rioplatense y revisamos exhaustivamente los puntos en común y diferencias con otros arquetipos de la comicidad, provenientes del teatro occidental. Recuperaremos la importancia de la identidad rioplatense entendiéndose como el origen de nuestro circo criollo y nuestro campo teatral. A través de la Historia destacamos un recorrido en común entorno a las distintas estéticas: sainete, grotesco, murga, comedia, circo. La murga uruguaya se encuentra cada vez más desollada por Latinoamérica y encuentra formas propias de actuación. Dependiendo del contexto donde se lleve a cabo su actuación también surgen diferencias que alimentan y diversifican propuestas estéticas. Tradición y renovación convergen dialécticamente. Adentrado el siglo XXI consideramos necesario actualizar los estudios actorales de la murga uruguaya y problematizar su expansión y consolidación en un mundo globalizado. Esta investigación de base cualitativa basa su análisis en trabajo de tipo etnográfico que incluye: entrevistas, observación participante, años de sistematización de mi rol como puestista en escena, documentación de archivo y breves encuestas que vengo realizando hace 10 años dentro del campo carnavalero del Río de la Plata. El eterno retorno de la murga sigue anunciado un tiempo circular que, si bien actualmente se expande más allá del carnaval, encuentra su magia en los tablados, en la promesa de volver a regresar.

Palabras clave: *carnaval, murga uruguaya, actuación, popular, teatro*

Abstract

Through theatrical and acting studies, a brief historicization of popular acting procedures will be established. We circumscribe the murga as part of the popular theater of the Río de la Plata and exhaustively review the similarities and differences with other archetypes of comedy, derived from Western theatre. We will recover the importance of the Río de la Plata identity, understanding it as the origin of our Creole circus and our theatrical field. Throughout History we highlight a common journey around different aesthetics: farce, grotesque, murga, comedy, circus. The Uruguayan murga is increasingly exposed to Latin America and is finding its own ways of acting. Depending on the context where their

performance takes place, differences also arise that feed and diversify aesthetic proposals. Tradition and renewal converge dialectically. Entering the 21st century, we consider it necessary to update the acting studies of the Uruguayan murga and problematize its expansion and consolidation in a globalized world. This qualitative-based research bases its analysis on ethnographic work that includes: interviews, participant observation, years of systematization of my role as a stage performer, archival documentation and brief surveys that I have been conducting for 10 years within the field of carnival in the Río de la Plata. The eternal return of the murga continues to announce a circular time, which although it currently expands beyond the carnival, finds its magic on the stage, in the promise of returning once again.

Keywords: *carnival, Uruguayan murga, performance, popular, theatre*

Introducción

Este trabajo, forma parte de una investigación más amplia de doctorado que me encuentro realizando. Abordaré dos preguntas centrales que iniciaron una línea de análisis. ¿Por qué circunscribimos a la murga como parte del teatro popular? ¿Cuáles son los puntos en común y las diferencias con otras metodologías de actuación popular como el clown, el bufón, el cómico italiano, el actor popular y la comedia del arte?

Mi objetivo como investigadora es aportar a los estudios de la cultura popular rioplatense y más específicamente al fenómeno de la murga uruguaya desde los estudios teatrales y actorales. Para este trabajo solo me enfocaré en la máscaras y tipologías que se utilizaron para los hombres, dejando para otra instancia (dada la extensión del trabajo) el análisis con perspectiva de género, que considero sumamente relevante y se hace urgente visibilizar.

Predomina actualmente la mirada histórica, antropológica y literaria (Alfaro, 1991,1998,2008,2014, Vidart 2001:2014, Remedi 2001:2014:2021) que es necesaria y fuente primaria, por esta razón ampliaremos y profundizaremos los estudios referidos específicamente a la actuación como objeto de investigación. Siguiendo una de las líneas que plantea Gustavo Remedi, coincidimos con el autor en analizar al carnaval como parte del teatro popular: (...) es el teatro del carnaval, entendido como una forma de teatro popular que acontece puntualmente año tras año y en el que participan decenas de propuestas de esta clase contribuyendo a configurar una escena plebeya constitutiva de la subjetividad popular (Remedi, 2021:175) .

Las actuaciones de tradición popular se reinventan construyendo nuevas identidades artísticas para las subjetividades actuales. Consideramos que el caso de la actuación en murga, como parte de las artes populares frente al siglo XXI, merece trazar otras líneas y ejes de análisis que enriquezcan las discusiones académicas. Sobre todo porque su masivo alcance e interés trascendió el tiempo destinado exclusivamente al fenómeno del carnaval

montevideano que se desarrolla en verano. La murga, conocida regionalmente como "murga estilo uruguayo" o "murga uruguaya" se inscribe dentro de la tradición del teatro popular y actualmente es la categoría carnavalera más difundida fuera del Concurso Oficial del Carnaval.

Su transformación ha revelado la conjunción de distintos procedimientos actorales provenientes del cómico italiano, el clown, el bufón, el circo criollo y la comedia del arte. Estas metodologías populares de actuación comparten la importancia del protagonismo de la máscara y del cuerpo como elementos primordiales de la composición actoral y escénica.

Ordenaremos el trabajo de la siguiente manera. En primer lugar explicaré brevemente el concepto de máscara y cómo se aplica a nuestro objeto de estudio. Luego desarrollaré el concepto de teatro rioplatense y lo vincularé con los distintos aportes de autores y autoras que analizan el teatro y la actuación popular, su proceso histórico, sus procedimientos actorales, sus características y sus transformaciones. Este recorrido es necesario para poder dar cuenta que la murga se circunscribe como parte de una tradición teatral y analizarla como un tipo de actuación específica que se encuentra cada vez más presente en la actual escena del Río de la Plata.

La importancia de la máscara dentro del teatro occidental

El teatro se origina con el uso de la máscara. La máscara es un elemento que la humanidad crea para vivir y relacionarse con la naturaleza, así como para celebrar distintos rituales. Las máscaras en el antiguo teatro griego tenían distintas funciones. El uso de éstas en el teatro de la Antigua Grecia dio origen al culto dionisíaco en el siglo VI a.C. tenía lugar en la primavera y se fabricaban con hojas de acanto, madera, corcho, tela, arcilla o cuero, decoradas generalmente con pelo humano o animal. La máscara, elemento que transformaba a la persona en personaje, fue diseñada para cubrir la cabeza entera del actor donde había pequeños agujeros perforados para poder mirar. Desaparecen con ella los rasgos de la persona y se deja ver sólo los del personaje. Permitía que un actor pudiera hacer varios personajes sin ninguna confusión por parte del público. Servían de *megáfono* al aire libre proyectando la voz del intérprete.

En nuestro teatro occidental anclado en el texto y en la figura del autor, la máscara ha quedado en desuso. El carnaval que es parte de la tradición del teatro popular ha mantenido su uso y expandido sus posibilidades a través de la transformación del maquillaje.

Según Da Matta (1981, 1990), autor con el cual coincidimos, las posibilidades que genera la máscara en el carnaval son las siguientes, a) destotalizar el cuerpo promoviendo la desproporción entre el mundo animal y el mundo humano, b) trascender nuestros roles

cotidianos, experimentarnos en nuevas caras y nuevos seres, c) teatralizar a través de la máscara el mundo donde vivimos y d) la máscara da anonimato y esa posibilidad genera una liberación de quienes somos en la vida, es decir alimenta el juego.

Parafraseando a Patrice Pavis en su texto *Diccionario de Teatro* (2003) la máscara colocada en el rostro-cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera extremadamente amplificada exagerando cada gesto; la teatralidad y la presencia en el espacio del cuerpo quedan considerablemente reforzadas. La máscara deforma adrede la fisonomía humana, dibuja una caricatura y refunde totalmente el rostro.

El maquillaje en la murga funciona como un tipo de máscara. Se dejan atrás materiales que se colocaban como algo exterior al rostro. La transformación de la máscara en maquillaje artístico refleja una evolución de las teatralidades carnavalescas. Actualmente no es necesario ocultar a la persona detrás del personaje, sino destacar su histrionismo, exagerar algunos rasgos, un caso ejemplar fue el espectáculo llamado *El Viaje* de Agarrate Catalina en el año 2008, donde toda la murga se caracterizó como personas mayores. “Al principio los murguistas se pintaban la cara con un corcho quemado. Luego usaron procedimientos más sofisticados” (Remedi, 1996:93). Actualmente la riqueza, variedad de los materiales y diseños son múltiples y sorprendentes, su función siempre ha sido la misma: destacar la expresión del rostro, donde se puede remarcar los ojos, las cejas, la mirada y la boca. Su uso potencia la importancia del movimiento, tanto del cuerpo individual como del coro. La máscara se encuentra presente en las distintas metodologías, característica de los viejos payasos de circo, de los clowns contemporáneos, del típico Pierrot con su lágrima, (variante francesa de la máscara de la comedia del arte italiana que hace referencia a los criados, conocido como Arlequín), así también como la figura del actor popular del Río de la Plata y hasta del bufón, que juega con la totalidad de su cuerpo deforme como una gran máscara. La máscara es una constante que posiciona al rostro-cuerpo, de cualquier intérprete, desde una perspectiva anti naturalista. Por lo tanto, abre paso a la sátira, a la parodia, al grotesco, donde la comicidad de la actuación encuentra un cuerpo que la proyecta, lejos de la psicología del personaje realista. Al respecto destacamos el conocido trabajo de Mijail Bajtín titulado *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1998) donde indaga los orígenes del carnaval y la relación que existe entre las celebraciones carnavalescas y distintas actividades teatrales o parateatrales.

Romper la cuarta pared e integrar las dos orillas. El teatro popular rioplatense

El teatro rioplatense, de origen popular, se inicia en 1886, con la pantomima de Juan Moreira donde actúa el uruguayo José “Pepe” Podestá. Reconocido como el payaso “Pepino el 88”, en abril de ese año la carpa de circo de los Podestá-Scotti se instala en la

ciudad de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires. En su número, "Pepe" Podestá incluye, además de las típicas habilidades payasescas, comentarios políticos de actualidad. Nace así el monólogo político de larga tradición en la escena rioplatense, que será un importante precedente para las murgas y más específicamente en la actuación que despliega el cupletero[1]. La figura del payaso Pepino es el gran antecedente que servirá como inspiración. Este hecho es el primer cimiento que inicia un proceso donde, confluyendo tradición y renovación, el teatro de las dos orillas se irá entretejiendo.

Los directores de murga también se destacan como una figura distintiva, el conocido José Ministeri (1902-1966) también apodado "Pepino", fue uno de los más grandes directores del género murguero. El uso del frac y la galera fueron dos elementos que innovaron la estética, que dialogaba (sin ser consciente de ello quizás) con la figura de grandes cómicos europeos y estadounidenses que fueron también disruptivos en la escena del humor universal (Max Linder, Chaplin, Buster Keaton, el Gordo y el Flaco, actores que comenzaron sus carreras en el teatro de variedades, circo y vaudeville). Ellos habían dejado atrás el vestuario de payaso tradicional de la pista de circo, quitando la peluca y el uso de la nariz roja, dos cambios que simbólicamente construyeron otras imágenes de aquellos iconos, que nunca dejaron de reconocerse como payasos o clowns.

La elegancia del atuendo de Pepino y su batuta típica, fueron objetos que se destacaron. Cabe aclarar que en esos tiempos de marcada transición entre los dos impulsos modernizadores del Uruguay, (finales del siglo XIX y principios del siglo XX) no existía aún una visión consolidada de lo que acontecía en términos generales para la Historia de nuestro teatro y carnaval. Las inspiraciones, las referencias de aquellas actuaciones y estilos se encontraban desperdigadas por nuestra cultura a dos orillas, que siendo vasta y única en el mundo ya brillaba con luz propia. La sistematización y visibilización de estos estudios especializados son recientes en la Historia del arte popular.

El circo durante el s. XIX giraba constantemente por los pueblos e incluía los elementos propios del género tal como se había desarrollado en Europa: acrobacias, payasos, malabaristas, destrezas ecuestres, pantomimas (representaciones mudas), etc. Uno de los payasos que importó la forma europea, fue el famoso clown inglés Frank Brown (1858-1943). Sucede que, al entrar en relación con el gusto local, se fueron incorporando al circo costumbres autóctonas, como destrezas gauchescas, payadas y danzas folklóricas (como el emblemático Pericón Nacional incorporado en 1889 en el drama criollo Juan Moreira). El espectáculo tenía lugar en la pista circular y en uno de sus bordes, donde se levantaba un tablado en el que se representaban pantomimas u obras cortas. Esos teatros a cielo

[1] Persona que habitualmente se encarga de representar papeles principales durante los cuplés. Suele tratarse de individuos con una gracia personal marcada, así como gran capacidad de improvisación. No se trata, generalmente, de "cantores de primera línea" (Lamolle, 2018).

abierto, tablados, plazas, fueron los escenarios predilectos de todas estas actuaciones populares rioplatenses.

La inmigración europea jugó un papel fundamental en la conformación y desarrollo de nuestras teatralidades. Tanto Montevideo como la Ciudad de Buenos Aires recibieron en sus puertos la llegada de muchas personas que mezclaron e integraron sus prácticas, símbolos, sentires y pensamientos con lo local. No solamente generando un nuevo público sino que, además, "Dadas las características que pautaron la evolución de nuestra formación demográfica y cultural, durante todo el siglo XIX el Carnaval montevideano fue fiel reflejo de ese país medio criollo y medio gringo que era el Uruguay de entonces" (Alfaro, 1998:123). Estas oleadas de inmigrantes traían teatralidades y gustos culturales, es decir, una forma de hacer humor en la cotidianidad, así como también una necesidad de verlo en los escenarios.

> [Una] sociedad aluvional en proceso de construcción donde los inmigrantes llegaron a constituir la mitad de los habitantes de Montevideo y las tres cuartas partes de su población masculina activa, y donde muchas de las claves identificatorias de "lo uruguayo" nacieron del encuentro, de la interacción y la síntesis de una pluralidad de grupos humanos con cosmovisiones diferentes. (Alfaro, 1998:123)

En la ciudad de Buenos Aires la inmigración italiana también fue decisiva. Por su parte, el sainete criollo, de principios del s. XX, situó la acción en el patio del conventillo, por el que desfilaban todos sus habitantes, es decir, inmigrantes de distintas nacionalidades, además de los criollos de clase baja, convivencia que generaba todo tipo de historias. Algunos ejemplos son: *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo; *El debut de la piba*, de Roberto Cayol; *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, entre decenas de obras. En ese entonces el teatro y la radio eran los medios de entretenimiento popular por excelencia, dado que el cine aún no se hallaba muy desarrollado en ninguna de las dos ciudades del Río de la Plata.

El arquetipo del cómico italiano encontró y construyó en nuestro Río de la Plata un contexto para habitarse, piezas del teatro popular, escenas de la vida cotidiana que lo supieron recibir e integrar en todos sus ámbitos de la vida. El humor que construyen las metodologías de actuación popular dialoga con el tiempo presente. Lo que se está viviendo es el teatro de la actualidad, por eso su indiscutida relación con la política del momento desplegada en crítica social. El monólogo político de Pepino el 88 en el circo, el popurrí de actualidad que canta la murga en el tablado, así como toda la poética que desarrolló el famoso elenco de *Telecataplúm* (1962), son solo tres ejemplos, donde distintos dispositivos a lo largo de la Historia reflejaron la actuación popular rioplatense.

Siguiendo con los estudios del teatro del Rio de la Plata, la investigadora Laura Mogliani, en su artículo "Julián Giménez de Abdón Arozteguy, una obra emblemática del primer

nacional uruguayo" (2009) cita a Vicente Rossi en su libro *Teatro Nacional Rioplatense* del año 1969, donde el autor aborda el periodo del teatro de 1870-1910 desde una perspectiva rioplatense, destacando la relación entre ambas naciones. Su trabajo subraya los elementos uruguayos en la conformación del teatro argentino, dado que "sus fundadores, y la enorme mayoría de sus cultivadores y sostenedores fueron y son uruguayos; sin embargo nunca se le aplicó tal designación ni en la misma tierra uruguaya" (Rossi, 1969:173).

Para complementar y actualizar los estudios teatrales del Río de la Plata tomamos de Jorge Dubatti (1995) la línea de investigación de *Teatro Comparado* a partir de la segunda definición. Ésta pone en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, de los teatros nacionales. Entrado el siglo XXI, entendemos que el fenómeno de la actuación en murga invita a problematizar ciertas categorías analíticas que van más allá de *lo uruguayo*, siendo al mismo tiempo una referencia geográfica y estética desde la cual partir. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfico–histórico–culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos y se diferencian especialmente de los mapas de los Estados–Nación. Al hacer foco en un fenómeno artístico regional donde la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales y plurales, deben ser cuestionados y repensados. La territorialidad permite enmarcar zonas diversas, más amplias y/o más acotadas que lo nacional.

¿Por qué consideramos a la murga como parte de la tradición de la actuación popular del Río de la Plata? Para abordar la actuación popular tomamos el concepto de Osvaldo Pellettieri (2001) quien la caracteriza como resultado de la conjunción de los procedimientos del actor italiano, las técnicas del circo y el naturalismo. En esta misma línea, según Mauro (2013), la actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la "situación de actuación" propiamente dicha. La relación entre actor y espectador en el teatro popular es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia. La interrelación entre los sujetos que participan de la "situación de actuación" se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso. Esta interacción entre el público y la murga queda además reforzada en el hecho de que muchas veces los espectadores saben de memoria el repertorio de la misma. Esta comunicación directa que se establece rompiendo la cuarta pared e integrando la improvisación con el público es adoptada por todas las actuaciones populares que provienen de una matriz en común.

Según Pellettieri (2001), en la década 1900–1910, ya es posible identificar dos poéticas de actuación en el campo teatral porteño, con metodologías específicas: la popular (su auge

data del período 1884–1930) y la culta. Siguiendo con los estudios del mismo autor, éste asegura que las mismas se diferenciaban por la extracción sociocultural del público (en el caso del actor popular, constituido por trabajadores de clase media baja, tanto criollos como inmigrantes, y en el del actor culto, por la burguesía de clase media), la relación establecida con el mismo, la elaboración dramatúrgica, el lenguaje verbal usado y, principalmente, los procedimientos empleados con especial importancia de la concepción disímil de la corporalidad (aspecto fundamental en la actuación popular, que persistirá como problema nunca resuelto para el actor culto, dado que en esta vertiente el movimiento siempre corre el peligro de tornarse indecorosa). El sainete criollo, iniciado el S. XX se convirtió en un género prolífico, cuyo éxito promovió el pasaje de las compañías de actores del circo ambulante a la sala teatral y el establecimiento de las mencionadas dos poéticas de actuación. Mientras la actuación culta tendía a un desempeño actoral que no obstaculizara la transparencia hacia el referente aportado por el texto dramático (por lo que la metodología privilegiada era la declamación), la actuación popular se definió por la explotación de la opacidad propia de la corporalidad grotesca del actor, de la parodia a los modos de la actuación declamatoria y de la comunicación directa con el público.

La confluencia de las teatralidades[2] en el Río de la Plata de finales de siglo XIX y principios de siglo XX son admirables y de una riqueza única. Las murgas de las primeras décadas del siglo XX, dentro de un carnaval que comienza su proceso de modernización, el circo criollo como variante singular dentro del circo a nivel mundial, las compañías de teatro porteño y el sainete criollo, fueron todas estéticas que influyeron tanto en la producción artística, conformación y recepción del teatro popular rioplatense.

Puntos en común y diferencias. Payasos, murguistas, pierrots, comediantes y bufones

Pasaremos a detallar un modo particular de producción actoral y teatral que tanto el cómico italiano, el actor nacional, el clown, el bufón, el Pierrot y la figura del murguista comparten y los distinguen de la actuación académico burocrática declamativa que se instala a partir de 1900. También destacaremos las diferencias de las composiciones actorales para cada metodología.

Siguiendo los estudios referentes al campo actoral (Mauro, 2013) el procedimiento privilegiado de las metodologías populares de actuación es la parodia, que se construye a través de la subversión de la cultura oficial y/o del teatro representativo, las costumbres y valores empleados e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encuentra la declamación, inherente a la actuación culta. Payasos, murguistas, bufones y comediantes utilizan, todos, la parodia; según Pavis “la parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están

[2] Término acuñado por Juan Villegas (1994)

separados por una distancia crítica teñida de ironía" (2008:328). Este uso implica una estrecha comunión entre el actor popular y el público, que supone la posesión de un conocimiento común respecto de la referencia, para poder subvertirla en el caso del primero, y para poder disfrutar de dicha subversión, en el caso del segundo. Durante las primeras décadas del siglo XX, esto era posible porque el actor popular rioplatense compartía la misma condición social con el espectador, constituido por trabajadores criollos e inmigrantes.

> las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, provocaron el descenso del predominio de la gauchesca y el surgimiento de nuevos géneros populares como la revista criolla, luego convertida en porteña, el teatro de variedades y fundamentalmente, el sainete criollo. En el sainete, género estructurado a partir de la coexistencia -propia del teatro popular- de una línea dramática y otra cómico caricaturesca, la nostalgia por un mundo perdido (el rural, el europeo de origen o el arrabal amenazado por el progreso) trasladó la acción a un ámbito obligadamente compartido: el patio del conventillo. (Leonardi y Mauro, 2014:7)

A pesar de saber cantar, bailar, y/o tocar instrumentos, los actores populares eran desvalorizados por el campo intelectual de la época, que veía en los mismos una aparente falencia técnica, un manejo irrespetuoso del texto dramático y una intolerable ausencia de decoro. Discusión que se encuentra replicada en la dicotomía planteada entre el carnaval montevideano, como un "intento de teatro" y el teatro de las salas a la italiana, donde el texto y la metodología realista son consideradas como pilares fundamentales. Esta aparente dicotomía puede explicarse por el tipo de formación, que tanto los y las actrices populares, han llevado a cabo en su oficio.

El actor de circo, sainete y grotesco adquirían las técnicas ingresando a una compañía (manejada por un actor que era la "cabeza") en el rol más bajo e insignificante (muchos se alistaban siendo adolescentes como claque, es decir, aplaudidores) y pasando por todos los puestos hasta adquirir un rol fijo dentro de los estereotipos: el principal era el capocómico o la cabeza de la compañía, también estaba el "galán" y "damita joven". El tipo de formación e integración al elenco de la compañía también se reproduce en las máscaras de la comedia del arte italiana. "Colombina", "La enamorada", "Dotore", "Arlequín" (esta máscara era otorgada para un actor ágil, no necesariamente para el más joven) son máscaras arquetípicas que tenían sus líneas de actuación marcadas, una determinada forma de moverse y un argumento que siempre se repetía, por ejemplo, los enamorados que se declaraban su amor a través del balcón como escena predilecta, o las andanzas de Arlequino que siempre busca comida y le merodea a Colombina.

Según Pellettieri (2001) el actor italiano nace en la varieté; mientras que el actor nacional, en el circo. Este último se adapta rápidamente a la noción de escuela que implica comprometerse con la tradición y el pasado, recrea, innova, pero mantiene un parecido con los modelos anteriores. Su tradición es más cerrada y fácilmente se adaptó al teatro

gauchesco, al género chico criollo y más tarde al realismo costumbrista finisecular: el nativismo y el teatro de Florencio Sánchez (2001:17). El tipo de actuación que despliega el murguista encuentra sus antecedentes también en el circo criollo, así como el teatro callejero, donde los tablados al aire libre fueron los escenarios predilectos. En el caso de la murga el oficio era adquirido en el mismo grupo, de forma espontánea, "venite a cantar a la murga", murga que se conformaba por afinidad en el vínculo, amigos del barrio, vendedores, canillitas. No existían roles tan marcados al inicio, si reconocemos que esta manera de armar una murga irá cambiando a lo largo de la Historia, a menudo hoy, se realizan "castings" producto de la profesionalización[3], entre otros factores que aquí no desarrollaremos.

Dentro de estos aspectos técnicos que los actores desarrollan, destacamos la importancia del uso del lenguaje inventado. Este recurso atraviesa a la comicidad como universo, se puede apreciar en las distintas metodologías de actuación popular. El llamado grammelot se ha utilizado en cómicos que actúan en distintos dispositivos: cine, teatro, circo, tv. Grammelot es un término de origen francés, acuñado por los cómicos del arte y "macarronizado" por los venecianos, que decían gramlotto. Se define como "un engrudo de sonidos" que logran igualmente evocar el sentido del discurso. Articulado de forma arbitraria, es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un entero discurso completo (Fo, 1998:107). Esta herramienta, que genera una estructura lexicológica, le da al actor la oportunidad de poder improvisar. Los estereotipos sonoros (Fo, 1998:109) y tonales más explícitos de una lengua, junto con sus ritmos y cadencias particulares, son los puntos fijos desde dónde jugar.

Siguiendo con el estudio del lenguaje verbal, tomamos de Pellettieri (2001) la definición de "camelo", esa forma de hablar inteligiblemente, cometer errores de pronunciación, furcear. Desde el territorio murguero y clownesco el grammelot se familiariza con este procedimiento.

> Lo que nos interesa es constatar que algunas maquinarias fundamentales de lo cómico existen tanto en el espacio de los juglares, como en el de la comedia de improvisación, hasta llegar a los clowns y variedades (...) Los momentos más importantes, comunes a todos los géneros cómicos, o más bien fundamentales, son la improvisación y el incidente (Fo:1998:130 y 131).

La combinación de géneros, metodologías y técnicas es algo que caracteriza a la actuación popular. Lecoq (2009), por su parte, reivindica el "mestizaje" de los "territorios dramáticos", la creación implica el desborde de las fronteras de los territorios, para abrir a otros nuevos, afirma que los teatros esencialistas son peligrosos (2009:232-233). Desde esta perspectiva consideramos que los Podestá realizaron un aporte inmenso, que no solamente se debe leer como *fusionar técnicas actorales*, sino que visionaron la libertad del juego de la

[3] Esta temática es problematizada como otro eje de la tesis doctoral.

actuación, expandiéndola como una real y concreta oportunidad que abrió camino al campo teatral y actoral del Río de la Plata. Se alimentó la posibilidad de hacer dialogar metodologías específicas de actuación y sus respectivas técnicas. La riqueza del actor deviene de conocer y transitar múltiples metodologías de actuación. La dificultad aparece cuando se quiere hacer de ellas terrenos infranqueables y castos, al respecto es preciso observar cómo el actor nacional o popular conoce variedad de metodologías de actuación, no así el "actor declamativo o del teatro culto".

Es importante subrayar esta característica ya que la identidad del actor popular se encuentra sólida y flexible al mismo tiempo. Se nutre como actor y crea a partir de una multiplicidad de conocimientos que fusiona. Esto a su vez se vincula con lo que Pellettieri (2001) denomina como "escuela o tradición" del actor popular; reconoce el legado al mismo tiempo que incorpora, adopta e integra nuevas formas. Caso similar a nuestro objeto de estudio, donde tradición y renovación siempre tensionan estéticas murgueras, un caso paradigmático fue el desarrollo de la estética "murga joven".

Por una parte, la actuación en murga se nutre de la acidez del bufón, desplegada en la crítica política y social que puede tener un salpicón. La ternura del payaso o clown, donde el humor se encuentra presentado desde un lugar más vulnerable, por ejemplo, lo podemos ver dentro de la estructura dramatúrgica en la canción final, o momentos de mayor "sensibilidad", emotivos actos donde la murga le canta a distintas temáticas universales como el amor, la amistad, la libertad.

El canto que la murga despliega como texto es una de las características que lo aleja del naturalismo y lo vincula directamente a los procedimientos del actor popular. En nuestro caso, el texto que la murga presenta en escena es cantado, y si bien puede haber sido escrito por una sola persona o por varias (depende de la forma de producción y creación de cada murga), el hecho que sea cantado lo desancla fuertemente de la psicología que caracteriza al naturalismo.

Pasaremos a desarrollar un modelo teórico descripto por De Marinis (1997:58), que conforma parte de una tipología. No siempre se comparten en igual medida las cinco características, pero son representativas y generan patrones en común de una misma tradición popular de actuación. Los aspectos característicos del actor cómico que consideramos comparte con la figura del murguista son: 1) vocación solística, 2) autotradición, 3) plurilingüísmo, 4) intertextualidad carnavalesca, 5) relación no garantizada con el espectador.

La llamada *vocación solística* (1) es el estar solo en escena. La necesidad y la vocación son las principales características que lo diferencian del actor burgués o dramático. Este aspecto implica tener y querer hacer todo por sí solo, alejándose de alguna manera del

teatro de dirección. Muchas de las veces el clown elabora su propia dramaturgia y no siempre incluye un trabajo de dirección desde el comienzo del proceso creativo. Hecho este que comparte con el cómico descrito por De Marinis (1997) y también por Pellettieri (2001) al estudiar al actor nacional. Lo mismo podemos afirmar para la actuación en murga aunque se trate de un grupo de personas. La puesta en escena, entendida como una mirada desde afuera que organiza los traslados, movimientos escénicos, salidas y entradas, interpretaciones, siendo lo más parecido a la dirección en el teatro, se integra al Concurso Oficial de Carnaval recién en el 1998, con algunas discontinuidades[4] en el tiempo. Ya entrado el s. XXI (2005) se incorpora como rubro estable y específico. Estas soledades (escénica y dramatúrgica) concentran tanto en el clown, en el cómico italiano, en el actor nacional y en la figura del murguista un poder central protagónico. Este se debe hacer valer por su técnica, habilidades y destrezas físicas, en oposición al actor dramático donde la fuerza se encuentra en la declamación y en el texto. El clown y el cómico desarrollan un número corto, con una estructura en una varieté. La figura del cupletero comparte algunos rasgos, ya que también combina parte de su oficio como actor popular que se desempeña en espacios al aire libre, utilizando la maquieta, mueca e improvisación con el público.

La *autotradición* (2) responde al hecho de gozar de una cierta originalidad en el modo de hacer. Si bien existieron y existen grandes maestros de la comicidad, cada actor/murguista se vale mucho de su propio material, su propia escuela, su estilo. Es más autodidacta y más exploratorio, se construye en esa ruptura de la cuarta pared. No centra su actuación en la sistematización de métodos y corrientes en las que el actor dramático heredero de grandes tradiciones europeas cultas y serias se apoya. Cada actor/murguista es singular y no se parece a ningún otro. Es muy claro en el carnaval montevideano ver distintos estilos de murguistas y cupleteros que han habitado la escena, sin embargo, lo que los une es tener un estilo propio, se vincula con la posición del sujeto frente a la composición del personaje que describe Mauro (2013). Este problema se presentaba también en lo que respecta a la adquisición de los procedimientos de la actuación popular. Pellettieri (2001) propone las nociones de escuela o tradición en tanto modo de transmisión informal y no institucionalizado. La organización del teatro popular en compañías favoreció la elaboración de una metodología compartida, basada en procedimientos comunes.

Plurilingüismo (3): El cómico nunca trabaja ni se forma dentro de una sola metodología de actuación. Trabaja a través y por sobre los géneros destacando la gran variedad de lenguajes teatrales. En el caso del murguista, el clown, el bufón, el comediante, también sucede lo mismo, la hibridación y lo ecléctico de las técnicas propuestas es otra característica en común. En el caso de la murga, al ser parte de un teatro musical, la

[4] Del año 1999 al 2004 se evaluaba junto a coreografía y bailes, a partir del 2004 comenzó a ser un rubro específico.

importancia del canto y la música como técnicas y lenguajes particulares enriquecen aún más la actuación.

La *intertextualidad carnavalesca* (4) responde a una meta-actuación, es decir, una actuación sobre la actuación, elemento que se emplea en todos los espectáculos de murga del Río de la Plata. Lo caricaturesco y la sátira se aplican a la realidad teatral, es una intertextualidad deconstructiva paródica (en el sentido de Bajtín) contrapuesta al actor burgués que la presenta intragénerica y monolingüística.

La *relación no garantizada con el espectador* (5) implica derribar la cuarta pared. Es la diferencia más marcada con el actor burgués dramático que pareciera ocultarse detrás de un personaje, actor que cuando mira al público no lo ve, como si los espectadores estuvieran espiándolo. El actor popular, el payaso, el murguista, el comediante, incluye también los errores que puedan llegar a suceder, furcios u olvidos en el texto, donde comparte sin filtro su interacción que resulta por momentos avasallante y sorpresiva, así como dulce y fascinante. Este procedimiento también denominado como "semblantear" el público, implica medir al público, ver cómo reacciona. Todo lo que suceda en la sala o tablado debe estar al servicio de vivir el aquí y ahora e integrarlo como parte de la escena. Es la clave de una actuación que exagera la energía cotidiana del cuerpo, dotándolo de una dislocación y de un equilibrio precario que sorprende constantemente.

La improvisación en el caso del actor del sainete se lo conoce como "morcillear", en la murga este mismo procedimiento actoral se denomina como "mecha"[5]. Para improvisar, el actor debía poseer habilidades físicas (adquiridas en el circo) y verbales para comunicarse directamente con los espectadores. Además, debía ser capaz de imitar los diversos acentos de los inmigrantes y los criollos. El más famoso es el cocoliche[6], lunfardo rioplatense que encontramos en el tango. En el caso del grotesco, era aún más difícil, debido a que el actor debía combinar todo lo antedicho, con elementos trágicos o dramáticos. Esto no se hacía en sucesión, lo que implicaría utilizar recursos cómicos en un momento y dramáticos en otro, sino que debía componerse un solo gesto que contuviera ambos estados. Existieron actores y actuales murguistas con mucha pericia para ello (Luis Arata, Osvaldo Terranova, Luis Brandoni, en la murga Marcel Keroglian, Albino Almirón, Pinocho Routin, Diego Bello, entre otros).

[5] Chiste improvisado que realiza un murguista en plena actuación, y que, en caso de ser bueno, se suele incorporar al espectáculo de ahí en adelante (Lamolle, 2018).
[6] Los italianos como comunidad cultural son un ejemplo paradigmático de asimilación rápida. Ese intento por acriollarse fue producto de lo que se denomina como "cocoliche". Según recuerda José Podestá en sus memorias *Medio siglo de farándula*, aquella definición surgió por el nombre de un trabajador calabrés que integraba su histórica y famosa compañía teatral. El hombre se llamaba Antonio Cuculiccio, nombre que adoptará el conocido personaje Antonio Cocoliche, quién al protagonizar un italiano inmigrante, entra hablando una mezcla de castellano e italiano –en su momento como hablaban los italianos recién llegados a fines del siglo XIX (Cestau, 2009).

Mauro vincula la definición de personaje con la identidad del actor popular, que se vincula con la figura del murguista y del cupletero:

> En efecto, el actor popular no interpreta un personaje, en tanto éste nunca es jerárquicamente superior al actor o logra ocultarlo por completo. Más que en ningún otro tipo de teatro, el actor popular se define en tanto nombre propio (cuando el actor llega a poseerlo), reconocido por el espectador (2013:24 y 25).

Siguiendo la línea que propone Mauro, siempre los reconocemos por sus nombres de pila. Si bien suelen tener un apodo o nombre artístico "Cucuzu", "El dios negro", "Tinta brava", el personaje no lo encubre por completo y la persona que lo compone se deja entre ver, marcando un estilo propio. La exigencia de mantener la atención del público constantemente y de la sorpresa como factor fundamental durante la actuación les implica una orfandad psicológica en relación a la construcción de un personaje. Por esta razón la identidad de la persona también se vuelve un atractivo.

El lenguaje en estas metodologías populares de actuación es re significado en sus dos dimensiones a) verbal y b) corporal-expresivo. Tanto para un caso como para el otro, el fin es el mismo. Es una herramienta técnica donde la deconstrucción del sentido es lo que causa el efecto cómico. Tanto las palabras y sus sentidos son desarticuladas de su uso habitual, como en el caso expresivo-corporal, el cuerpo se desnaturaliza desmecanizando las acciones físicas, a través de la repetición de las acciones (Bergson, 2009) y hasta personificando y disociando las múltiples posibilidades de su ejecución.

Por otra parte, también existen diferencias entre el clown, el actor nacional, el cómico italiano y el murguista. La marcada diferencia se vincula con la posición que asume el sujeto para actuar frente al público. Una de las más importantes es que el payaso siempre coloca al público por encima de sí mismo, en "un estado de superioridad" ya que él es quien acepta el verdadero fracaso. El clown es incondicional con el público, "el público no se burla directamente de él, sino que se siente superior y se ríe, lo cual es algo totalmente diferente" (Lecoq, 2009:219). El actor nacional en este aspecto es más parecido al bufón y al murguista, se ríe de sí mismo y también del público, critica a todos y todo, es cínico y ácido. El clown, en cambio, critica desde otro lugar, anteponiéndose como el primer ridículo, es más inocente. Es el tonto asumido, por eso es frágil y vulnerable. Estos aspectos no lo muestran ni el actor popular ni el cómico italiano ni el murguista.

Otra diferencia fundamental es que el trabajo que caracteriza al clown consiste en poner en relación la proeza con el fracaso. El clown "se equivoca" en lo que el "actor es bueno". Al igual que el actor nacional, el cómico italiano y el murguista parodiaban los procedimientos del actor culto y serio. El clown no se "hace el payaso", porque no quiere ser explícitamente gracioso. La risa es una consecuencia de su trabajo, un resultado, no un objetivo buscado. La risa se desencadena en el momento que el clown se presenta

sumergido en su tragedia y muestra su lado frágil y ridículo. Está en conflicto, por lo tanto, el público empatiza, lo comprende. La risa estalla en ese momento como parte de la comunicación y como gesto de identificación. Lo cómico se vincula con lo trágico.

Reflexiones finales

Como sabemos, el campo teatral rioplatense ha forjado a través de la Historia un recorrido en común en torno a las distintas estéticas: sainete, grotesco, murga, comedia, circo. En todas ellas confluyen y se tensionan tradición y renovación, donde es posible detectar procedimientos actorales de las metodologías populares de actuación. Emblemáticas figuras como los hermanos Podestá, referentes del circo criollo, o la figura dramatúrgica de Florencio Sánchez, son ejemplos concretos de este trayecto compartido. Bufones, clowns, murguistas, juglares y hasta los comediantes del renacimiento comparten características y se inscriben (Pellettieri, 2001) dentro de la misma tradición actoral, la denominada actuación popular. El uso de teatros a cielo abierto, la importancia de la máscara como rasgo anti naturalista, la improvisación, el lenguaje gestual de la pantomima y el humor son algunas de sus constantes.

Actualmente en el siglo XXI, la transformación de las actuaciones populares (espectáculos de circo, clown, comedia y murga) han distanciado al público. Algunas de las razones son la utilización de espacios escénicos que actualmente han devenido en tablados cada vez profesionales y las salas teatrales donde se incorporan los recursos tecnológicos, como el proyector. Esto ha influenciado en los precios de las entradas que varían considerablemente y que reflejan distintas modalidades de producción y recepción de los espectáculos. La profesionalización de estos oficios aprendidos originalmente de forma vivencial, han evolucionado en pedagogías y metodologías para poder ser enseñadas dentro de la educación formal o informal en distintos dispositivos a lo largo y ancho del Río de la Plata.

La apropiación y resignificación de la clase media, de empresarios del entretenimiento (la televización) y de la academia frente a éstas temáticas, ha impactado no sólo en la recepción de los espectáculos, sino también en los modos de producción y creación, así como en la difusión de los mismos.

Según Milita Alfaro (2018), “el carnaval uruguayo es uno de los más teatralizados del mundo”. Esta característica de los espectáculos murgueros, sobre todo en las últimas cuatro décadas, ha cautivado al público argentino y al latinoamericano. Sus giras por todo el territorio y la continua presentación de sus espectáculos dentro de los teatros del circuito comercial e independiente porteño y bonaerense han expandido y difundido este arte popular. Estas formas de actuación, como la murga, se expande por el Río de la Plata de forma renovada y distintiva según el contexto donde se desarrolle.

En su famoso ensayo titulado *La Risa,* Henri Bergson (1900) estudia las distintas causas que construyen situaciones o personajes cómicos. El análisis que propone el autor puede aplicarse a las distintas metodologías de actuación popular y comprender cómo todas ellas se encuentran vinculadas a la risa como un gesto social que se despliega en escena. En relación a la risa afirma lo siguiente:

> Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...) y para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social (...) La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social. (Bergson, 2009:14-15)

La murga, la comedia, el circo, rescatan el valor del humor y la comicidad de la vida para trastocarlo y llevarlo a la escena. Lo itinerante es una condición que agrupa tanto a payasos, murguistas, comediantes y bufones. Lo nómade forma parte del teatro popular, generando un cierto compromiso de regresar en la próxima visita, en el próximo carnaval. La noción circular del tiempo atraviesa a estas actuaciones porque se repiten año a año y además porque el humor es una forma de trascender la muerte. La poética popular de la promesa se vincula con el eterno retorno, la comicidad vuelve una y otra vez para hacer más amigable la tragedia del existir. “El murguista goza de un sentido tragicómico de la existencia” (Carvalho: 1967:159) El payaso, el bufón y el comediante comparten esta condición existencial porque la figura del antihéroe es el símbolo que los identifica como protagonistas de la Historia.

Referencias

Alfaro, M. (1991) Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte. El Carnaval heroico (1800-1872). Montevideo. Ediciones Trilce.

Alfaro, M. (1998) Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento. Montevideo. Trilce.

Alfaro, M. (2008). Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del carnaval montevideano 1850-1950. Ediciones de la Banda Oriental

Alfaro, M. (2014). Carnaval y otras fiestas. Comisión del Bicentenario

Bajtin, M. (1998) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais, Madrid, Alianza Universidad.

Bergson, H. (2009). La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico. Argentina: Losada.

Carvalho Neto, P. (1967). El carnaval de Montevideo. Folclore, historia, sociología, Seminario de Antropología Americana, Sevilla.

Cestau, V. (2009) Tres generaciones de una familia italiana. Multicultaralismo en el Uruguay [Tesis de grado, Facultad de Ciencias Sociales, Udelar] Repositorio colibrí. Disponible en https://www.colibri.Udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/24846/1/TS_CestauVictoria.pdf

Da Matta, R. (1981). Universo do carnaval. Imagens e reflexoes, Editorial Pinakotheque, Río de Janeiro.

Da Matta, R. (1990). Carnavais, malandros e herois. Para uma sociologia do dilema brasileiro, Editorial Guanabara, Río de Janeiro.

De Marinis, M.(1997). Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (1995) Teatro Comparado. Problemas y conceptos, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.

Fo, D. (1998). Manual mínimo del Actor. Buenos Aires: Hiru Hondabarria.

Lamolle, G. (2018). Cual retazo de los suelos: anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular. Montevideo: Estuario

Lecoq, J. (2009). El cuerpo poético. España: Alba.

Leonardi, Y. A., & Mauro, K. (2014). La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral,10(19), 1-21. https://doi.org/10.34096/tdf.n19.6622

Mauro, K. (2013) "La Actuación Popular en el Teatro Occidental". Recuperado de http://www.academia.edu/5097349/La_ActuaciC3%B3n_Popular_en_el_TeatroOccidental.

Mogliani, L. (2009) Julián Giménez de Abdón Arozteguy, una obra emblemática del primer nacional uruguayo, Teatro, Memoria, Identidad. Roger Mirza (coord..) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad De La República. CSIC. Montevideo, pp. 195-208

Pavis, P. (2003) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires. Paidós

Pellettieri, O. (2001) En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo, De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino. Buenos Aires. Galerna.

Remedi, G. (1996) Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional. Montevideo. Trilce.

Remedi, G. (2001). Del carnaval como "metáfora" al teatro del carnaval. Latin American Theatre Review, 34(2), 127-152

Remedi, G. (2014). El teatro fuera de los teatros: Argumentos para una reconceptualización del campo del teatro y el estudio crítico de otras teatralidades. En G. Remedi (Coord.) El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral. 9-18. Udelar

Remedi, G. (2021). Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en El cupletero de antes de Los Saltimbanquis. En L. Lora y J. Dubatti (Coord. y Ed.) Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II, 467-494. Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

Rossi, V. (1969) Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia. Buenos Aires:Solar/Hachette.

Vidart, D. (2014). Tiempo de carnaval. Ediciones B

Vidart, D. (2021). El espíritu del carnaval. Banda Oriental

Villegas, J. (1994) Closing Remarks en D. Taylor y J. Villegas (eds.) Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America. Durham: Duke University Press.

Colectivos de murgas. Acercamiento al caso del Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario durante el período 2014 a 2017

Julia Dayub – Universidad Nacional de Rosario (Argentina) - *julia.dayub@fcpolit.unr.edu.ar*

Resumen

Este trabajo tiene por foco el Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario (Argentina) como experiencia de organización entre murgas, específicamente en el período delimitado entre 2014 y 2017. Se propone un abordaje desde la comunicación que tiene por objetivo describir la organización en sus múltiples dimensiones, buscando identificar su particular configuración del mundo en torno a la murga y el carnaval. Se consideran en particular aquellos aportes que permiten historizar los inicios del colectivo, describir la agrupación y su específica modalidad del encuentro como configurador del hacer murga, el carnaval como espacio fundamental de la agrupación. También aquello que refiere puntualmente al desarrollo comunicacional.

El abordaje de la temática desde lo comunicacional permite reconocer las significaciones y universos de sentidos que se tejen en la trama del Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario, para poder desarrollar acciones en el ámbito de las conversaciones que fortalezcan la organización del carnaval. Se concluye que aquella subversión del orden que tanto caracteriza a esta fiesta popular, es producida por el Colectivo a partir de su particular forma de crear esos carnavales, de posicionarse y hacerlos.

Palabras clave: *carnaval, murga, colectivo, comunicación, estratégica, latinoamerica, autogestión*

Abstract

This paper focuses on the Uruguayan Style Murgas Collective of Rosario (Argentina) as an organization experience among murgas, specifically in the period between 2014 and 2017. The proposed theoretical approach from communication aims to describe the organization in its multiple dimensions, seeking to identify their particular configuration of the world around the murga and the carnival. Particularly, the paper considers those contributions that allow us to historicize the beginnings of the collective, describe the group and its specific modality of encounter as a shaper of the murga as well as the carnival as a fundamental space of the group. Also, what specifically refers to communication development.

Approaching the topic from a communication perspective allows us to recognize the meanings and universes of meaning that are woven into the fabric of the Uruguayan Style

Murgas Collective of Rosario, in order to develop actions in the field of conversations that strengthen the organization of the carnival. It is concluded that that subversion of order that so characterizes this popular festival is produced by the Collective based on its particular way of creating these carnivals, of positioning itself and making them.

Keywords: *carnival, murga, collective, strategic, communication, latin america, cooperative*

Presentación

El presente artículo, recupera algunas reflexiones inscritas en el marco del trabajo *Cantar comunicación: un proyecto de comunicación estratégica para el Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario*[1]. Estudio que fue realizado durante los años 2014 a 2016, y delimitado a la organización que nuclea murgas "Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario" (de ahora en adelante el Colectivo). Formando parte -en ese período- las murgas rosarinas: Aguantando la Pelusa, Mal Ejemplo, Y Parió la Abuela, La Mar en Coche, Sobretodo en Verano, Modestia Aparte y La Guevarata.

De lo trabajado allí, haré foco sobre aquellos aportes que permitieron historizar sus inicios, describir la agrupación y su específica modalidad del encuentro como configurador del hacer murga, el carnaval como espacio fundamental de la agrupación; e incorporaré un breve apartado que describe aquello que refiere puntualmente al desarrollo comunicacional realizado en su momento. Sumaré a esto, otros documentos que complementan y enriquecen lo explorado, razón por la cual, el análisis se extiende hasta el año 2017.

El objetivo es proponer una descripción de la organización, en múltiples dimensiones, que permita identificar su particular configuración del mundo en torno a la murga y el carnaval.

Aspectos epistemológicos y metodológicos

Figura 1: carnaval del Colectivo de murgas en Plaza Ingalinela (La Vista Gorda, s.f.)

[1] Ver trabajo completo en *http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/11552*

Las prácticas colectivas populares tienden, en sus diversos procesos, a ser escindidos de cuerpos académicos que den sostén, capacidad de análisis y miradas macro sociales que impliquen reflexiones capaces de fomentar transformaciones en otra escala. En su artículo "Las ciencias sociales de un nuevo tipo" Sotolongo y Delgado Díaz (2006) advierten sobre esta dicotomía del llamado saber académico/saber comunitario o saber del activista social, promoviendo su imbricación en una perspectiva situada y desde los nuevos paradigmas del pensamiento complejo como posibles orientadores para una transformación social.

Es en este sentido que se reconoce a la dimensión comunicacional desde una perspectiva latinoamericana cuyos pilares epistemológicos son la meta-perspectiva de la Comunicación Estratégica Enactiva desarrollada ampliamente por la argentina Sandra Massoni; y los aportes de la Biología del conocimiento del biólogo chileno Humberto Maturana, el Pensamiento Complejo cuyo referente es Edgar Morín y los estudios de Comunicación y Cultura recuperando la mirada de Jesús Martín Barbero. De ahí que se comprenda a la comunicación como "momento relacionante de la diversidad sociocultural" (Massoni, 2007:170) y en ella a las conversaciones como el lugar donde se configuran mundos junto a otros en el entrelazamiento del lenguaje y emoción (Maturana y Dávila Yáñez, 2008). Estos mundos traídos a la mano, se recuperan a partir de la categoría de matrices culturales, cuya comprensión refieren a lo cultural como

> lugar donde se articulan los conflictos, donde adquieren sentido, diferentes sentidos, porque no hay un sentido único, no existe el principio totalizador de la realidad social, lo que existen son articulaciones a partir de prioridades en la coyuntura, en la situación. (Martin Barbero en Cruces, 2008:176)

Se indaga entonces las formas, situadas y fluidas, del vínculo de este cuerpo vivo en tanto matriz productora al que llamamos Colectivo.

Para acceder al universo de significaciones que dan espesor a este trabajo, se trabajó, fundamentalmente, con una perspectiva metodológica cualitativa, utilizando herramientas como entrevistas a informantes claves, observaciones participantes, análisis de fuentes documentales y revisiones bibliográficas.

El abordaje comunicacional, explicitado en el apartado que lleva su nombre, se desarrolló a partir de las metodologías participativas propias de la perspectiva[2].

Carnavales

En Argentina, hay festejos de carnaval que varían según las formas de habitarlo. En nuestra provincia, Santa Fe, podemos encontrar celebraciones con bailes de carnaval, juegos de agua, desfile de comparsas con raíces brasileñas o matanzas propias de la murga de

[2] Para profundizar, se recomienda ampliar el trabajo al que se hace referencia "Cantar Comunicación" (Dayub, 2016), e indagar en "Metodologías de la comunicación estratégica. Del inventario al encuentro sociocultural" (Massoni, 2011).

nuestro país: “Como festejo, el carnaval tiene siempre un rasgo local, regional o municipal, porque adquiere las características de la comunidad en su expresión más reducida” (Martín, 2011:5).

En Rosario, se encuentran registros de festejos carnavaleros desde mediados del siglo XIX:

> Llegada la fiesta, una alegría desordenada desbordaba por todos los rincones de la ciudad. Casi todos los vecinos, en mayor o menor grado, participaban en los actos que se realizaban y la urbe perdía su austeridad de pueblo laborioso para entregarse sin medida al desenfreno colectivo. (Museo de la Ciudad Wladimir Mikielevich, 1997)

Desde aquellas épocas[3], hasta la actualidad, se registran diversas formas de celebrarlo.

En este contexto y durante el estudio del caso, se registraron eventos de carnaval organizados por el municipio (carnaval en el Predio Ferial y zonas distritales, como el carnaval de calle Arijón), agrupaciones carnavaleras de la ciudad (como el carnaval de las murgas Okupando Levitas, Caídos del Puente e Inundados de Arroyitos, y la comparsa de tambores de candombe Candombe Hormiga); y centros culturales y agrupaciones barriales (como el carnaval del Centro Cultural La Grieta, el Carnaval-cumple de Pocho del barrio Ludueña y el del barrio República de la Sexta). En todos estos eventos de carnaval, las murgas abordadas en este trabajo, participaron realizando sus presentaciones.

Brotan murgas

Figura 2: La Guevarata en su carnaval del Barrio las Delicias (La Vista Gorda, s.f.)

Si bien se cuenta con registros de murgas creadas desde fines de los 90, el año 2007 constituye un mojón[4] en la historia de la murga estilo uruguaya rosarina. Por esa época, se formaron las murgas Mal Ejemplo y La Cotorra. Al año siguiente, se creó Aguantando la Pelusa y Los Vecinos Re Contentos, luego La Cotolengo, Y Parió la Abuela. Desde el año 2012 en adelante: La Guevarata, Modestia Aparte, Sobretodo en Verano, Ojo al Piojo, La Malcriada, La Mar en Coche, Los Grillos del Bidet y La Retirada[5].

[3] Se recomienda ver Falcón, R. (1989-1990), Falcón, R. (2000) y Roldán, D. P. (2011)
[4] Se recomienda ver el documental Días de Murga, instantes de carnaval: *https://youtu.be/_p44orFr0u0*
[5] En la actualidad esta cantidad de agrupaciones ha cambiado sustancialmente. Para profundizar sugiero el trabajo de Renata Bacalini (2021).

A mediados del año 2009, algunas de estas murgas en pleno crecimiento comienzan a realizar actividades conjuntas: "éramos un grupo más chico que se veía mucho y hacía murga y compartía compañeros" (Gatti, Kresic, Sauro, Blanco, Andrés, Fiori, comunicación personal, Junio de 2015). Así, se organizó un viaje para asistir al Encuentro Internacional de Murgas de Concordia (Entre Ríos), encuentro que demandó varias reuniones para lograr la concreción del viaje, diagramar las acciones y dividir tareas. Estas fueron las primeras instancias de trabajo conjunto que se hicieron entre las murgas y que fueron forjando un vínculo. Cabe destacar este último aspecto, como dicen Lucca, Di Filippo y Logiódice (2013:167) "las murgas uruguayas mantienen fluidas relaciones entre sí; particularmente cuatro de ellas: Los Vecinos Re Contentos, Aguantando la Pelusa, La Cotolengo y Mal Ejemplo".

En 2011, los vínculos entre las murgas se formalizaron bajo el nombre Agrupacarros (Agrupaciones Carnavaleras Rosarinas). Integrada por varias murgas estilo uruguayo y porteño[6], y la comparsa Candombe Hormiga, la agrupación se reunía una vez a la semana para coordinar la no superposición de corsos en época de carnaval, la negociación del tablado de carnaval organizado por la Municipalidad de Rosario en el Anfiteatro Municipal y la organización del Carnavalazo, un desfile por las calles y cierre en las escalinatas del Parque de España:

> Entre todas llevamos adelante lo que fue el "carnavalazo" donde marchamos por la ciudad todas juntas, cantando, tocando tambores, bombos, platillos, y al final de la marcha terminamos en el Parque España con la actuación de algunas murgas y bandas de música amigas. Realmente fue una gran fiesta carnavalera. (Petraccaro, 2013)

Esta experiencia fue "una de las primeras manifestaciones de encuentro, diálogo y apuesta colectiva entre las diversas murgas, cuerdas de candombe y demás agrupaciones que tiene al carnaval como el eje central de su tarea sociocultural, por fuera de la convocatoria estatal" (Di Filippo, Logiódice y Lucca, 2013:167).

Agrupacarros se disolvió luego del carnaval del año 2012: "fue una experiencia que quedó medio trunca, era como muy difícil la organización de tantas agrupaciones distintas (...) después de esa experiencia (que igual sirvió mucho de aprendizaje) se decide formar un Colectivo" (Gatti, Kresic, Sauro, Blanco, Andrés, Fiori, comunicación personal, Junio de 2015). Para ese momento, las tres murgas, que desde el 2009 venían trabajando juntas (Aguantando la Pelusa, Los Vecinos Re Contentos y Mal Ejemplo) deciden conformar un colectivo sumando a dos murgas nuevas (en ese entonces): Y Parió la Abuela y La Cotolengo. El proyecto al cual se abocó la agrupación fue la realización de cuatro corsos en el carnaval del año 2013. Durante el segundo semestre de ese año, la agrupación se concentró en pensar el carnaval del año 2014, incorporó a las murgas Sobretodo en Verano

[6] También referenciadas como argentinas o simplemente "murgas". Existen debates sobre este tema en el cual no ahondaremos.

y La Guevarata; pero, fundamentalmente, comenzó a reflexionar sobre la posibilidad de entenderse como un espacio que aporte cualitativamente al crecimiento del género en la ciudad. Esto se vislumbró en la primera actividad plenaria que tuvo el Colectivo durante abril de 2014, donde apareció la necesidad definir que "la bandera del Colectivo es que los carnavales son gratuitos, populares y de calidad con la mirada puesta en hacerlo cada vez más descentralizados y resignificando y reconstruyendo el carnaval expropiado en los '70" (Gatti, Kresic, Sauro, Blanco, Andrés, Fiori, comunicación personal, Junio de 2015). Esta "bandera", fue llevada adelante por la agrupación durante todos esos años y, dió lugar a la particular forma de encontrarse en el carnaval y en el hacer murga.

El carnaval, la murga y el colectivo

Cuando hablamos de Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario, nos referimos a ese espacio relacional de ciertas murgas que, localizadas en la ciudad de Rosario, se reúnen y realizan actividades produciendo en ella significaciones que orientan dichas acciones y permiten repensar el género imbricado en el carnaval.

En este sentido, y realizando un corte transversal del periodo descripto, se propone explorarlos desde sus dimensiones identitaria, organizacional, política y de gestión.

Identidad, organización y política

Recuperando uno de sus documentos iniciales, el colectivo

> Es una organización cuyo objetivo es la promoción de un carnaval inclusivo, popular y de calidad, y la gestión de actividades pertinentes al género (...) Las Murgas participantes esperamos conformar un Colectivo que nos contenga y nos identifique como agentes culturales teniendo el objetivo de forjar un proyecto que mantenga vivo el carnaval y su identidad; que opere en el entramado social apostando a la vía popular, la gente y el barrio. En ese sentido, nos oponemos a la mercantilización del carnaval y a la competencia entre las murgas. (documento interno del Colectivo, 2014)

Estas murgas –que reconocen, admiran y recuperan el género murga realizado en Uruguay, para producir un espectáculo- se juntan con el fin de hacer carnavales y promover el crecimiento del género en la ciudad de Rosario. Para ello, formalizan diversos tipos de actividades:

- Organizativas: espacios de encuentro donde se discute y generan consensos. Incluyen reuniones semanales, comisiones de trabajo orientados a ejes temáticos (por ejemplo, la comisión de finanzas, de relaciones con el estado o de armado de banderines) y un plenario anual que se realiza post carnaval y opera como balance, evaluación y definición de cómo continuar. Cada discusión en alguno de los tres espacios anteriores, se vuelca a las murgas, donde se debaten y ponen en relieve aquello que luego un representante llevará a la reunión o comisión.

- Formativas: talleres con murguistas locales e internacionales que visitan las murgas, o con murguistas del propio colectivo que acompañan procesos de aprendizajes de las murgas que lo requieren.
- Recreativas: jornadas lúdicas, asados, cantarolas.
- Eventos: fiestas, ensayos abiertos, toques, participación en marchas y luchas sociales.
- Carnavales: actividad que incluye a todas las anteriores y que opera como eje articulador fundamental del hacer de la organización.

Figura 3: Plenario del Colectivo. En Fin Colectivo de murgas (Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario, s.f.)

El colectivo pone en el centro de la escena al carnaval: "...planteando la necesidad de recuperarlo[7] como espacio de creación y difusión de ideas que a su vez lo resignifiquen; de la mano el concepto de volver a los barrios." (documento interno del Colectivo, 2014).

En este sentido, las murgas comienzan a comprenderse no sólo como agrupaciones que se presentan en esta fiesta popular, sino como creadoras de los mismos. Aparece aquí la gestión como herramienta de militancia en tanto define carnaval

> como momentos de encuentro donde los únicos protagonistas son la cultura y la alegría; donde, el pueblo, los vecinos y vecinas, niñas y niños, junto a sus organizaciones culturales recuperan/ocupan el espacio público: las calles, las plazas, las veredas y donde la lógica mercantil quede lo más al margen posible (Dayub, 2017:2).

Esta idea tiene algunos pilares fundantes: la gratuidad en tanto acceso libre como garantía del derecho al acceso a la cultura; la calidad como herramienta técnica indispensable para

[7] El feriado de carnaval fue prohibido en la última dictadura militar y recuperado en el año 2010, a través del decreto 1.584 del Poder Ejecutivo de la Nación Argentina que incorpora como feriados nacionales al lunes y martes de carnaval. La referencia del Colectivo a "recuperar", viene de la mano de este contexto donde se ponen en juego las repercusiones de las prohibiciones y su relación Estado-sociedad.

ofrecer los espectáculos y recursos que el barrio merece, y la no competencia como dispositivo habilitador de un encuentro que subvierte el orden de lo cotidiano:

> En los carnavales del Colectivo nadie gana ni pierde, nadie compite: ¡todxs vamos para el mismo lado! En una sociedad donde la ideología dominante está atravesada por los valores mercantiles, individualistas y competitivos, de los que no están exentas las expresiones artísticas, el Colectivo busca sembrar otra forma de relacionarnos entre nosotrxs, con la cultura, con el carnaval. (Dayub, 2017:3)

Se suman a este el acervo político de la agrupación la descentralización territorial fortaleciendo las identidades ancladas en los barrios, la construcción horizontal y el consenso colectivo, la recuperación de la calle y la fiesta como herramienta de apropiación barrial, y el autofinanciamiento y autogestión.

Gestión y organización del carnaval

A continuación, se describe sintéticamente cómo es que todas estas ideas y definiciones políticas se van forjando[8] en cada accionar del Colectivo para la construcción de carnavales.

Figura 4: carnaval en Plaza Argentina. (La Vista Gorda, s.f.)

Los Carnavales del Colectivo incluyen, cada año, una cantidad determinada de corsos donde se celebra la festividad. Ocurren entre febrero y abril de cada año. La gestión comienza pos carnaval (entre abril y junio) en los plenarios donde se generan consensos entre todas las murgas en cuanto a lineamientos generales sobre los próximos carnavales. A partir de allí, se realizan durante todo el año reuniones y comisiones como espacios dinamizadores de las acciones acordadas: grilla de fechas, gestión de recursos, reuniones con proveedores, áreas del estado, organizaciones sociales con las cuales se co-trabaja, financiamiento, entre otras.

Entre una o dos murgas, se encargan de organizar un corso. Según la cantidad de murgas, el número de corsos que habrá en ese carnaval[9]. Se realizan en los barrios donde ellas

[8] Cabe aclarar que no se comprende teoría y práctica escindida, sino que forman parte de un mismo proceso. Se toma la categoría de Enacción como referencia: "El mundo no es algo que nos haya sido entregado: es algo que emerge a partir de cómo nos movemos, tocamos, respiramos y comemos" (Varela, 1996:13-15). Estos universos simbólicos son configurados en el hacer.

[9] Hay un único corso de carnaval que se organiza entre todo el colectivo y que se le suele llamar festival, porque cuenta con una grilla de escenario íntegra de murga.

ensayan o tienen alguna afinidad particular, siendo la calle o una plaza el lugar para el festejo. En muchos de estos corsos, participan de la organización agrupaciones que habitan ese lugar como agrupaciones sociales, bibliotecas, espacios culturales.

La diagramación, grilla, actividades e identidad de la misma está pensada íntegramente por la o las murgas que organizan el corso, mientras que las logísticas generales son llevadas a cabo por las comisiones del Colectivo (alquiler de luces, sonido, banderines, relaciones con el Estado, y otras gestiones).

Cada murga organiza, anfitriona y canta en su corso, toca en otro y trabaja en otro. Esta dinámica, engendrada por el colectivo ante la pregunta de cómo "hacer, cantar y disfrutar" un corso a la vez, agiliza y aliviana la tarea. Pudiendo cada murga sostener y ser sostenido por otras en cada evento. Generando confianza en el trabajo y expertise en las diferentes áreas que comprenden hacer carnaval.

En cuanto a la impronta de cada corso: hay algunos dedicados a las infancias con juegos y espacios lúdicos, otros con ferias, otros con danza en la calle, otros con su reconocida guerra de espuma. En todos se presentan artistas de diferentes géneros locales, regionales e internacionales. Para las visitas internacionales, se suma el armado de alojamiento, viáticos y disfrute.

En cuanto a la búsqueda de no mercantilizar el carnaval, se intenta no solventar los gastos del carnaval con el carnaval mismo. Sino, por el contrario, se trabaja en la gestión de los recursos durante todo el año desde algunas de las comisiones en la que se incluye la realización de actividades financieras a partir de la presentación de las murgas (toques en la peatonal, festivales, ensayos abiertos), la gestión con diferentes áreas del Estado y el sostén de lazos y relaciones con aquellas empresas técnicas que garantizan la calidad de los espectáculos, entre sus principales.

Figura 5: Murga La retirada en carnaval de la Casa de la Memoria. (La Vista Gorda, s.f.)

A modo de coda, cabe destacar que estos carnavales se realizan desde el año 2012 siendo 54 los realizados hasta la fecha. Sus espacios han sido calles y plazas de los barrios de la ciudad de Rosario, y organizados articulando con agrupaciones e instituciones sociales.

Comunicación

Durante el período descrito, se incorporó un proyecto de Comunicación Estratégica cuyo desarrollo coordinó y realizó la comisión de comunicación del Colectivo. Este trabajo –que implicó desplazar el eje de la difusión como única tarea- se abocó a reconocer los diversos universos de sentidos que forman parte de la trama de la organización. Lo hizo a partir de la identificación de la problemática de los espacios comunes que articulan los objetivos del Colectivo orientados a generar transformaciones comunicacionales que impacten sobre la realización de los carnavales y el crecimiento del género.

Figura 6: Plenario del Colectivo de Murgas (Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario, s.f.)

Para ello, se reconocieron y desplegaron los siguientes aspectos: cultural, ideológico y sustentabilidad. Ellos fueron profundizados a partir de sus componentes y del reconocimiento de causas (próximas y básicas), síntomas y consecuencias. Sobre estos aspectos se creó un mapa de actores y, según la modalidad del vínculo de cada actor respecto de la problemática, se describieron las siguientes matrices socioculturales: *Los que hacen al Colectivo, Los que renunciaron al Colectivo, Los que subsidian, Las que no participan del colectivo, Los que co-inspiran*[10] *con las murgas del colectivo, Los que se auto-organizan en el arte, Los que reúnen y gestionan murgas y carnaval, Los que prestan servicios para el carnaval, Los que regulan la cultura.*

Es interesante reconocer cómo en el abordaje desde la perspectiva de la comunicación, se desplazó la categoría de "actor" "organizaciones", "murgas", "instituciones"; para reconocerlos desde su particular vínculo con la problemática, a partir de la conceptualización de matriz sociocultural como "esquema básico que describe los rasgos principales de la lógica de funcionamiento de un grupo social" (Massoni, 2007). La misma

[10] Concepto propuesto por Maturana y Dávila Yáñez que refiere a inspirar juntos, "hablamos de co-inspiración cuando vemos varias personas participando en las conversaciones de generación y realización de un proyecto colaborativo que les hace sentido como parte de vivir en el placer del co-inspirar y colaborar" (Maturana y Dávila Yáñez, 2008)

permite orientar las acciones comunicacionales para reconocer qué encuentros son posibles bajo la lógica particular que cada matriz tiene con la problemática abordada. En función de ello se desplegaron acciones en múltiples dimensiones comunicacionales.

Para ejemplificar, frente al aspecto cultural, para la matriz sociocultural *Los que hacen el colectivo*, se diagramaron acciones que priorizan los procesos comunicacionales de participación y sensibilización: Crear espacios de encuentro que actualmente involucran la emocionalidad del amor: asados, ensayos abiertos conjuntos.

Mientras que, en ese mismo aspecto, pero para la matriz sociocultural *Los que subsidian*, se prioriza un proceso comunicacional informacional con la acción de presentar el proyecto el Colectivo a las autoridades culturales de los organismos municipales y provinciales con el fin de dar a conocer el ciclo de Carnavales que organiza.

El diseño del plan operativo inicial de este proyecto de Comunicación Estratégica, desarrollado en las tablas presentadas a continuación, prioriza, por proximidad y relevancia, abordar la matriz sociocultural *Los que hacen el Colectivo*, desarrollando acciones que operen en el espacio de encuentro generando transformaciones en las siguientes dimensiones y procesos comunicacionales.

Aspecto	**Proceso comunicacional**	**Acciones realizadas**
Ideológico	Participación	Diversificar y ampliar roles en actividades para incluir murgueros: en las reuniones a nuevos integrantes que se sumaron a la gestión de recursos.
Ideológico	Sensibilización, participación	Dinámica por murga donde cada una de ellas reflexione sobre lo que puede para sostener el colectivo y los modos considerados consecuentes: incipiente trabajo con el tratamiento de una murga en particular que estaba pasando un momento difícil. Allí conversamos sobre los límites y las posibilidades de lo que estaban pudiendo.
Cultural	Informacional	Reorganizar el espacio virtual del Colectivo "FB Murgas Rosarinas" en pos de incluir el trabajo que se realiza entendiendo que los usuarios forman parte de las Matrices Socioculturales mencionadas: realizamos un análisis del sitio virtual, definimos qué necesitábamos hacer en él y en relación a aquello que queríamos promover empezamos a probar el uso de posteos y actualización del perfil.
Cultural	Informacional	Incorporación de sistema de resúmenes por comisiones en el grupo de Facebook: un compañero diseñó unas plantillas de carga y capacitó a los integrantes de las comisiones en su uso.

Tabla 1: Procesos comunicacionales de la matriz sociocultural Los que hacen el Colectivo (Dayub, 2016)

Las que no participan del Colectivo, fueron la otra matriz sobre la cual se hizo - en este período- un abordaje. Y se planificaron acciones específicas sobre *Los que subsidian, Los que co-inspiran* y *Los que se auto-organizan en el arte*.

Aspecto	**Proceso comunicacional**	**Acciones realizadas**
Cultural	Participación	Invitar a las murgas que no participan del Colectivo a sumarse a un festival de carnaval organizado por el Colectivo. Se trabajó al interior de nuestra agrupación el dimensionar la importancia de hacerlos sentir cómodos y en "casa".Comprender que eso que vivimos en el vínculo con los otros es lo que nos define.
Cultural	Participación	Explorar las experiencias en la militancia cultural: Intercambio de experiencias en encuentro de murgas del país con las murgas participantes para conocer cómo viven las temáticas que le interesan trabajar al Colectivo.

Tabla 2: Procesos comunicacionales de la matriz sociocultural Las que no participan del Colectivo (Dayub, 2016)

Aspecto	**Proceso comunicacional**	**Acciones**
Ideológico	Informacional	Conocer cómo resuelven la gestión de recursos
Ideológico	Sensibilización	Vivir su trayectoria en el trabajo cultural coordinando actividades conjuntas

Tabla 3: Procesos comunicacionales de la matriz sociocultural Los que co-inspiran (Dayub, 2016)

Aspecto	**Proceso comunicacional**	**Acciones**
Sustentabilidad	Participación	Iniciar acercamiento como Colectivo (hay experiencias pero de murga a agrupación).

Tabla 4: Procesos comunicacionales de la matriz sociocultural Los que se auto-organizan en el arte (Dayub, 2016)

El desarrollo de esta propuesta comunicacional operó en, al menos, dos aspectos: el desarrollo de acciones realizadas a partir de una exploración de los vínculos y sentidos sobre el colectivo y el carnaval según las diferentes matrices socioculturales involucradas y, el aprendizaje de quienes formaron la comisión de comunicación, de un trabajo comunicacional en múltiples dimensiones.

Reflexiones

Figura 7: Inauguran el carnaval con un desfile por el barrio Cura. (La Vista Gorda, s.f.)

En la ciudad de Rosario, en un proceso extendido sin fecha inaugural pero con registros desde el año 2013, nació el Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario. Un espacio de encuentro de algunas murgas de la ciudad cuyo lei motiv fundante fue "hacer carnaval". Es decir, correrse del eje de habitar el carnaval presentándose con sus espectáculos, para incorporar la creación de los propios espacios donde presentarse y donde reflexionar sobre una fiesta que tiene la reversión del orden establecido como tradición. Aparece allí un aspecto simbólico que considero más que interesante: el carnaval se conforma como un espacio de lucha y militancia. Reúne murgas, las enfrenta a tomar decisiones (como la gratuidad y la no competencia) que derivan en particulares formas de gestionar recursos, así como a comprender la fiesta como una celebración y encontrar en el trabajo una diagramación que habilite el disfrute. Permite repensar el mundo que habitamos y elegir hacer otros recorridos.

Acompañando, el abordaje de lo comunicacional permitió reconocer las significaciones y universos de sentidos que se tejen en esta trama, para poder desarrollar acciones en el ámbito de las conversaciones, que fortalezcan la organización del carnaval.

Finalmente, considero que aquella subversión del orden que tanto caracteriza a esta fiesta popular, es producida por el Colectivo a partir de su particular forma de crear esos carnavales, de posicionarse y hacerlos.

> "Salí que te descubrí / piedra libre para el carnaval /sos como la plastilina ahora hay que crear / salí que te descubrí / piedra libre para el carnaval / sos lo que hacemos nosotros para que existas"
>
> (Bajada murga Mal Ejemplo, 2014)

Referencias

Bacalini, R. (2021) *La murga estilo uruguayo en Rosario. El caso de una práctica cultural emergente* (Tesis de maestría).

Cruces, F. (2008) Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento. *Revista Anthropos*, n° *219*, pp. 173-179.

Dayub, J. (2016) *Cantar comunicación: Un proyecto de comunicación estratégica para el colectivo de murgas estilo uruguayo de Rosario* (Tesis de maestría).

Dayub, J. (2017) *Recupera la calle. Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario.* Ponencia presentada en la 1°Jornada de Gestión Cultural "Gestando vínculos para el trabajo y la creación cultural", Paraná, Entre Ríos.

Di Filippo, M., Lucca, J., & Logiodice, J. (2013) El ruido de lo popular: murga y política en Rosario. En G. Rocchi (Ed.), Saliendo del barrio (pp. 151-176). Rosario: Laborde.

Documento interno del Colectivo “Manifiesto”, (2014).

Falcón, R. (1991) La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral en el Rosario del siglo XIX. *Anuario, 14*, Universidad Nacional de Rosario.

Falcón, R. (2000) Rituales, fiestas y poder. (Una aproximación historiográfica a un debate sobre su pasado y su presente). *Estudios Sociales, 18*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

La Vista Gorda. (s. f.). *Perfil* [página de Facebook]. Facebook. https://www.facebook.com/lavistagordafm

Martin, A. (2011) Carnaval de murgas: la fiesta redimida. *Revista Nuestra Cultura*, 3(10), 4-7.

Martín-Barbero, J. (1995) *Pre-textos: Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos.* Centro editorial Universidad del Valle.

Massoni, S. (2007) *Estrategias: Los desafíos de la comunicación en un mundo fluido.* Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.

Massoni, S. (2011). *Metodologías de la Comunicación Estratégica: del inventario al encuentro sociocultural.* Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones

Maturana, H., & Dávila Yáñez, X. (2008) *Habitar Humano.* Chile: J.C.Sáez Editor.

Museo de la Ciudad Wladimir Mikielevich (1997). *Carnavales en Rosario* [muestra]. Rosario, Argentina

Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario. (s. f.). *Perfil* [página de Facebook]. Facebook.https://www.facebook.com/murgasrosarinas

Petraccaro, M. (2013) De feriados, murgas y carnaval. Revista Mascaró. Disponible en: https://archivo.argentina.indymedia.org/print.php?id=831604

Roldán, D. P. (2011) Imágenes de un juego social y simbólico. Los carnavales rosarinos entre 1900 y 1945.

Sotolongo, P., & Delgado, C. (2006). Las Ciencias Sociales de un nuevo tipo. En P. Sotolongo, La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas Ciencias Sociales de nuevo tipo. Buenos Aires: Crítica, pp. 79-94.

Varela, F. (1996) Ética y acción. Dolmen Ensayo.

Antimurga BCG: Cuerpos en acción, cultura popular y corrientes de vanguardia. Imaginarios, diálogos e identidades

Raúl De León - Facultad de Artes, Udelar - *rauldeleon773@gmail.com*

Resumen

El artículo expone y exhibe una descentrada relación arte y política situada y contextual, atravesada en Uruguay por el fenómeno popular del carnaval, eje temático poco abordado en investigaciones académicas. Ahora bien, ¿cómo y desde dónde pensar esta problemática? Mi propuesta es abordar este maridaje tan complejo como desafiante mediante la recolección y deconstrucción de prácticas desde reflexiones teóricas en formato ensayo. Ello me conduce a bucear bordes y márgenes de expresiones artístico culturales en un estudio de caso intentando revelar interrelaciones emergentes en este dueto. La temática específica comprende el carnaval como lugar de memoria de la cultura uruguaya y la actividad de Antimurga BCG durante 1980-90. La producción de conocimientos situados y contextuales desde el Sur permitirá re significar y/o generar indicadores, dimensiones y conceptos nuevos. Un acercamiento generalizable –o no- que intenta escapar de teorías totalizadoras generadas en y desde realidades diferentes. Así, trascendiendo la búsqueda de homogeneidades y pareceres rígidos reconociendo diversidades será posible proyectar caminos que respetando derechos intente abordar problemáticas interpelando grandes relatos. Persiguiendo futuros caminos, problematizando y reflexionando, creando vínculos con otras realidades, focalizando visualidades que conforman el imaginario cultural de Uruguay y Montevideo, hurgando archivos (que debieran conformar el patrimonio cultural inmaterial) condimentado por sentimientos nostálgicos que pueden más que el olvido, de lo que fue y lo que no fue. Desde los escenarios que transito y habito, Sociología, Artes Visuales, Gestión Cultural, Publicidad y TIC, propongo estas reflexiones híbridas.

Palabras clave: *arte, carnaval, prácticas, murga, popular*

Abstract

The article exposes and exhibits a decentered relationship between art and politics situated and contextual, traversed in Uruguay by the popular phenomenon of carnival, a thematic axis little addressed in academic research. Now, how and from where to think about this problem? I propose to address this complex and challenging marriage by collecting and deconstructing practices from theoretical reflections in essay format. This leads me to dive into edges and margins of cultural and artistic expressions in a case study

trying to reveal emerging interrelationships in this duet. The specific theme comprises the carnival as a place of memory of Uruguayan culture and the activity of BCG Antimurga during the 1980-90s. The production of situated and contextual knowledge from the South will allow us to re-signify and/or generate new indicators, dimensions, and concepts. A generalizable approach –or not- that tries to escape totalizing theories in and from different realities. Thus, by transcending the search for homogeneity and appearing rigid, recognizing diversities, it will be possible to project paths that, while respecting rights, address problems by questioning great stories. Pursuing future paths, problematizing and reflecting, creating links with other realities, focusing on visualities that make up the cultural imaginary of Uruguay and Montevideo, rummaging through archives (which should make up the intangible cultural heritage) seasoned by nostalgic feelings that can be more than oblivion, of what was and what was not. From the scenarios that transit and habit, Sociology, Visual Arts, Cultural Management, Advertising, and ICT, I propose these hybrid reflections.

Keywords: *art, carnival, practices, murga, popular*

En la búsqueda de vinculaciones arte y política inmediatamente surge desde dónde y a través de qué y quiénes pensarlas. Ello me condujo hurgar diferentes manifestaciones culturales y artísticas preguntándome ¿qué actores investigar? ¿cuáles prácticas incluir en esta relación? Buceando experiencias colectivas de resistencia emerge el carnaval como protagonista y fenómeno social relativamente invisibilizado en el mundo del arte e investigación académica. Revistando presentaciones como Ecos del Camión, la propuesta de la autodenominada Antimurga BCG podría considerarse disruptiva y/o alternativa, un punto de fuga en la cartografía del carnaval uruguayo. Una práctica *btl –below the line-* realizando una analogía con la comunicación publicitaria y el *marketing*. Desde este marco focalizo en este colectivo que participara del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, categoría Murgas durante la década 1980-90.

En el siguiente apartado propongo indagar ensayando sobre relaciones y cruces entre cultura popular y corrientes estéticas de vanguardia atravesadas por el contexto geográfico y político. Esta reflexión implica problematizar identidad/es, descubrir simbolismos y creencias desde imaginarios mientras en el proceso emerge la fragilidad y visibilidad de lo efímero que provoca sumergirse en mundos latentes, imágenes significantes que forman y conforman. En tanto sociólogo (una de mis formaciones académicas) se utiliza el recurso teórico, ese acumulado de saberes como corpus para obtener respuestas y/o explicaciones de fenómenos sociales. A su vez, mi otra formación y experimentación en Artes Visuales tensiona e interpela las reflexiones realizadas, sin embargo, intento visualizar esta situación como oportunidad particular.

La temática compleja trasciende una mirada disciplinar exigiendo una perspectiva con horizonte en transdisciplina. El producto conforma así una mirada híbrida que integra conocimientos disciplinares de sociología, arte, cultura, comunicación y otros saberes de la vida, transitada con más preguntas que respuestas, habitando el mundo desde el mundo, diciendo desde la subjetividad y afectividad. En línea con ello la Cultura Visual como recurso táctico y el *bricolaje* como método de investigación posibilitan una ciencia crítica de la complejidad. El investigador asume un rol comparable a músicos de jazz, editores audiovisuales o *djs* en sentido de apropiarse, recolectar e hilvanar fragmentos, retazos para generar otros productos re significados. Con palabras de Loddi y Martins, "*Assim, a pesquisa qualitativa aparece como um conjunto de atividades e práticas materiais e interpretativas que localizam o pesquisador no mundo. O pesquisador passa a ser um bricoleur, aprendendo a trabalhar com conteúdos de disciplinas diferentes*" (2009:7). A su vez, el concepto culturas híbridas (García Canclini, 1990) en el proceso de construcción de identidad/es atraviesa la propuesta. El desafío es construir un otro relato que interpele la hegemonía e incluya la cultura popular y prácticas artísticas constructoras de identidad/es y producción simbólica, en la búsqueda del *genius loci* o espíritu del lugar y del *zeitgeist* o espíritu de la época que lo envuelve y determina. Con actitud prospectiva, desenterrando huellas, desocultando capas del palimpsesto donde el flujo presente pasado posibilite construir otros habitares colectivamente (como eje y derecho) y pensando futuros posibles camino andando, polinizando cambios.

Cultura popular vs. Arte

La cultura popular opera por fuera de la institucionalidad artística desde una definición moderna de las Bellas Artes. Aún hoy, en esta contemporaneidad en el sentido de Agamben (2008) frágil y discontinua atravesada por tensiones local/global, es difícil encontrar voces que legitimen prácticas populares, aunque conformen no sólo imaginario colectivo sino la propia identidad de los uruguayos. Arte y cultura popular son situadas alejadas desde patrones y conceptos eurocéntricos. No obstante, es dable proclamar junto a García Canclini:

> una reivindicación científica y política, de abolir los criterios de inclusión establecidos prepotentemente por las historias del arte, las estéticas y el folclore, abrir esas disciplinas a un estudio crítico, desprejuiciado, de los gustos y usos populares por su representatividad y su valor social. (1989:201)

Así, cabe preguntarse ¿de qué manera las culturas latinoamericanas asimilan las utopías de las vanguardias? Convencido que es momento de pensamiento situado y contextual visualizando procesos complejos y heterogéneos caracterizados por la hibridez cultural de prácticas artísticas en América Latina deconstruyendo categorías teóricas y definiciones que si bien disparan reflexiones se generaron en Europa y Estados Unidos. El proceso de recepción, asimilación y aprehensión de estéticas artísticas de vanguardia surgidas y

desarrolladas en países europeos, en el Sur no se produce lineal ni literalmente sino con grados de complejidad que debieran profundizarse. Si bien estos movimientos y manifiestos desencadenaron expresiones las considero no alineadas al espíritu de origen sino solapadas en procesos de hibridación en contextos especiales y heterogéneos en el continente americano.

En este sentido el carnaval en general y la murga en particular podrían materializar un trazo conceptual de pensamiento que si bien estimula o provoca diversas formas de expresión sin embargo no son reconocidas institucionalmente como práctica artística. En general son categorizadas como manifestaciones folklóricas y con ello un intento de neutralizar su poder de resistencia como dispositivos de manifestación de sentires de sectores populares. A su vez, si enmarcamos este fenómeno en la década de 1980 (abarca la dictadura militar, el proceso de caída y restablecimiento de la democracia) focalizando en manifestaciones, el género murga y su devenir podría establecerse como un espacio protagonista de resistencia local. Si bien puede ser polémico en un ensayo académico sobre prácticas artísticas en el marco de una Facultad de Artes la inclusión de un colectivo de carnaval intento expandir los límites dando voz a la cultura popular ampliando discursos, narraciones y sentidos, exponiendo expresiones que generalmente figuran al margen o en los bordes de la institucionalidad artística. La intención es crear espacios de debate recolectando y problematizando experiencias sociales y artísticas que ocurrieron, colaborando a visibilizar colectivos olvidados. Dichas experiencias acontecieron en escenarios de carnaval y habitan el imaginario social y colectivo de Montevideo.

En este desdibujar fronteras artísticas se integra la murga, fenómeno cultural y artístico emergente en prácticas del Sur. Si bien este género no goza de legitimación por la crítica ni instituciones hegemónicas de arte, los protagonistas en tanto actores, músicos, técnicos y creadores se autodefinen artistas populares. La forma que intrínsecamente reviste es un *collage* zurciendo en un espectáculo cantado diferentes retazos musicales, textuales y coreográficos conformando un género tan particular como novedoso respecto a otras expresiones artísticas, a pesar de sus más de cien años de historia en Uruguay. La murga como categoría autorizada por el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas implica un espectáculo de alrededor de cincuenta minutos, con una estructura tradicional de cuatro partes: saludo presentación, *popurrí* de actualidad, *cuplet* y canción despedida, llamada popularmente retirada, que se presenta en el Teatro de Verano.

Durante los años ochenta, sumándose al descontento y con intención de colaborar en derrotar la dictadura militar, toman partido evidenciando cierto giro o traslación que tiene que ver con el decir, la palabra, representación y llamado a la acción. Este período comprende una serie de hechos políticos y sociales ineludibles al momento de tematizar estas manifestaciones. En una síntesis extrema rescatando algunos hitos abarca desde la

propuesta de Plebiscito para la reforma de la Constitución y su derrota al triunfar el voto por el NO, las elecciones internas y nacionales con proscripciones de partidos y candidatos y la asunción del primer gobierno pos-dictadura restableciendo libertades democráticas. Este proceso se caracterizó al inicio de década por una radicalización política contra la dictadura y la segunda mitad comprende la salida acompañada de un gran desencanto de lo soñado y esperado en el imaginario colectivo. Al profundizar en necesidades y subjetividades de este período puede pensarse como herencia del espíritu de los sesenta que se materializa en los setenta, proceso interrumpido por la dictadura y la correspondiente pérdida de libertades democráticas que luego se retoma a partir de su caída creando agrupaciones colectivas de resistencia. En cuanto a espacios de expresión se caracteriza por libertades cercenadas, instituciones artísticas deprimidas e intervenidas como el Museo Nacional de Artes Visuales y la Universidad de la República, cerrados el Instituto de Sociología (hoy Facultad de Ciencias Sociales) y la Escuela Nacional de Bellas Artes (Hoy Facultad de Artes), teatros y galerías de arte clausuradas.

A su vez, emergen otras visualidades desde la presentación visual, auditiva y textual que implica diferentes sentidos convergiendo para captar el espectáculo. Se analiza el espacio ocupado en los ochenta como una relatoría popular, no académica, marginal, situada entre bohemia y militancia de izquierda. Así, personajes populares como Raúl Castro y su Falta y Resto, José Morgade con su Reina de la Teja, Catusa Silva con Araca la Cana, Iglesias preso político propietario de Diablos Verdes junto a artistas multifacéticos como Horacio Buscaglia (músico, actor, director teatral, publicista) entre muchos otros, se transforman en animadores protagonistas del carnaval. De este modo, como plantean Alfaro y Di Candia

> por obra de la represión desatada por la dictadura sobre muy diver,sas formas de creación y expresión cultural, el carnaval también ofició como espacio alternativo para músicos, actores y artistas que encontraron en él la posibilidad de experimentar y comunicar lo suyo (2013:29)

encontrando una hendija, una fisura por donde colarse. En consecuencia, ocupan y habitan lugares de expresión popular a través de la escritura de textos, composiciones musicales o visuales. La práctica cultural murga, lugar de producción simbólica que construye identidad/es, se transforma en dispositivo táctico de denuncia, crítica y resistencia.

Cartografiando la escena murguera del carnaval durante la década se establece desde la crítica y prensa –no tan así desde los integrantes- dos tipologías diferenciadas: las murgas de La Teja (llamadas pueblo por su compromiso político de izquierda) y las de la Unión (llamadas *murga murga* ajustadas a un formato clásico). Ello refiere a dos zonas o barrios montevideanos que cobijaron a conjuntos que se agrupaban en esas categorías. Mapeando la escena es posible afirmar que en su mayoría los artistas populares se vuelcan a un arte político directo y partidario, manifestando públicamente adhesión a la izquierda,

comprometiéndose así en textualidades y cantares con acciones, militancia y reivindicación de la protesta. En este contexto brevemente relatado, en el año 1982 se forma Antimurga BCG, comenzando a participar en 1985 en el Concurso Oficial. Según Aharonián "permitió, en las últimas etapas de la dictadura y el pasaje a la democracia formal, un aire fresco de renovación de enfoques, permeado de todos modos de algunos tics cultos" (2007, p. 119). Su práctica surgida desde el teatro grotesco y performático irrumpe la escena carnavalesca desde un lugar intersticial, abriéndose paso entre el binarismo reinante, transitando el carnaval desde la caída de la dictadura y el comienzo del nuevo período democrático.

Carnaval por partes

Como se señaló, el activismo político y social se produce también en espacios del carnaval habitando el tradicional género murga, componente fundamental de la cultura popular uruguaya que en el imaginario y acciones va más allá de febrero, mes de la fiesta, para transformarse en cotidianeidad y elemento constitutivo de identidad en Uruguay. Mientras gobiernan los militares las letras de las murgas, sus decires, debían ser aprobadas por la Comisión de Censura que "se vio reforzada por la presencia de militares y funcionarios del Ministerio del Interior a los que se sumaron, en más de una ocasión, miembros del ESMACO (Estado Mayor Conjunto) y de la Región Militar N°1" (Alfaro y Di Candia, 2013:25). En esta situación varios textos fueron censurados parcial o totalmente, hecho que, a pesar de limitar la libertad de expresión activó la creatividad motivando a letristas a afinar palabras para dejar su mensaje. Frente al embate dictatorial, autoritario y represivo se utilizaron estrategias para lograr objetivos militantes, activando imaginación mediante metáforas e ironía como herramientas de resistencia.

Con ello, la inmediatez que imponía la represión junto a un horizonte de esperanza hacia una salida democrática conforma una sensibilidad donde lo puramente estético cede paso al llamado a la acción y participación social mediante la apelación permanente a *nosotros*, a todos, al pueblo, más que a la obra en sí misma. Evidencia de este proceso son las letras emblemáticas de Reina de la Teja que en 1984 cantaba "murga del pueblo reina, si reina el pueblo que es su esperanza". Se manifiesta una invitación constante a vivir la obra, al sentir colectivo y compartido, intentando contagiar un sentimiento de nación tan poco arraigado en la cultura uruguaya.

En este marco, la BCG se sitúa desde otro lado, disidente del mundo hegemónico al interior del género valiéndose del humor absurdo y creación de situaciones como estrategia de resistencia. A propósito, nuevamente Alfaro y Di Candia: "las dicotomías propias del período reflejan tensiones y conflictos que también explican los dolores de cabeza suscitados en unos y otros por la rara mezcla de sofisticación e impacto popular de

la BCG y de su provocativo “antimurguismo” (2013:32). Considero esta como una estrategia parasitaria, sin connotación despectiva, sino un intento de fagocitar el género tradicional de protesta y expresión popular como dispositivo para realizar prácticas y motivaciones artísticas. Su propuesta *sui generis*, desenfadada y tan poco alineada a la hegemonía del momento se materializo en habitar espacios alejados de la racionalidad, ocupando un espacio simbólico, un espacio otro, que bien podría relacionarse con otras expresiones artísticas de la región como los *Parangolés* de Oiticica. Pero, vayamos por partes, deConstruyendo, recortando e hilvanando.

La murga puede definirse como un colectivo heterogéneo y diverso, interdisciplinario, en ese entonces fundamentalmente masculino cuyos integrantes eran bohemios, artistas, de clase obrera o media e intelectuales. Desde la musicología, Aharonián (2007):

> "murga" se refiere a una especie local originada en prácticas (anteriores y de nombres diversos) que se desarrollan a partir de 1920, definiendo una serie de características. Las murgas son grupos corales de una docena de miembros (salvo excepción, todos varones hasta la década del 1990), acompañados por tres percusionistas (que tocan bombo, tambor redoblante y platillos de entrechoque), grupos en los que el elemento teatral sirve para comentar satíricamente situaciones sociales y políticas. El conjunto lleva los rostros pintados, usa ropas grotescas o fantasiosas, y se mueve con una géstica característica, mientras canta a varias voces, la principal de las cuales suele no ser la voz más aguda. (19)

La intención de la murga es la conformación de un espectáculo para presentar al público que asiste a los escenarios durante el carnaval. Parafraseando, este *mundo del arte* con la categorización de Becker (2008) implica el trabajo conjunto de diferentes lenguajes y técnicos: textos, música, vestuario, maquillaje, actuación, mímica, coreografía, plástica, danza y cuerpos en movimiento. El contenido (obra) cargado de sentidos y significación es determinado y determinante al momento de la creación, reglamentado en su estructura saludo presentación, *popurrí*, *cuplé* central y canción despedida. El espectáculo requiere un modo determinado y disciplinado de interacción con él o los públicos, los artistas protagonistas están encima del tablado o escenario y los espectadores debajo en la platea. Un formato tradicional de teatro: escenario-obra-espectador.

Por su parte, Uruguay caracterizado país de carnaval (agrego y fútbol también), ingrediente esencial de identidad nacional, si es posible hablar de nación, será determinante en la conformación del imaginario colectivo. La murga en tanto exhibición conjunta de diferentes lenguajes artísticos presentados sobre un escenario popular, fuera de la institucionalidad hegemónica del arte, despliega experiencias rituales y estéticas. Así, el devenir murguero, museo fuera del museo, memoria de experimentaciones sensibles, archivo, alucinación colectiva y celebración compartida considero que bien podría sin complejos anexarse como un apartado en el texto *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock* (Schultz, 1994).

El tablado es la denominación por la cual tradicionalmente se conocen los escenarios donde se desarrollan las presentaciones y representaciones de carnaval. Estos teatros populares son los espacios de mayor convocatoria de público en el país. Durante la década en cuestión probablemente consecuencia de la efervescencia y necesidades de expresión pululan también otros espacios abiertos de presentación: plazas públicas, calles, cooperativas, sindicatos, locales de enseñanza, iglesias, etc. Se manifiesta así una doble tensión, entre espacios legitimados y delimitados de representación artística bajo la órbita de instituciones como museos, teatros, salas de concierto y los tablados en carnaval y a su vez la emergencia de lugares alternativos, dado el contexto político social. La creación de estos espacios de hecho subvierte lo establecido y reglamentado, por un lado, descentrando el disciplinamiento impuesto por la institucionalidad hegemónica del arte y, por otro, del propio carnaval que impone y dispone de espacios legitimados. Los espacios de acción evidencian politicidad, por la necesidad que provoca el contexto inmediato.

Esta situación re significa los sitios más comunes y cotidianos, los politiza al convertirlos en acontecimiento, cuna de manifestaciones y expresiones sociales y populares. A través de prácticas de carnaval, espacios comunes y habituales adquieren significación relevante, embebidos de sentido por acciones y representaciones, lugares emblemáticos de enunciación de mensajes. Con ello, será el propio espacio simbólico de presentación y representación artística que está en disputa pues se cuestiona con acciones concretas el lugar desde donde se enuncia, aunque no esté legitimado por las instituciones, pero sí por importantes sectores de la población. Esta situación también coadyuva al deterioro de los principios constructivos de la idea moderna de arte.

BCG, politicidad desde el nombre y presentación visual

Si en cualquier parte del mundo BCG es *Bacillos Calmette Guérin*, sinónimo de vacuna, antídoto para la prevención de la enfermedad de tuberculosis y que, en momentos de Pandemia y desconcierto se relacionó desde diferentes voces, académicas incluso, como posible determinante de protección frente al coronavirus Covid-19 (con la cual Uruguay adquirió un destacado protagonismo, por la obligatoriedad de la misma en la infancia), en el imaginario colectivo de la cultura popular de Uruguay estas tres letras son sinónimo de fiesta, locura, desparpajo. El nombre en 1982 cuando surge "tenía que ver con las elecciones internas de aquel momento por eso se llamó BCG y era un juego con la vacuna" (Radio Camacuá, 2018). Recuerdo que las listas para las elecciones internas de los partidos políticos en ese momento se identificaban con tres letras (ACF, ABP, ACE, etc.). El colectivo elige nombrarse Antimurga que denota, desde el vamos, ir a contra pelo de lo establecido, desplazarse enfrentando al concepto de identidad en el imaginario uruguayo como es la murga, género expresivo que internamente no necesita adjetivos para su definición ni traducción para entenderse, decir murga es murga sin otra connotación.

La representación conceptual del nombre anti murga podría significar una forma poética de habitar un espacio simbólico y cultural de resistencia y enfrentamiento a las formas hegemónicas del género que participa. Un intento de subversión, discontinuado, pero también BCG como nombre de vacuna podría significar, interpretado desde el hoy, la excepcionalidad uruguaya si lo contextualizamos en Pandemia y las explicaciones del bajo nivel de contagios del virus que ostentó por momentos el país. A pesar de esta digresión que es imposible no referir, en su momento también podría hacer referencia a un antídoto cultural, por el absurdo, resistir los lugares comunes, salirse de simbolismos y exhibir lo obvio, lo que está al lado, lo inmediato y vulgar como proferían en uno de sus textos: "si los hijos saben más que los padres, por qué América no la descubrió el padre de Cristóbal Colón" (BCG, 1987). En este sentido, vale también visualizar lo ridículo, dadaísta y casi inverosímil como propuesta estética, *La BCG no engorda*, (Ciganda 1988), mediometraje audiovisual que merecería un capítulo como dispositivo audiovisual pero que no abordaré en esta ocasión. En cualquier caso, este colectivo artístico con orígenes en el teatro utilizó la murga como dispositivo para materializar prácticas interdisciplinarias y performáticas. Considero que adoptó como estrategia fagocitar el género más tradicional del carnaval para comunicar su decir y realizar su propuesta artística. Su director Esmoris expresa que

> surge como un espectáculo teatral y con una visión teatral del carnaval y del fenómeno murga" y sigue "estaba estudiando el teatro popular español, el entorno y sus antecedentes, y comencé a ver similitudes de esa forma de interpretar con el carnaval uruguayo y los personajes de las murgas ("Vuelve la BCG", 2007)

Siguiendo la argumentación, el posicionamiento persigue disolver las fronteras entre teatro y carnaval, de una expresión artística legitimada y su lugar de presentación (teatro) y la murga y escenarios populares (tablados de barrio). Así, rompe también con lo esperado por las elites culturales presentando obras en el terreno liminal de lo popular. Su origen se sitúa en AEBU (Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay), espacio simbólico que por su significación socio cultural no es un dato que pueda saltearse. La institución se transformó en uno de los lugares de resistencia, protagonista de actividades y acciones durante la dictadura y salida de la misma. Fue de las pocas excepciones que los militares no pudieron cerrar, pues si bien es el sindicato de bancarios, a su vez es un club deportivo y cultural que cuenta con importantes ingresos, una extraordinaria locación y donde funcionaba también una sede de Cinemateca uruguaya. Dice Antognazza, uno de los integrantes (arreglador coral) "fue, un oasis en dictadura, era una zona libre fue...realmente un bastión y en los juegos de AEBU, ahí estaba Esmoris con su grupo Ciudad Vieja, su grupo de teatro y ese año (1982) surgió Antimurga BCG" (Radio Camacuá, 2018, min.11:41). Como dato extra y que no pude comprobar si tuvieron o no relación artística, pero en los años que se conforma el colectivo BCG, en AEBU trabajaba en el sector deportivo el emblemático artista Clemente Padín. Esta institución cultural y deportiva tuvo un papel

fundamental como espacio relacional y fermental durante los últimos años de la dictadura y el restablecimiento democrático. A propósito, Antognazza "la BCG es de acá, el aporte de esta casa al carnaval (...) no hubiese existido si no existía AEBU, fue un gran aporte al carnaval" (Radio Camacuá, 2018).

Por otro lado, la presentación visual evidencia y reafirma a través del vestuario de los integrantes del conjunto carnavalesco también un posicionamiento disruptivo. En esos años el profesionalismo y la competencia fue *in crescendo* en la categoría incentivado por la adjudicación de puntaje en el rubro vestuario y maquillaje. Esta nueva valoración provocó que las murgas invirtieran dinero en diseño y confección contratando destacados profesionales generalmente provenientes del teatro. La BCG se presentaba como un *mamarracho*, con objetos en desuso, porquerías y harapos, trajes de arpillera, *bijoutería* plástica, baratijas, cotillón y otros elementos descartables. El posicionamiento y las acciones conforman un desplazamiento del comportamiento esperado y adoptado por las agrupaciones en esos tiempos. Más adelante su director declararía que su presentación pública era un intento de conexión con las raíces de la murga, descentrando el disciplinamiento que devino el carnaval alejado de lo que originalmente caracterizaba a la fiesta pagana. El reglamento intentó históricamente ordenar la fiesta y posicionarla como espectáculo, de modo determinado y determinante dislocando y desestimulando así un espíritu de prácticas espontáneas, centrando la creatividad entre parámetros establecidos. Al respecto, Aharonián (2007):

> Desde la década del 1940, las autoridades municipales han organizado concursos durante esa temporada de carnaval, con la clara intención de controlar la dinámica sociocultural a través de la introducción de reglas y premios en dinero, que van incidiendo en el proceso evolutivo de las diversas expresiones. (18)

A su vez, en línea al argumento desarrollado ensayando análisis, si vinculamos estas prácticas creativas con el arte hegemónico del momento es posible pensar que más allá de individualidades en su presentación (el carisma de su director, por ejemplo), se descentra la tradicional idea del artista moderno. La autoría se encuentra jaqueada en la misma concepción del espectáculo dado que no se apoyaba en grandes y elocuentes textos reflexivos y militantes sino en acciones e ideas en algunos casos hasta sueltas, pero con la intención de provocar hilaridad y desparpajo. A propósito, su director: “Llegó el momento de la retirada y nosotros le cantábamos a la caca. En un tablado en que todos querían matarnos, cantar haciendo referencia a la caca era salado” y prosigue con la anécdota “Cuando dije: «A la caca», algunos pocos se rieron. Dije de nuevo «caca» y otros más se empezaron a reír. Terminamos siendo aplaudidos de pie por todos” (“Vuelve la BCG”, 2007).[1]

[1] Este monólogo referido y la canción se encuentran en el minuto 29:40 del audio de Antimurga BCG en el carnaval 1985, grabación de *casete* (Sostuyo, 2015)

Desde los escenarios: de la palabra a la acción, el cuerpo

En paralelo a lo acontecido en los espectáculos murgueros, la BCG descentra el formato establecido de presentación bajando a la platea, mezclándose durante la actuación entre los asistentes convocando a*l tuco* con *las pegaditas*, lo cual implicaba incorporarse a la fiesta[2]. Esta acción disidente, invitación a la experiencia no se realizaba desde el decir con una apelación simbólica a participar, sino directa y literalmente sacando a bailar a espectadoras/es, incluyéndolas/os en la fiesta con sus propios cuerpos. Reclamaban participar con el cuerpo en movimiento, ya no sólo intelectual y pensamiento, sino corporal. El *nosotros*, apelación realizada por las murgas se transforma y se materializa en una bacanal y experiencia compartida. La hilaridad se hace presente en los tablados mediante una *performance* colectiva. Con esta acción manifiestan descentramiento y desobediencia representada en la separación entre artista y público. En este acto derriban las barreras del orden y lógica tradicional disciplinada y jerárquica de los espectáculos, tanto físicas (bajando del escenario) como simbólicas (actor público). En esta línea, es posible relacionarlo con otras expresiones artísticas de la región, pienso en Parangolés de Oiticica que en palabras de Cámara:

> En esa transformación de contemplador a cocreador, en esa posibilidad de "experimentar lo experimental" o experimentar la creación, se cifraba la liberación de un cuerpo y la emergencia de una sensorialidad que, como señala Pedrosa, le reportaría una "plenitud del ser". Allí, se ponían en juego un conjunto de procedimientos que de inmediato devenían afecciones y que, debido a su carácter abierto —ni el "autor" ni el participante sabían en que culminaría la experiencia—, se pensaba que tenderían hacia un estado de alegría y afectividad. (2011: 65)

El cuerpo, los cuerpos, las caderas protagonizan las acciones por sobre lo gestual, la mímica y lo grotesco que, aunque presente tradicionalmente en el género, devino en coreográfico y aquí se condimenta con la irrupción de materialidad por parte de asistentes y espectadores. Se subvierte el control y ordenamiento de este tipo de presentaciones que implica sentarse en plateas y gradas para ver el espectáculo, pautando la participación y aprobación a través de aplausos y/o cánticos políticos como vertiente hegemónica en este período invitando mediante consignas políticas y metáforas a manifestarse, pero jamás bailando ni participando directamente. La postura corporal es también ideológica y acompaña la disciplina reglamentada y estados esperados. En este sentido la autora:

> El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación-de-poder, trama de afectos y sentimientos, etc. Por ser una zona limítrofe -dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia, etc.-, el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas. (Richard, 2007:78)

[2] Ver el minuto 30 de "Carnaval en concierto" (croata 845, 2020)

Se producía una inusual liberación de los cuerpos en el escenario ritual, el público se apartaba de gestos adustos, militantes, serios y combativos, bailando y riendo, descentrando lo esperado y legitimado en esos momentos oscuros y serios que la historia imponía. Considero que se produce así una traslación de la ritualidad, del dolor al placer, de serio a festivo con bailes y movimientos a ritmo de salsa, explorando los bordes y fronteras del género murga. La BCG elige como espacio de actuación dentro del tablado la tribuna, grada o platea según el caso por sobre el antiguo proscenio griego. Desarrollan una parte central del espectáculo desde ese espacio tensionando o sobrepasando la institucionalidad representada por el reglamento del Concurso Oficial, lo cual configura otra de las razones de persecución y sanciones establecidas al colectivo.

A través de la propuesta de invitar al público a sumarse y ser parte *in situ* de una fiesta, arriesgo ensayando, que se asiste a la desmaterialización y pérdida de aura de la obra dado que ya no se presenta y exhibe como producto original para ser admirada, un espectáculo, sino que el acontecimiento mismo ocupará ese lugar. La autoría se diluye en celebración y experiencia colectiva, en la posibilidad del acontecer. El movimiento del cuerpo a través del baile protagoniza las acciones y son los asistentes quienes asumen centralidad en el espectáculo en una experiencia corporal colectiva. Estas acciones democratizan el ritual del carnaval y si bien puede considerarse innovación, que de hecho en el momento lo fue, retoma los orígenes festivos que dicho evento tenía.

La incorporación del público a formar parte de la obra hace que la celebración se materialice más allá de espectáculo para ser visualizado. La fiesta involucra movimiento y acción del cuerpo, transformando el rol de los actores, no sólo desde la metáfora enunciada, desde el humor gestual e hilaridad visual sino también la espontaneidad y acontecer descentrando el imaginario de lo esperado en el contexto político de salida de la dictadura. Estas prácticas eran reprobadas desde la hegemonía tradicional del género, pero también por la nueva tendencia vinculada a la participación política bajo el nombre murgas pueblo. Se decía vulgarmente “están para la joda”, mientras los cuerpos se movían haciendo el espectáculo durante el tiempo estipulado de actuación. Considero que la BCG y sus integrantes se transformaron indudablemente en polinizadores culturales.

Hilvanando conceptos y prácticas

Hasta aquí, Antimurga BCG podría caracterizarse estéticamente como un intento irónico por momentos surrealista de presentación y representación humorística de la realidad opresiva con una postura dadaísta en algunos aspectos, arte vivo con formato teatro del absurdo ante el público de carnaval más allá de la ironía, lo grotesco, la sátira y el doble sentido. Sus ejes artísticos giraban en torno a la creación de situaciones y activación a través del baile, diversión y liberación de los cuerpos. Los breves textos hacían referencia a

diversos tópicos y temáticas: drogas, sexo, locura, capitalismo y comunismo, idiotez, plagio, copia y original. Sin embargo, un año en su retirada (parte emblemática, donde la emoción llega a su punto máximo) le cantan a la paz retirándose entre la gente coreando el estribillo "para la vida, paz" a *capella*.

A mi juicio, la estrategia fagocitaria en relación al espacio habitado donde desarrollaron su propuesta artística se produce en momentos de efervescencia, desencanto y necesidad de otras formas y discursos expresivos. Si bien varios integrantes y su director tenían formación en teatro clásico eligieron la murga y el carnaval como plataforma para sus planteos estéticos. Desde el teatro al carnaval, dislocando la forma de presentación artística esperada y legitimada por las artes escénicas, aunque desde el hoy con palabras de Remedi:

> 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. (2001:146)

Considero que utilizaron el género murga, el más popular del carnaval como dispositivo, construyendo su propuesta estética descentrando los órdenes disciplinarios que imponía el reglamento, pero también desde el imaginario colectivo. Desde sus orígenes todavía en dictadura, en tanto expresión de cultura popular, se desmarca del gobierno, la hegemonía política y cultural que el momento exigía y de la institucionalidad artística actuando fuera de los museos, teatros, bienales y galerías. Este conjunto que devino compañía teatral, no gozaba de legitimación desde la institución artística hegemónica del arte. Su validación se la otorga la audiencia, el/los público/s en los escenarios y una autorización para participar en la categoría de murgas durante el carnaval aunque cuestionada permanentemente.

Por su parte, condimentando el proceso reflexivo sobre las prácticas artísticas de BCG en relación con las vanguardias artísticas surgidas en Europa durante el siglo XX, pensando cruces e interrelaciones es posible visualizar a Duchamp y sus *ready made*, el Surrealismo y Dadá, pero también notas de *Pop art, Kitsch* y Arte Póvera reafirmando el argumento de hibridación en la caracterización de acciones e internalización estética de las mismas en América Latina. Considero también posible conectar con otras prácticas artísticas desarrolladas en el continente en décadas cercanas. Ello no implica el mutuo conocimiento por parte de los protagonistas, sino que, desde el hoy con perspectiva teórico crítica ensayo convergencias y divergencias. En este sentido pienso cierta relación y diálogo con los *Paragolés* en el sentido de la afectación del cuerpo, danza y música en la interacción colectiva. Se convocaba a una experiencia que involucraba todos los sentidos incluyendo el propio cuerpo, más que visual y auditiva dislocando el formato espectáculo espectador. Con palabras del autor, “la danza es antes un acontecimiento que se desarrolla

en el tiempo y en el espacio que suele escapar a los protocolos rigurosos. (...) En sus anotaciones sobre la experiencia de los Parangolés Oiticica le daba cada vez más importancia a lo imprevisto, al acontecimiento" (Cámara, 2011:68)

Podría también concebirse como formas experimentales; experimentalismos dentro de prácticas artísticas contemporáneas y arte de situación donde "la obra de arte ha dejado de ser una 'cosa' para convertirse en una 'situación: un acto de libertad compartido" (Pazos en Davis, 2013:24). Así, "La participación del espectador y su incorporación a la estructura de la "obra" formaba parte de las condiciones de posibilidad de la experiencia". (Davis, 2013:73). Mirando desde el hoy, también las prácticas *site specific* y las acciones llevadas a cabo por el colectivo ETC de Argentina y en el mismo sentido que las de Avanzada, como plantea Richard (2007) son situadas "en las zonas de entrecortamiento de una historia cuyas segmentaciones de lenguajes nacen de la discontinuidad de los procesos de implantación cultural que la intervinieron localmente, expresando el registro híbrido de una fragmentaria pertenencia latinoamericana" (104).

Esta línea de conexiones permite pensar los planteos estéticos de BCG, la fiesta y desenfado bailable y bailado en las gradas de los tablados, como pasaje o traslación de la representación (espacio ocupado por el resto de las murgas con llamados directo a la acción) a formar parte del acontecimiento. También pueden pensarse diálogos con Padín y Vigo, el arte acción, inobjetal y acciones relacionales de BCG. Padín expresa:

> el arte le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea, y no en relación a un sistema representativo de esa realidad. (Davis y Nogueira, 2010)

Y continúa con el alcance de su propuesta al arte de la acción:

> El eje crítico de mi propuesta del arte inobjetal era que el público operase sobre la realidad sin valerse de ningún mecanismo de representación, es decir, sin usar lenguajes artísticos, conocidos comúnmente como «sistemas de representación. (Davis y Nogueira, 2010:200)

Las presentaciones de BCG que actualmente podrían denominarse activaciones, fueron acciones efímeras y etéreas de las cuales casi no hay registro fotográfico ni videográfico. A pesar de ello, más allá de lamentar la inexistencia de archivos, reconstruir la vivencia y lo experimentado en estos casos no sólo implica documentación visual sino otras dimensiones fundamentales para la recuperación de memoria. Los sedimentos residuales que persisten en el imaginario colectivo con sólo nombrar BCG son evidencia de ello. En los ochentas, donde urgencia y desencanto exigía salir de ese estado, este colectivo con una estrategia de resistencia particular ensaya un camino alternativo a la hegemónica apelación de lucha de agrupaciones artísticas de izquierda. Se hace eco de la necesidad de descomprimir la subjetividad que sobrevolaba la época manifestada en posición de defensa de guerra a través del grito, declamación y cánticos de ataque, puños cerrados,

rostros adustos proponiendo acción y movimiento mediante un cuerpo más relajado, que invita al placer y lo tan etéreo y tan banal como sonreír y reír bailando.

A través de las diferentes capas analizadas será posible ensayar y sostener que fueron descentramientos y disrupciones que socavan los principios artísticos de la modernidad. En ese tránsito producían y producen policiticidad en la medida que colaboraron en transformar su presente. Con palabras de Esmoris "Todos los años teníamos problemas y sanciones por la puesta de escena. Las que tuvimos en cuatro o cinco años hoy serían los primeros premios de carnaval. Los mayores puntajes serían las sanciones que tuvimos en puesta en escena, musicalidad y letras" ("Vuelve la BCG", 2007). En este sentido, desde el hoy cómo devino carnaval y las expresiones de murga evidencia un protagonismo determinante en la configuración de universos de sentidos presentes en el imaginario colectivo. La del estribo, un paralelismo con el *film Las espigadoras y los espigadores* de Vardá inspirada en la pintura de Jean Francois Millet, en el sentido de recoger lo que a otros no les sirve, lo dejado de lado, el desperdicio no sería tan antojadizo ni tan fuera de lugar. Así, desde este punto de contacto con la propuesta BCG re significando aquello que otros desechan y se construye a partir de residuos del carnaval o de la sociedad conforma tal vez una reversión local de las vanguardias y la nueva ola.

Apuntes finales

Rescatando archivos y memoria en un recorrido analítico posible por esta singular expresión artística tan fugada como discontinua, en diálogo con otras prácticas desde una articulación política y arte, resuena el eco del texto curatorial de Davis (2019) a propósito de la obra de la artista Piffer donde enuncia:

> se requiere de un ejercicio del arte que apueste, desobedientemente, a desajustar, a desquiciar, los recorridos unidireccionales de la historia, e interrogue políticamente los trazados discontinuos –en sus latencias y retornos– de aquellos restos que sobrevivieron al borramiento y la aniquilación, para arrancarlos del espesor del silencio (Davis, 2019:13)

, una declaración que bien vale apropiarse.

Los desafíos tan posibles como urgentes persiguiendo futuribles implica repensar y resignificar los límites del arte. Debiera ser a partir de prácticas desarrolladas en el pasado reciente, conformadas por hibridación de lenguajes y disciplinas materializadas en territorios porosos, expansivos, permeables que interpelan la institucionalidad, legitimación y asignación de lo que es -o no- arte. Se debiera profundizar y construir conceptualmente a partir de focalizar en prácticas que suceden y acontecen. Desde el comienzo y durante todo el proceso intenté reflexionar sobre articulaciones arte y política y sus relaciones, donde ambos conceptos se influyen y determinan concomitantemente en contextos determinados. Por su parte, la actualidad tan frágil como discontinua posibilita la emergencia de tensiones en la sociedad y por consiguiente en la Academia con lo cual la

investigación de prácticas culturales entre las cuales carnaval como fenómeno de masas y actividad que se autodenomina artística no debiera dejarse a un lado. Subyace a cualquier reflexión sobre cultura y arte especificar desde donde nos paramos para definir y/o delimitar o designar tal o cual práctica artística.

Por su parte, el abordaje de políticas culturales se hace necesario pues determina prácticas y en ese sentido debiera considerarse una tensión latente que refiere a la orientación de las mismas lo cual implica conceptualizar cultura, como recurso y entretenimiento en tanto mercancía que responde a una lógica económica evaluada en relación a eficiencia y resultados o como derecho que implica educación, diversidad, ciudadanía, acceso y disfrute. Se debiera visibilizar éxitos y fracasos, mapear, dibujar escenarios que incluyan otras prácticas disruptivas, puntos de fuga como también nuevas modalidades de consumo cultural contemporáneo de identidades frágiles, fugaces y móviles. La tarea pendiente será re pensar el modo de hacer cultura parafraseando a García Canclini (2013). Revisar el papel de la/s cultura/s conlleva problematizar teóricamente dado que "el patrimonio cultural estaba formado por un conjunto de bienes y prácticas que recibíamos como "un don" desde un pasado esencial, que desde su imbatible prestigio simbólico no cabía discutir" (Caetano, 2003:4) y desafía -en tanto agentes culturales y artistas responsables- a buscar acuerdos más que consensos, que provoque relaciones libres y creativas, otras interpretaciones, que conecten al ciudadano con su cotidianeidad permitiendo apropiarse de historias y memorias colectivas.

Enfrentamos hoy un momento de inflexión, mientras el paradigma dominante de la modernidad se agota, los intentos posmodernos hacen agua y delante se vislumbra un horizonte frágil, discontinuo, disonante. El campo cultural que habitamos convoca mediante prácticas y reflexiones contextuales y relacionales desde el Sur a enfocarnos en espacios de encuentro y diálogo para vivir y convivir más que -o junto- a espectáculos y exhibición. Espacios donde emerjan conocimientos y certezas provisorias, en los márgenes a punto de ser debatidas y puestas a prueba, construcciones colectivas. Al sur del atardecer, un umbral signado por lo provisorio y la dispersión provoca intentar construir y de construir para la coexistencia.

Referencias

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?,* Disponible en: https://archive.org/stream/agamben-que-es-lo-contemporaneo/agamben-que-es-lo-contemporaneo_djvu.txt

Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay.* Montevideo: Udelar, CSEP.

Alfaro, M. y Di Candia, A. (2013). *Carnaval y otras fiestas*. Nuestro Tiempo, 11, Montevideo: IMPO.

Antimurga B.C.G.: Tema (2017, 19 de febrero). *Retirada B.C.G. (Aebu) 1983 "El Puchero": Ay Mi Amor / País / Pastor de Nubes* [video]. YouTube. https://youtu.be/EXZKalzKIks?si=HNRgUuTOeBkuaCpL

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte, Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes editorial.

Caetano, G. (2003). Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos. *Pensar Iberoamérica, Rev. De Cultura,* n 4, OEI, Disponible en: www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a01.htm

Ciganda, J. (1988). *La BCG no engorda* [Película]. Montevideo: CEMA

Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos, Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980).* Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

croata 845 (2020, 14 de abril). *ANTIMURGA BCG 1986 - CARNAVAL EN CONCIERTO - croata845* [video]. YouTube. https://youtu.be/HMH60wh5SIs?si=buWIpzFKimzppMy_

Davis, F. (2013). *Luis Pazos "El Fabricante de modos de vida", Acciones, Cuerpos, Poesía*. Buenos Aires, Document-Art.

Davis, F. (2019). *La herencia indócil de los espectros. Obras de Cristina Piffer,* Texto curatorial.

Davis, F. y Nogueira, F. (2010). Entrevista a Clemente Padín por Davis, F. y Nogueira F., *Errata, Revista de artes visuales*, No. 2, pp. 194-209, Bogotá: nomos editores.

García Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el Capitalismo*. México: Nueva Imagen.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2013). Hay que repensar el modo de hacer cultura, *Vos*. Disponible http:vos.lavoz.com.ar/mira/nestorgarciacanclinihayquerepensarmodohacercultura

Loddi, L. y Martins, R. (2009). A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur, *Revista Digital do LAV, vol. 2, núm. 3, septiembre 2009, Universidade Federal de Santa Maria,* Brasil. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027035009

Radio Camacuá. (2018, 3 de abril). *Rafael Antognazza: «Mis primeros recuerdos artísticos en mi vida son en AEBU»*. https://www.radiocamacua.uy/2018/04/rafael-antognazza-aebu-era-mio/

Remedi, G. (2001). Del carnaval como 'metáfora' al teatro de carnaval, *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, No. 2, pp. 127-152. Disponible en: https://journals.ku.edu/latr/issue/view/109

Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones*, Santiago de Chile: ediciones metales pesados.

Schultz, U. (1994). *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock.* España: Alianza.

Sostuyo. (2015, 17 de enero). *Antimurga BCG - Carnaval 1985 - Audio - grabación de cassette* [video]. YouTube. https://youtu.be/PF69EmVQXhg?si=tPSFK9WVjrAIJpdb

TV Ciudad. (2015, 12 de febrero). *Antimurga BCG en «Una que sepamos todos» de Todo Carnaval* [video]. YouTube. https://youtu.be/_SjMERYpq8M?si=WU7BWgYbMhW4JRYd

Vuelve la BCG: "Fueron los momentos más felices de mi vida" (2007, 28 de octubre). *LaRed21*. https://www.lr21.com.uy/comunidad/281586-vuelve-la-bcg-fueron-los-momentos-mas-felices-de-mi-vida

Incidencias del canto murguero en la salud vocal. Importancia de la información, prevención y cuidado vocal en el canto en murga en carnaval desde una perspectiva fonoaudiológica

Paola Fontana Noria – UNA (Argentina) – *fonarvym@gmail.com*
Maite Erro Moreno – Universidad de la República – *erro.moreno@gmail.com*
Pablo Routin Modernel – Universidad de la República – *pabloroutin@gmail.com*

Resumen

El canto en la murga uruguaya implica una alta exigencia debido a las condiciones que se establecen en cuanto a cantidad de horas cantando, condiciones ambientales, de audio, sonido, climáticas, térmicas y por sobre todo, de alto rendimiento corporal y vocal, muchas veces sin preparación técnica. Estas circunstancias inciden en la salud y en el rendimiento vocal, generando fatiga, esfuerzo vocal y en ocasiones, patologías vocales.

El presente trabajo se propone realizar una descripción de la incidencia del canto de murga en la salud vocal, los factores que más afectan la voz durante el carnaval, qué tipo de prevención y cuidados de la voz existen actualmente en este entorno y la posible pertinencia de la intervención fonoaudiológica en ese sentido.

Palabras clave: *murga, voz, carnaval, salud, prevención*

Abstract

For singers who participate in Carnival, singing in a Uruguayan murga is considerably demanding due to the conditions in which Carnival develops, namely, the number of consecutive hours singing, spacial conditions, audio and sound conditions, weather, temperature, and, above all, the high physical and vocal demands, which often happen without technical training. This affects vocal health and performance, causing vocal fatigue, effortfulness, and even vocal pathologies.

The aim of this descriptive work is to approach the effects of murga singing on vocal health, the conditions during Carnival that affect the voice most often, the existing forms of prevention and care, and the possible relevance of phonoaudiological intervention in that regard.

Keywords: *murga, voice, carnaval, health, prevention*

Introducción

El carnaval uruguayo es conocido por ser el carnaval “más largo del mundo” por su duración de cuarenta días donde las distintas categorías concursan y participan de manera

continuada durante todo ese tiempo en diversos tablados por toda la ciudad con varias presentaciones por noche. Los murguistas cantan a lo largo de entre media hora y cuarenta y cinco minutos durante cada actuación en condiciones ambientales que no siempre son adecuadas para la voz, con determinados factores que pueden perjudicar a la salud vocal. Su conocimiento y el abordaje en prevención primaria y secundaria se vuelven fundamentales para que esta población pueda realizar un uso óptimo de su voz a lo largo del tiempo en cuanto a calidad y salud vocal.

En un primer período de la preparación de las murgas, la exigencia vocal comienza con ensayos sin amplificación, en ambientes abiertos o cerrados, con batería de murga, generando un aumento indiscriminado de la intensidad vocal para sobrepasar el sonido de la percusión. Esto se explica fisiológicamente a través del Efecto de Lombard y el reflejo cócleo-recurrencial; en presencia de ruido o sonido ambiente elevado, se incrementa la intensidad de la emisión vocal y el esfuerzo asociado, ya que la estimulación auditiva a nivel de la cóclea genera un aumento del tono muscular en los pliegues vocales (Farías, 2015; Miyara, 2009).

A medida que se acerca el comienzo de carnaval, si bien se incorpora el uso de equipos de amplificación sonora, aumenta la cantidad de días y horas de uso vocal de alto rendimiento con las características específicas del género murga. Esto es relevante teniendo en cuenta que el uso de alta intensidad vocal por períodos prolongados de tiempo es uno de los principales factores predisponentes a la fatiga vocal. Existe una relación directa entre la intensidad y la aparición de alteraciones vocales; cuanto mayor es la intensidad utilizada, mayor el estrés de impacto que reciben los tejidos, instalándose con el tiempo una respuesta inflamatoria a causa de la sobrecarga (Fuentes Aracena et al, 2020).

Durante carnaval, a los mencionados anteriormente, se agregan factores como vestuarios (trajes y sombreros de pesos variables, aumento de temperatura corporal), amplificaciones de condiciones diversas de acuerdo con el escenario (cantidad y calidad de micrófonos, retornos, etc.), factores climáticos (aire libre, humedad, calor, frío), exigencia física de la puesta en escena, componente emocional ante el hecho artístico. A estas variables, se agrega la vida laboral diurna que coexiste con esta exigencia nocturna que implica carnaval, afectando las horas de descanso físicas necesarias para una adecuada recuperación global.

El uso de la voz en cantidad lleva a sobrecarga. Ésta resulta según Vilkman 2004 en Farias 2012, de la siguiente combinación:

SOBRECARGA VOCAL= Uso de Voz Prolongado + Factores de Carga Adicional

Se consideran factores de carga adicional a factores de riesgo tales como la temperatura del ambiente, ruido circundante, acústica del lugar, mencionados anteriormente.

Hacia el fin de carnaval, el desgaste que conlleva realizar numerosas presentaciones en las condiciones descritas, las pocas horas de sueño y descanso vocal, el estrés, el cansancio físico, mental y emocional, repercuten en todos los niveles de la salud global de la persona, incluyendo su voz.

Factores de riesgo

> El coro de murga es la murga misma. No hay distinción, no importa quien cante, no importa si las letras son graciosas o no; ni siquiera los arreglos que haya hecho el director. No importa nada. Importa el coro. Debe ser potente, firme, seguro y además cantar todo el tiempo. Tiene que ser contundente, demoledor. Una aplanadora. (Lamolle, 2005: 69)

Entendemos como factor de riesgo, a cualquier rasgo, característica o circunstancia a la que esté expuesto un murguista, individual o externa al sujeto, que aumente su probabilidad de sufrir una alteración en su calidad vocal o lesión.

Como se estableció, el uso de la voz por períodos prolongados de tiempo, en condiciones desfavorables, muchas veces sin conocimiento técnico, genera esfuerzo vocal. Éste es entendido como la ruptura de la unidad funcional de las estructuras implicadas en la fonación, lo que genera desequilibrios musculares (hiperfunción e hipofunción) que modifican la calidad de la emisión vocal y puede generar a la larga alteraciones vocales (Erro, 2016).

Esto se asocia a que los niveles de carga vocal superan los límites fisiológicos, siendo éstos cargas tolerables por los tejidos, sin riesgo de daño tisular de acuerdo con Vilkman, 2004 en Farías 2015. En adición a esto, de acuerdo con Rousseau et al en Fuentes Aracena (2018), se han observado marcadores de inflamación y cambios histológicos sobre los 30 minutos de fonación a alta intensidad, que se mantuvieron pasadas las dos horas de la carga vocal.

Resulta interesante resaltar nuevamente aquí, que la intensidad vocal es la variable de mayor incidencia en el impacto sobre los tejidos laríngeos (Fuentes Aracena et al., 2020), y por ende en la posible aparición de fonotrauma. A su vez, el cantar muchas veces fuera de la tesitura propia del/la murguista, llegando a los extremos de la extensión vocal, puede favorecer la aparición de compensaciones musculares indeseadas para acceder a las notas requeridas, generando fatiga muscular y vocal.

Otro factor de riesgo es el consumo de alcohol cuyos efectos son la deshidratación, inflamación e irritación sobre las mucosas del tracto vocal, que, sumado la acción inmunodepresora y la disminución de sensibilidad, puede favorecer a que actos de abuso vocal sean efectuados sin ser percibidos (Behlau, 2014), dando la falsa sensación de

“facilidad vocal” asociada, por ejemplo, al popular mito de tomar grappamiel para calentar la voz.

Con relación a la alimentación, es importante resaltar el efecto de factores como el reflujo faringolaríngeo (RFL) en la voz. La presencia de RFL puede generar síntomas como laringitis, disfonía, fatiga vocal, carraspeo excesivo, tos crónica (Nazar et al., 2008), por lo que se vuelve de gran relevancia el cuidado de la alimentación y el consumo de estimulantes como alcohol, café, mate, en la vida general de quienes usan su voz de manera profesional y en particular de forma previa o durante los tablados en el caso específico de la murga.

De acuerdo con Fuentes, 2018 bastan tres episodios de RFL por semana para provocar cambios histológicos en los pliegues vocales, y de acuerdo con otras investigaciones, se ha observado que dos semanas de exposición a RFL, es suficiente para que se desencadenen respuestas en forma de eritema, dilataciones vasculares, edema, entre otros.

En muchas ocasiones el RFL se presenta de forma asintomática y se le denomina “silencioso”, pero su prevalencia es alta, estando presente en hasta el 50% de los usuarios que asisten a consulta laringológica presentando disfonía (Pontificia, Universidad Católica de Chile, 2020).

Como es sabido el hábito de fumar es un factor que agrede a todo el sistema respiratorio. Este afecta a las estructuras implicadas en la voz, específicamente a nivel de los pliegues vocales, el humo genera irritación, edema, aumento de mucosidad que se traduce en un incremento de la viscosidad y la deshidratación del tejido, generando síntomas como sensación de cuerpo extraño, tos y carraspeo, lo que muchas veces aumenta también la inflamación e irritación (Behlau, 2017; Fuentes, 2018; Farías, 2012; Ahumada, S.F.).

El ambiente de ensayos y tablados, muchas veces asociado al ocio y a lo social, sumado a que es una actividad que se desarrolla de forma nocturna, favorece el consumo de agentes irritantes como el alcohol y el hábito de fumadores crónicos, sociales y pasivos.

Síntomas vocales

El mal uso y abuso vocal son los principales factores que determinan la aparición de lesiones en los pliegues vocales entre los profesionales de la voz (Núñez et al., 2013).

Si bien síntomas como carraspeo constante, tos frecuente, voz ronca, voz agravada, esfuerzo al hablar/cantar, picazón en la garganta, presión/tensión en el cuello al fonar, pérdida de tonos agudos, fatiga vocal, falta de aire, saltos en la voz o afonía, no siempre son la antesala de una futura patología, son una alerta importante que requiere atención inmediata.

Prevención

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (1998) se entiende por prevención a las "medidas destinadas no solamente a prevenir la aparición de la enfermedad, tales como la reducción de factores de riesgo, sino también a detener su avance y atenuar sus consecuencias una vez establecida" (p. 13).

Se diferencian distintos niveles de atención como forma ordenada y estratificada de organizar los recursos (Vignolo et al., 2011). La prevención es una estrategia de la Atención Primaria, que se genera en la atención integral de las personas desde una mirada biopsicosocial. Ésta implica la promoción de la salud, el diagnóstico y abordaje oportuno, así como su rehabilitación y la búsqueda de evitar complicaciones o secuelas a través de diferentes niveles de intervención (CENDEISSS, 2004).

En la temática que nos compete, las acciones de prevención primaria implican medidas orientadas a evitar la aparición de una alteración en la salud vocal a través de la información, educación y el control de los agentes causales y factores de riesgo específicos a los que están expuestos los murguistas. En la atención primaria, cumplen un papel fundamental el/la médico/a otorrinolaringólogo y el/la fonoaudiólogo/a especializado/a en voz que, con un enfoque integral junto al docente de canto y/o entrenador vocal, generarán el marco ideal para un uso saludable de la voz con un máximo aprovechamiento del potencial individual.

A nivel de la prevención secundaria se abarcan también medidas orientadas a detener o retardar el progreso de una alteración vocal ya manifiesta sea de carácter funcional u orgánico, haciendo énfasis en el diagnóstico precoz y el tratamiento oportuno de aquellos cantores/as que presenten afecciones vocales, para evitar una instalación permanente de la patología con las compensaciones y dificultades que ésta acarrea.

Entrenamiento vocal

Quienes utilizan su voz profesionalmente se beneficiarían al realizar un entrenamiento vocal expresivo, para mejorar y potenciar los recursos artísticos específicos e individuales, con el objetivo de optimizar la destreza física, sonora e interpretativa que la escena requiera.

Por ello se considera que todo murguista debería entrenar su cuerpo, voz y expresión para la tarea. Teniendo en cuenta este concepto es relevante enmarcar términos como calentamiento y preparación vocal, enfriamiento y entrenamiento vocal.

Guzmán (2010) refiere que el calentamiento vocal está constituido por una serie de ejercicios corporales, respiratorios y vocales con la finalidad de calentar la musculatura de los pliegues vocales, musculatura respiratoria, articulatoria y resonancial antes de una

actividad más intensa para evitar la sobrecarga, el uso inadecuado o un cuadro de fatiga vocal.

Si bien el calentamiento mejora el rendimiento vocal a corto plazo, existe una diferencia entre una preparación vocal para la actividad específica y un entrenamiento. Éste requiere de un condicionamiento vocal y físico a lo largo de un plazo de tiempo determinado, donde los recursos y patrones vocales se adquieren a través de la repetición. Se sustenta a través de la construcción teórica de "memoria implícita", que aparece vinculada a la adquisición de habilidades, lo que implica atención a la información perceptiva y sensorial (Verdolini, 2000).

Al hablar de "entrenamiento" la mayoría de las referencias se relacionan al hecho deportivo, pero existe una acepción que define el término desde la pedagogía y se basa en los principios de multilateralidad, especialización, concientización, utilidad, sistematización, continuidad, individualidad y salud (Vargas, 2007). Estos constituyen los principios generales de cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje y son conceptos a tener en cuenta al momento de acondicionar la voz/cuerpo.

El entrenamiento confiere una rutina de repetición de tareas donde el cuerpo/voz va a ir evolucionando en función de una performance mayor. Refiere a una repetición y evolución paulatina del nivel físico, vocal y artístico para la actividad deseada.

El término *enfriamiento vocal, hace referencia* a una técnica utilizada tras abandonar la actividad vocal extensa (Serra, 2013). Este concepto tiene como finalidad reducir la sobrecarga vocal y lograr un ajuste habitual de la voz, por medio de la disminución del flujo sanguíneo, promoviendo el retorno del ácido láctico a la laringe y ajustando la musculatura laríngea para adecuarla a la voz hablada, evitando de esta manera, la fatiga vocal posterior a la realización de actividades vocales exhaustivas o extensas (Aparecida et al., 2016). Fisiológicamente, se usan ejercicios de relajación general y/o específicos, en puntos de mayor tensión, como el cuello, la mandíbula, entre otros (Serra, 2013).

Por lo antes mencionado, tanto el calentamiento o preparación, el enfriamiento vocal y el entrenamiento, son fundamentales a la hora de preservar la salud vocal.

Metodología

El presente trabajo es un estudio de diseño descriptivo, prospectivo, que tiene por objeto recabar información acerca de las características vocales de murguistas de diferentes conjuntos del Carnaval Oficial, dadas las condiciones que esta actividad implica con relación a tipo de canto, demanda vocal y cantidad de horas de uso de la voz con alto rendimiento en un período de tiempo acotado.

Se aplicó una encuesta virtual que consistió en una serie de 22 preguntas de múltiple opción en la que se indagó acerca del uso vocal de los participantes, los factores de riesgo que afectan la salud vocal y las consecuencias del uso de la voz en carnaval. Fue desarrollado en la ciudad de Montevideo entre marzo y mayo de 2023.

Muestra

Fueron incluidas 225 personas que participan o han participado del Concurso Oficial de Carnaval Uruguayo en la categoría Murga, de las cuales el 27.2% se autoperciben de género femenino, el 72.4% de género masculino y el 0.4% no se autopercibe como ninguno de los anteriores.

La distribución de edad se muestra en el Gráfico 1.

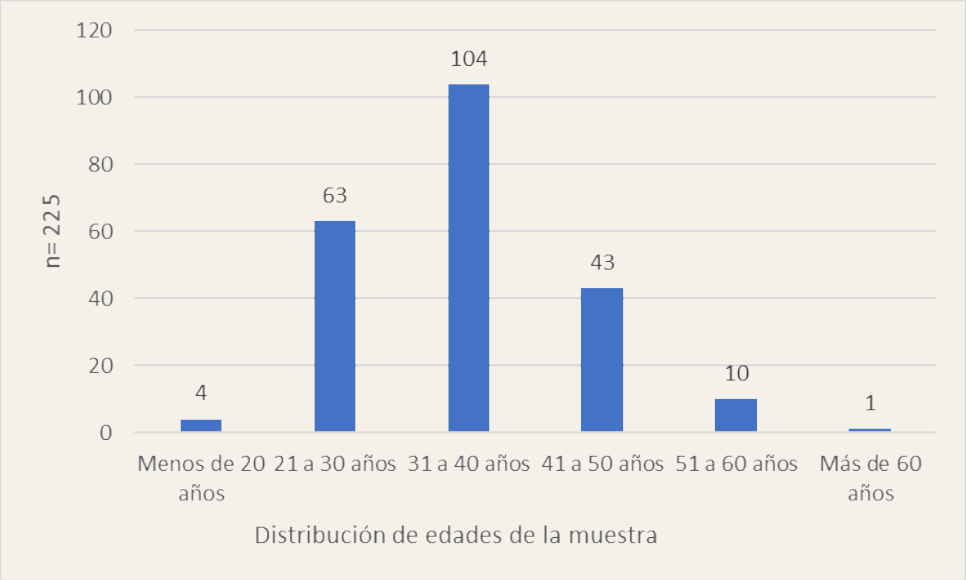


Gráfico 1: Distribución de edad de la muestra (n=225)

Variables

Las variables que fueron descritas en el estudio son las siguientes:

1. Uso de la voz laboral fuera del marco del carnaval
2. Tiempo de participación en carnaval
3. Autopercepción vocal y síntomas
4. Comienzo de los síntomas vocales
5. Factores que más afectan la voz en carnaval
6. Suspensión de ensayos o de cantar por problemas en la voz
7. Presencia de síntomas vocales

8. Prevención y cuidados de la voz
9. Calentamiento vocal
10. Diferencias post-calentamiento vocal

Resultados

Uso de la voz laboral fuera del marco del carnaval

Se consideró relevante el tiempo de uso vocal laboral de cada participante por fuera del marco de carnaval, ya que esto implica un aumento de la demanda vocal afectando los tiempos de descanso relativos necesarios para la recuperación de los músculos y tejidos implicados en la fonación. Se muestran los resultados en el Gráfico 2.

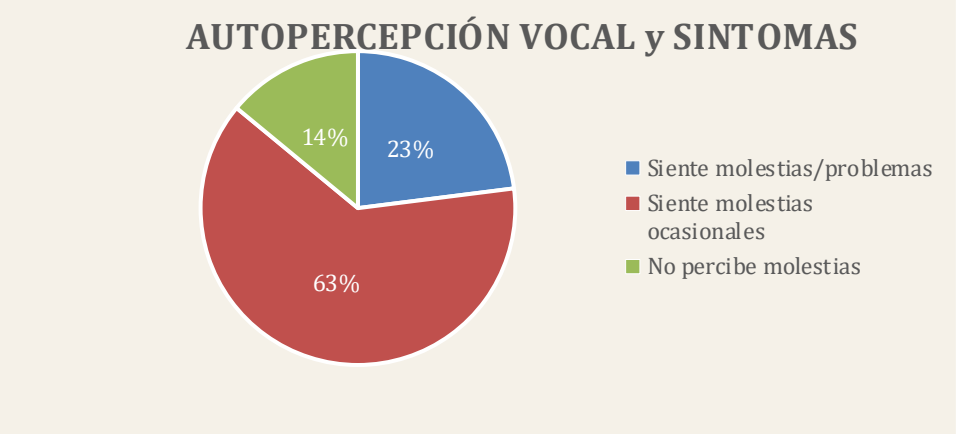


Gráfico 2: Tiempo de uso vocal laboral fuera del carnaval.

Tiempo de participación en carnaval

Otro aspecto relevante es la cantidad de años que cada murguista ha participado en carnaval, debido a que la exigencia vocal sostenida en el tiempo podría tener implicancias en la calidad vocal. Lo vemos en la Tabla 1.

Una sola vez	6 %
De 2 a 5 años	19 %
De 6 a 10 años	25 %
De 11 a 20 años	30 %
+ de 20 años	20 %
Total	100%

Tabla 1: Tiempo de participación en carnaval (n=225)

En relación con nuestro objetivo de trabajo, indagamos acerca de la autopercepción de las cualidades de la voz de los murguistas participantes, los factores de riesgo a los que están expuestos y los posibles síntomas asociados al uso profesional de la voz en este contexto.

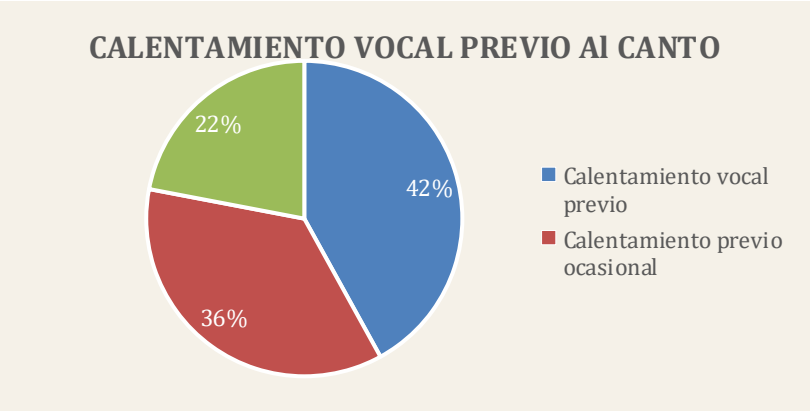


Gráfico 3: Autopercepción vocal y síntomas

Comienzo de los síntomas vocales

Acerca del uso vocal durante carnaval, interesa conocer cuándo comienzan los síntomas de fatiga y cansancio vocal en relación al momento del año, considerando las distintas exigencias que representan las diferentes etapas que atraviesan los/las murguistas para generar el espectáculo en febrero.

Al comienzo y durante los ensayos	24%
Al final del carnaval	29%
Total	53%

Tabla 2: Momento del carnaval en que empeora la voz (n=225)

Factores que más afectan la voz

En relación a los factores de riesgo vocal, los participantes pudieron indicar más de una opción y las respuestas se exponen en el Gráfico 4, donde la más frecuente fue la cantidad de horas cantando.

Por otro lado, hicieron referencia a factores ambientales como variables que impactan en sus voces, donde se incluye la mala amplificación de sonido, los cambios de temperatura calor-frío en la madrugada, el canto al aire libre, el peso y calor de los vestuarios.

Estos factores, cobran relevancia ya que favorecen la deshidratación e inflamación del tracto vocal y las vías respiratorias, afectando la viscoelasticidad de los pliegues vocales y por ende su correcta vibración, lo que genera una producción vocal con mayor tensión y esfuerzo.

Asimismo, mencionaron como factor de riesgo, al uso de la voz asociado a la técnica propia y particular del estilo de canto en y la exigencia de cantar a alta intensidad o la incomodidad de llegar a determinadas notas.

También se incluyen factores como el consumo de alcohol y el hábito de fumar (incluyendo tabaco, cigarro, marihuana y cantidades desde "fumador social" hasta más de 20 cigarros por día).

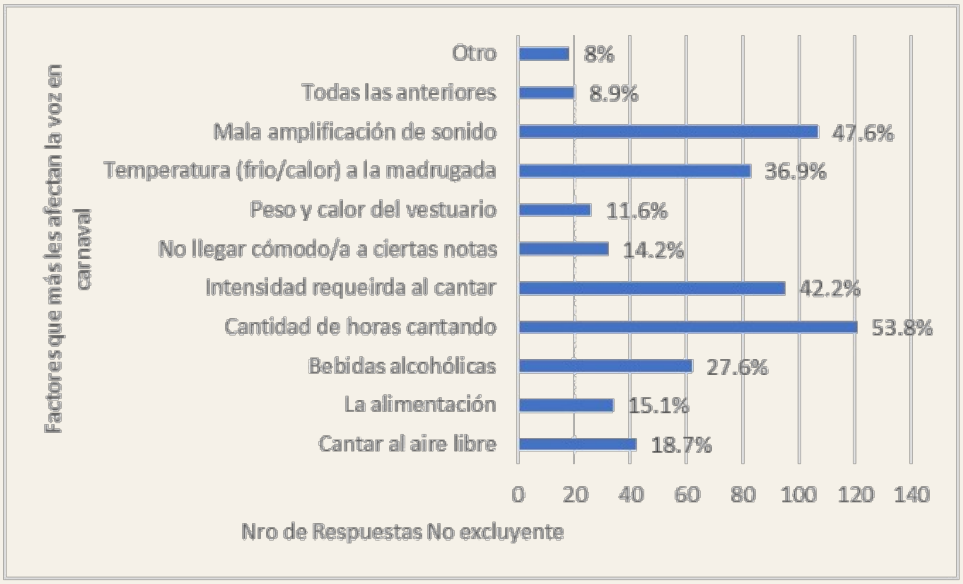


Gráfico 4: Factores que más les afectan la voz en carnaval (n° de respuestas no excluyentes)

Con relación al *uso vocal más allá del hecho artístico*, haciendo referencia al uso en exceso de la voz hablada y/o cantada en ensayos, bañadera, pre y post tablado, el 24.1% refirió hacer un uso vocal excesivo en dichos contextos, el 41.1% respondió "a veces" y el 34.8% no refiere realizar un uso vocal excesivo.

Síntomas vocales

La pregunta "¿Tuviste que suspender ensayos o dejar de cantar por problemas en tu voz?" (Tabla 3) es clave en este entramado, un punto de inflexión entre la salud vocal, la aparición de síntomas y/o la concreción de una patología.

Sí	17	7%
Varias veces	82	36%
Total	99	43%

Tabla 3: Suspensión de ensayos o de cantar por síntomas vocales (n=225)

Se remarca que, en una muestra de 225 personas, 99 de ellas (43%), debieron en algún momento, suspender ensayos o dejar de cantar por no estar en las condiciones vocales que estas instancias requieren.

El síntoma percibido con más frecuencia fue la fatiga vocal: un 49.8% expresa haberlo experimentado en algún momento.

La fatiga vocal subyacente en el mejor de los casos es síntoma de disfonía funcional que, de no ser atendida y abordada de forma adecuada, deviene en muchas ocasiones en una

patología de carácter estructural. El tiempo de vínculo con esta forma de canto de cada persona, más la combinación con algunos de los factores de riesgo descritos y las características de cada individuo, determinarán el futuro vocal.

Los síntomas vocales percibidos por los encuestados durante el carnaval se vuelcan en el Gráfico 5.

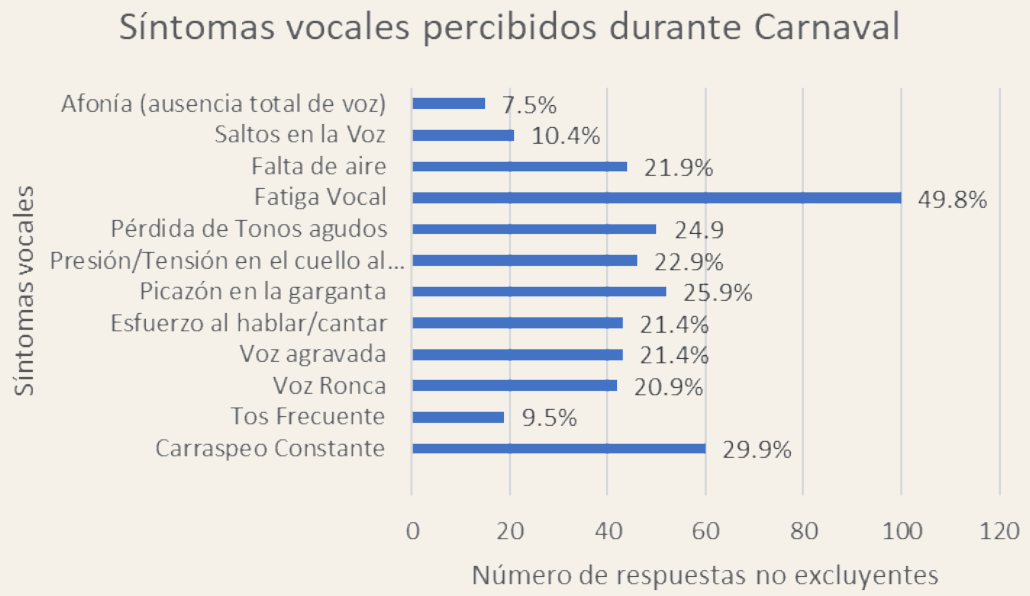


Gráfico 5: Síntomas vocales percibidos durante carnaval (n° de respuestas no excluyentes)

Prevención y Cuidados de la Voz

Se indagó acerca de los controles médicos y fonoaudiológicos de los murguistas que se detallan en la Tabla 4.

	SI	**NO**
Controles médicos (ORL) de los pliegues vocales	28%	72%
Evaluación fonoaudiológica de la voz	16%	84%
Estudios de canto	62%	38%

Tabla 4: Prevención de la voz (n=225)

Se consultó a cada encuestado si realiza como parte de su rutina una preparación vocal antes de cantar, lo que arrojó los resultados que muestra el Gráfico 6.

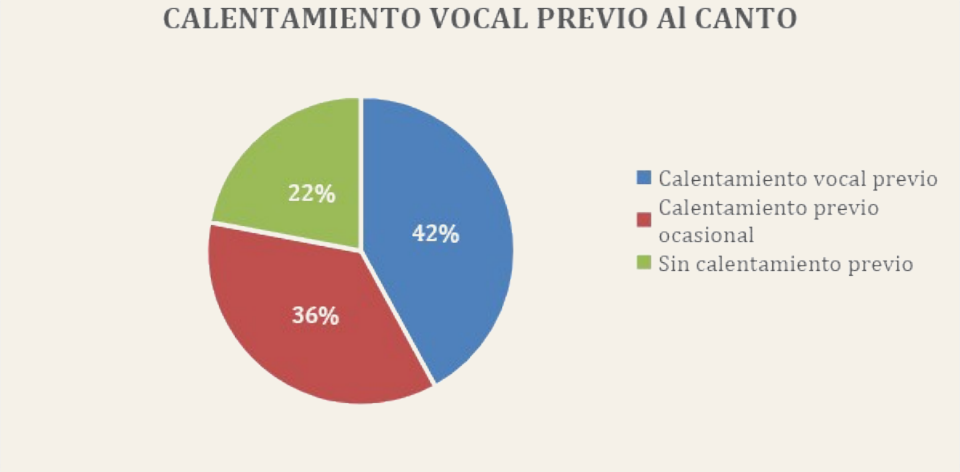


Gráfico 6: Calentamiento vocal previo para cantar.

Entre los que respondieron que sí realizan una preparación vocal antes de cantar, se les preguntó si habían notado *diferencias en su voz* y sus respuestas fueron positivas en un 89.44%. Refirieron menor cansancio, mayor comodidad, mayor potencia, mayor calidad y brillo, mejor colocación, mejor acceso a notas altas, menos esfuerzo, mejora en la respiración, aumento de la extensión vocal, mejor afinación, mayor resistencia, mejor rendimiento, mejor resonancia y mejor apoyo. El 10.56% restante no notó ningún cambio relevante.

Conclusiones

De acuerdo con la muestra encuestada podemos afirmar que existen factores de riesgo vinculados al uso de la voz en murga, que inciden en la aparición de síntomas vocales e impactan en la salud individual y en el producto artístico final, conforme va avanzando carnaval. El síntoma más referido en ese sentido es la fatiga vocal, llevando a muchos de los encuestados a no participar de ensayos y/o actuaciones al menos en una oportunidad.

La voz es la principal herramienta de esta población desde una perspectiva laboral, por lo que el cuidado de su salud se vuelve imprescindible. En ese sentido, interesa destacar que un gran porcentaje de la muestra consultada no realizó en ninguna oportunidad, consulta con otorrinolaringólogo/a y/o fonoaudiólogo/a. Siendo la atención primaria y específicamente la prevención, un pilar fundamental para evitar la instalación de patologías vocales funcionales u orgánico-funcionales, así como lo es también el conocimiento de la anatomía, fisiología y de las diferentes herramientas que hacen al cuidado e higiene vocal, necesarias para el desarrollo expresivo, en un ámbito artístico profesional y exigente en relación con la demanda de las diferentes áreas que integran los espectáculos de murga.

Si bien se observa una tendencia al conocimiento del instrumento vocal a través de clases de canto, y esto es un dato favorable para un abordaje global desde una perspectiva de la

salud vocal, es necesario generar conciencia de la importancia de la prevención e intervención de profesionales del ámbito de la salud con formación en esta temática. Esto permitirá ofrecer a la población en cuestión, recursos, pautas de cuidado y herramientas que mejoren y potencien su calidad y rendimiento vocal.

De esta forma se colabora a disminuir los síntomas de fatiga vocal evitando la aparición de posibles patologías, retrasándolas o revirtiéndolas en caso de estar instaladas, asegurando un abordaje integral del cantante con una mirada desde la salud, muchas veces dejada al margen en el ámbito del carnaval.

Futuras líneas de investigación

Por ser un trabajo descriptivo en un área que abarca tantos aspectos que hacen al hecho artístico en sí mismo y a su importancia social y cultural, consideramos que es fundamental continuar investigando acerca de la salud de esta población desde una perspectiva biopsicosocial.

Teniendo en cuenta tanto el hecho artístico como la exigencia que el mismo requiere a nivel profesional, sería de relevancia incorporar mayores recursos a fin de brindar más información, cuidados y práctica sobre profilaxis y entrenamiento vocal artístico.

Con relación a la salud vocal específicamente, sería de importancia conocer qué ocurre en personas de rangos etarios mayores a 60 años, no representadas en la presente muestra, por lo que implica para la voz la participación en este espacio en cuanto a uso y demás características desarrolladas, con los años.

Por último, sería de interés, indagar con mayor profundidad acerca de las características específicas del tipo de emisión del canto en el género murga y cómo esto se modifica de forma progresiva en la medida que los coros cambian su conformación en relación al género, edades, influencia de Murga Joven, hábitos de cuidado del instrumento vocal, entre otras variables a investigar.

Referencias

Aparecida, C.; Fernandez, L.; Rodrigues, G.; Veis, V. (2016) Aquecimento e desaquecimento vocais: revisão sistemática. *Revista CEFAC, 18*(6), 1456-1465. doi: 10.1590/1982- 0216201618617215

Behlau, M. (2014) *Diplomado en Rehabilitación Vocal Udd. Dir. Ricardo Álvarez N.*, *Studocu*. Available at: https://www.studocu.com/cl/document/universidad-del-bio-bio/evaluacion-trastornos-e-intervencion-en-voz/capitulo-13-mara-behlau/9621750 (Accessed: April 26, 2023).

Behlau, M.; Pontes, P. (2017) *Higiene vocal*. 5th edn. Rio de Janeiro: Revinter.

Erro, M. (2016) *Patología vocal en el canto en Murga, prevención y tratamiento*. TFG.

Centro de Desarrollo Estratégico e Información en Salud y Seguridad Social (CENDEISSS) (2004) *Curso de Gestión Local de Salud para técnicos del primer nivel de atención*, *Prevención de la enfermedad*. Available at: https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/concurso/materiales/anexo_07_-_niveles_de_prevencion.pdf.

Farías P. (2015) *Ejercicios Que Restauran La función vocal*. Buenos Aires: Librería Akadia Editorial.

Farías P. (2012) en *La disfonía ocupacional*. Buenos Aires: Librería Akadia.

Fuentes Aracena, C. (2018) in *La Carga Vocal: Definición, Fonotrauma y Prescripción*. Córdoba (Argentina): Editorial Brujas.

Fuentes Aracena, C. *et al.* (2020) "Consecuencias Laringoscópicas, electroglotográficas, acústicas y Sintomatológicas producidas por la sobrecarga vocal en mujeres con voces sanas y no entrenadas," *Revista de Investigación en Logopedia*, 11(1), pp. 1–11. Available at: https://doi.org/10.5209/rlog.67275.

Guzmán, M. (2010) "Calentamiento vocal en Profesionales de la Voz," *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, 30(2), pp. 100–105. Available at: https://doi.org/10.1016/s0214-4603(10)70122-4.

Lamolle, G. (2005) *Cual retazo de los suelos: Anéctodas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular.* Ed. Trilce.

Miyara, F. (2009). *Ruido, juventud y derechos humanos* [ponencia]. I Congreso Argentino - Latinoamericano de Derechos Humanos. Rosario, Argentina https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/juventud.pdf

Nazar S, Rodolfo, Fullá O, Juan, Varas P, Mª Antonieta, & Naser G, Alfredo. (2008) Reflujo faringolaríngeo: Revisión bibliográfica. *Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*, 68(2), 193-198. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-48162008000200012

Organización Mundial de la Salud. (1998) *Glosario de promoción de la salud*. Ginebra.

Pontificia, Universidad Católica de Chile, I.- (2020) *Reflujo Faringolaríngeo y disfonía: ¿Cómo afecta éste a mi voz?*, *Fonoaudiología UC*. Available at: https://fonoaudiologia.uc.cl/noticias/reflujo-faringolaringeo-y-disfonia-como-afecta-este-a-mi-voz/.

Serra, M. (2013). *Enfriamiento vocal*. [Versión PDF]. Recuperado de http://colegiodemaria.com.ar/materiales/5/musica/ApunteSemFoniatria-unidad4.pdf

Vargas, R. (2007) *Diccionario de Teoría del Entrenamiento Deportivo*. UNAM Universidad Nacional Autónoma de México. Segunda Edición. Ciudad de México ISBN-978-970-32-4790-5

Verdolini, K. (1997) Principles of Skill Acquisition Applied to Voice Training en M. Hampton (Ed.) *The Vocal Vision: Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors.* Applause Books. ISBN- 13: 978-1557832825

Vignolo, J.; Vacarezza, M.; Alvarez, C.; Sosa, A. (2011) Archivos de Medicina Interna versión impresa ISSN 0250-3816 versión On-line ISSN 1688-423X. Arch. Med Int vol.33 no.1 Montevideo

El formato gaditano de la murga y su presencia histórica en Sudamérica: musicalidad, instrumentos y grupalidad

Alejandro Gana Núñez – Università degli Studi di Palermo (Italia) –
alejandro.gana@unipa.it

Resumen

Una recopilación y análisis documental entrega diversos antecedentes que permiten definir a la murga gaditana como un formato de agrupación musical y escénica que, originándose en el carnaval de Cádiz, se traslada hacia otros espacios de la escena como el teatro y diversas celebraciones urbanas. En este proceso la murga gaditana impacta tanto en España como en Sudamérica, específicamente en Chile, Argentina y Uruguay. En este análisis además se proponen nexos con otras agrupaciones y formas de expresión hibridizadas, de tipo festivo y carnavalesco: músicas de origen americano como el tango y su relación con el blackface minstrel; formas de musicalidad satírica que utilizan el mirlitón como las comic bands norteamericanas y las sociedades bigofónicas francesas; y elementos de continuidad entre el formato escénico y musical de la murga gaditana, con la murga uruguaya y con otros modelos de expresión carnavalesca, en ciudades y pequeñas localidades en Chile. El artículo desarrolla un análisis descriptivo e histórico en base a una serie de archivos de prensa y registros fotográficos sobre agrupaciones festivas y carnavalescas.

Palabras clave: murga gaditana, carnaval, mirlitón, tango, agrupaciones festivas

Abstract

A documentary compilation and study provide a background for defining the murga gaditana as a distinctive musical and theatrical ensemble format. Originating in the Cadiz Carnival, it has transcended to other performance spaces such as theaters and various urban events. Through this evolution, the murga gaditana format has wielded significant influence in both Spain and South America, particularly in Chile, Argentina, and Uruguay. This analysis aims to establish connections between hybridized groupings and forms of expression, especially those rooted in festive and carnival traditions. These connections encompass the relationship between American-origin music, such as tango, and the blackface minstrel spectacle, as well as satirical musical forms that utilise the mirliton, like American comic bands and French bigophonic societies. Additionally, the article identifies elements of continuity between the stage and musical format of the murga gaditana and the Uruguayan murga, as well as other models of carnival expression in cities and small towns in Chile. The article employs a descriptive analysis and a chronological examination, using journalistic archives and photographic records of festive and carnival groups.

Keywords: *murga gaditana, carnival, mirliton, tango, festive troupes*

Introducción

La experiencia vivida en la dirección de la agrupación Murga Kiltra en Chile me motivó a investigar sobre el alcance histórico de estas expresiones festivas, hacia la búsqueda de orígenes comunes entre los distintos formatos de murga en Argentina, Chile y Uruguay. Lo anterior en el entendido que en Chile la denominación "murga" ha sido utilizada durante el siglo XX para distintos tipos de agrupación musical-escénica carnavalesca, en función de las características de la fiesta y la localización geográfica donde éstas se presentaban.

Actualmente en Chile existen agrupaciones que llevan esta denominación sin tener conexión con el formato uruguayo, en los carnavales de San Antonio, Talcahuano y Tierra Amarilla, por nombrar algunos. Desde inicios del siglo XX en cambio, la denominación "murga" se extendió por muchas otras localidades chilenas; en las primeras décadas del siglo en diversos carnavales locales, y desde la década de 1930 en relación a la difundida "fiesta de la primavera" (Gana, 2020; 2021). Destacan al respecto las murgas "salitreras" o "pampinas" descritas por Hiche (2022), que además mantuvieron hasta hace pocos años algunas agrupaciones vigentes.

Respecto al uso temprano del término murga, este trabajo considera los antecedentes aportados por Milita Alfaro y Dorothee Chouitem, quienes entregan datos sobre el origen de la murga en Uruguay y el uso de esta denominación con anterioridad a la gira de "la gaditana" desde 1907. También se considera información de archivos de prensa que registran la presentación de la obra "El Músico de la Murga" de Pérez Escrich en Valparaíso en 1875 (Gana, 2021).

No obstante el uso de un concepto "genérico" de murga en España y Sudamérica hasta los primeros años del siglo XX, las actuaciones de la murga "Gaditana del Piripitipi", originada a partir de la Murga del Siglo XX del Carnaval de Cádiz, habría tenido en conjunto con esta última un impacto importante en el concepto de murga utilizado en España. Debido a su éxito, esta agrupación habría además influenciado posteriormente la formación de agrupaciones bajo ese formato en Sudamérica, específicamente en Chile, y más claramente en Argentina y Uruguay. En estos dos últimos casos, que cuentan con importantes carnavales en sus capitales, el formato de murga conformado en ese periodo decantaría a mediados del siglo XX en modelos escénicos carnavalescos que se extendieron a nivel nacional, y desde allí hacia fuera de las fronteras de estos países.

El claro impacto de este formato "gaditano" en Sudamérica puede haberse visto también estimulado por modelos escénicos festivos extendidos globalmente en el periodo en cuestión, los cuales serán descritos como posibles influencias paralelas o insumos para la

conformación de este tipo de agrupaciones, su musicalidad, su estética y su propuesta escénica.

El artículo busca en este sentido describir elementos del formato "gaditano" de la murga que llega a América y que se observan también en modelos que posteriormente se presentan en fiestas y carnavales de distintas localidades del sur del continente, proponiendo aportar en la discusión sobre qué elementos de Cádiz fueron incorporados en agrupaciones carnavalescas en el Rio de la Plata a partir del 1900 y qué elementos globales habría incorporado la murga gaditana antes de girar por este continente desde 1907, proponiendo además posibles antecedentes contemporáneos a la conformación de su formato, tomando para el análisis elementos como las músicas utilizadas, sus textos y personajes, la vestimenta, los instrumentos y su impronta cómica.

Parte de esta tesis fue desarrollada en la comunicación "La murga gaditana como formato escénico-musical festivo: vínculos de ida y vuelta en los orígenes de la murga" presentada en el XXII Congreso Internacional del Carnaval, realizado en Cádiz en junio de 2021.

Antecedentes a la murga gaditana y fenómenos contemporáneos

Diversos antecedentes dan cuenta de la presencia de la murga gaditana desde inicios del siglo XX en Argentina (Francica y Gulfo, 2012), en Uruguay (Alfaro, 2011; Chouitem, 2017), y en Chile (Gana, 2021; 2022), aun cuando no haya coincidencia plena en la manera en que ésta impacta, ni tampoco si este impacto se deba a la presencia de la agrupación como tal o de la misma como representante de un formato "gaditano". En el caso chileno, un antecedente interesante es la presencia de una murga gaditana formada por españoles en Santiago, con motivo de las celebraciones por el Centenario de las Cortes de Cádiz y el Descubrimiento de América, según consigna el Diario La Unión de Valparaíso del 14 de octubre de 1912.

Figura 1: Fiestas españolas en Santiago, con una murga gaditana a la izquierda de la foto, y a su lado una estudiantina. Fuente: Revista Sucesos 17 octubre 1912, Valparaíso.

Otros registros dan cuenta de la formación de murgas estudiantiles con motivo de la primera "fiesta de los estudiantes" en Santiago en 1915, y en las décadas de 1930 y 1940 con motivo de la "fiesta de la primavera" en Valparaíso y Viña del Mar (Gana, 2023).

Reflexionar sobre los orígenes de la murga gaditana es relevante para comprender qué elementos, procesados y transformados en el carnaval de Cádiz, pueden efectivamente provenir de ese espacio local de expresión, y en cambio qué otros aspectos tienen su origen en América y en el intercambio cultural de ida y vuelta, o eran parte de contenidos ya difundidos globalmente. Esto es además interesante en la medida en que, en base al análisis documental desarrollado, la murga gaditana habría tenido un impacto real en formas de expresión carnavalesca y festiva en Sudamérica, además considerando que el Carnaval de Cádiz se encuentra en proceso de presentación de antecedentes para ser reconocido como Patrimonio Cultural UNESCO.

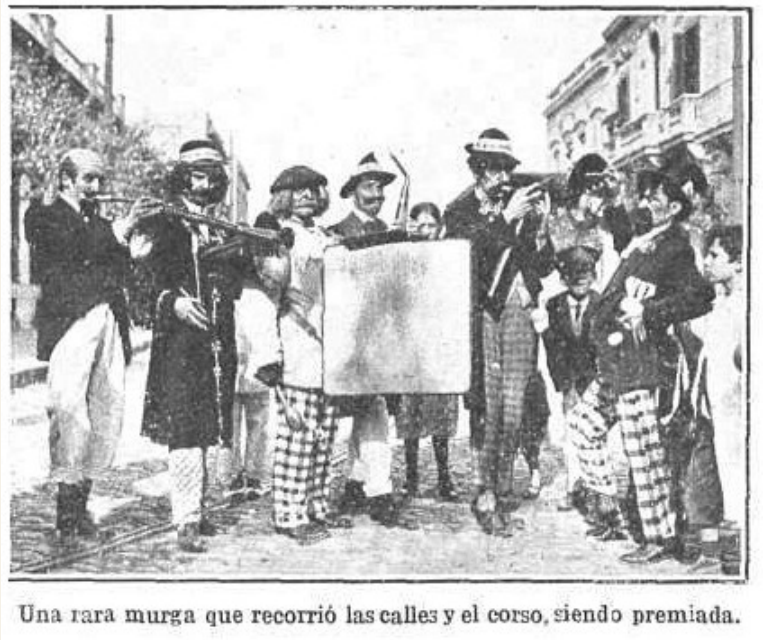


Figura 2: Murga con falsos instrumentos de viento en Montevideo. Fuente: Revista Caras y Caretas, 7 de marzo 1914, Buenos Aires.

Según los registros de inscripción de agrupaciones y sus repertorios al Carnaval de Cádiz entre 1901 y 1903, años en los que se presenta por primera vez la "Murga del Siglo XX", los ritmos más utilizados por las comparsas, coros y otras agrupaciones, incluían tangos, guarachas y danzas[1]. Por tanto, el surgimiento de la murga gaditana se da en un contexto de amplia difusión de músicas de origen americano, y su expansión fuera de Andalucía contribuye también a instalar estos ritmos ya sea en el ámbito bohemio, o en los espectáculos de variedades y cafés cantantes (Núñez, 2002).

Una de las claves del origen americano del formato de la murga gaditana, además de la presencia de músicas de origen americano identificadas como "tango", puede estar en formas de música y comedia vinculadas a estereotipos de negritud, y que se desarrollaron más concretamente tanto en Cuba y el Caribe, como en Estados Unidos. Específicamente el *blackface minstrel,* así como otras representaciones de estereotipos de lo negro, se vincularon a expresiones escénicas y festivas de comedia, mediante una visión ridiculizada de otro distinto e innoble, desde el punto de vista de los grupos blancos (Gana, 2021). Esto puede observarse sobre todo en ciudades puerto de principios del siglo XX, donde el *minstrel* tuvo un amplio alcance como una de las primeras expresiones culturales de masa estadounidenses, como señalan Cole y Davis (2013).

El *minstrel* americano incluía en los componentes de la agrupación escénico-musical un personaje central o Mr. Interlocutor, así como también personajes de mayor gracia y gestualidad en los extremos o bordes del grupo, con quienes éste interactuaba: Mr. Tambo

[1] Ayuntamiento de Cádiz, Negociado de fiestas, años 1901, 1902 y 1903. Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz.

tocaba el pandero y Mr. Bones hacía sonar una clave o cencerro[2]. La vestimenta bufa, entre elegante y ridícula, compuesta de levita, pantalón a rayas o cuadros y sombrero de copa es similar a aquella que utilizaran las murgas en la primera mitad del siglo XX.

Figura 3: Troupe de Blackface minstrel, fines del siglo XIX en Estados Unidos. Fuente: artículo de Dan Worrall.

La *troupe* de *minstrel* no representa un "tipo" o personaje grupal, sino con pequeñas variaciones en sus vestimentas, realiza una sátira en conjunto, incluyendo personajes o roles diversos entre sus componentes, quienes además de cantar tocan instrumentos musicales. El estereotipo representado en el grupo de la figura 3 es Zip Coon, el negro urbano del norte de Estados Unidos, aspiracional, de vestimenta y habla pomposa.

Este estereotipo del *minstrel* americano tiene su paralelo dentro del teatro bufo cubano en el "negrito catedrático", variante del primer "negrito" introducido por Francisco Cobarrubias en 1815. En la consolidación de este género escénico en Cuba hacia 1860, fue importante la incorporación de elementos de los bufos madrileños de Francisco Arderíus y del *minstrel* norteamericano (Castellanos y Castellanos, 1994). Tal como en el *minstrel*, en la obra cubana de Francisco Fernández Vilarós, el personaje del Congo José sufre por los zapatos y la ropa que no le quedan, y muestra un ridículo y absurdo acento catedrático, en vez de su antiguo "bozal", como se denominaba al estereotipado lenguaje de los negros, construido desde lo blanco.

El personaje llamado ofensivamente "negrito catedrático", tenía su correlato en la realidad social segregada en Cuba, pues los hijos de los negros libertos estaban impedidos de obtener un título profesional o un cargo eclesiástico. La segregación y la subordinación de los negros, así como el permanente proceso de aclimatación de los recién traídos desde África, impidió que perduraran los elementos culturales primitivos. De ahí que solo su instinto rítmico contribuyera a hacer evolucionar la música cubana en su primera fase, sin

[2] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Minstrel show. *Encyclopedia Britannica, en: https://www.britannica.com/art/minstrel-show* (Acceso: 18 diciembre 2020)

afectar la forma ni el acervo melódico existente europeo. Esto explicaría el hecho de que tantos negros hicieran música blanca durante el siglo XIX, negándose a interpretar el papel de "negros catedráticos", mientras eran los blancos quienes se disfrazaban de negros (Carpentier, 1949: 264).

Según Carpentier (1949: 130), la música mestiza creada por las orquestas típicas cubanas de la segunda mitad del siglo XIX, "compuestas de flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo y un par de timbales, güiros y calabazos, y con uno o más cornetines", habría dejado fuera la raíz africana pura en cuanto a ritmos de percusión y melodía. De ese "aire general" de los negros de distintos orígenes africanos que el 6 de enero salían en comparsas, de la "impresión de conjunto" de tambores, claves, himnos, músicas luego llevadas a la escena, fue surgiendo la frase repetitiva, el ritmo, el tema breve, que se suma a la contradanza.

Leal (1997) plantea por su parte que aparte de los elementos hispánicos y norteamericanos escénicos introducidos en el teatro bufo, en lo musical se habrían incorporado una serie de ritmos criollos, afrocubanos e importados: la guaracha criolla, la danza, el danzón, el cancán, el zapateo, el minué. Estos ritmos, fundamentales en el baile popular, se forjaron fundiendo a su vez el aporte rítmico del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de la tonadilla escénica, y la contradanza francesa.

Los ritmos y músicas desarrolladas durante el siglo XIX en Cuba, presentes en el teatro bufo, se introducen a su vez en músicas negras en Estados Unidos vinculadas también al *minstrel*, cuyo ejemplo emblemático es la danza "La Pas Ma La" compuesta por Ernest Hogan y publicada en 1895, que se conoce como el primer *ragtime*, y que lleva un ritmo de habanera. La difusión del mágico ritmo del tango desde Cuba hacia distintas latitudes en el período, constituirá el sostén para formas musicales diversas, lo cual no es extraño considerando que era identificado como "el compás de la modernidad" (Núñez, 2002: 279). El concepto de la modernidad será fundamental en el simbolismo que acarrea la "Murga del Siglo XX" agrupación que inspiraría la conformación de la "murga gaditana".

Coincidentemente, en 1903 se publica en Buenos Aires, una nota sobre el tango criollo, donde se señala la importancia de la habanera en la conformación de este tango urbano que denominan "plebeyo", y donde se agrega además que:

> Llega desde Europa la noticia, agradable para los que saben de 'Cortes y hamacadas', que el tango de los yanquis, que es el nuestro traducido al inglés, hace furor en los saraos de la aristocracia parisiense, importado por los americanos con el nombre de cake-walk. (Pita, 1903)

> Puede decirse que en este carnaval ha sido glorificado el tango criollo. (...) El "cake walk"... se le ha bailado en todas las formas, desde la más correcta hasta la de mayores exageraciones, en medio de alegres carcajadas y de estruendosos aplausos; y de tal suerte impúsose allí la

> danza yankee, que hasta los tangos fueron bailados al estilo del "cake walk". ("Bailes de carnaval", 1904)

El *cakewalk*, baile que es propio en los espectáculos de *minstrel*, alcanza una gran popularidad en Argentina y España en los primeros años del siglo XX. Éste surge como una parodia que hacen los esclavos negros del comportamiento y bailes de sus amos blancos, y que al consolidarse en los espectáculos de *minstrel* a fines del siglo XIX, puede describirse como una escenificación "realizada por blancos que estaban imitando negros que estaban imitando blancos" (Tosches, 2002). Baldwin (1981) señala que éste baile se difundía a través de diversos medios gráficos mostrando en general a personajes de cara pintada de negro con trajes extravagantes, posturas exageradas y vestimentas extrañamente o mal ajustadas al cuerpo, representando que los trajes elegantes no les pertenecían a ellos.

> El Cake-walk es una es una danza de las más salvajes, que está por introducirse en los regios salones de París. La inventaron y la bailaron unos negros de América, durante el período de la esclavitud legal; y la misma se ejecuta al compás de una música muy bárbara, lo cual es suficiente para que se trastornen los espíritus refinados, haciendo que sus cuerpos bailen destempladamente. (Pérez Jorba, 1902).

> (...) Lo vi el pasado carnaval. Según quien lo baila es cosa muy fea: un negro lo baila bien, pero un blanco lo estropea. El "cake-walk" ha triunfado en las costumbres mundanas, y pronto en nuestro país la última moda será, de igual modo que lo es ya en las selvas africanas y en París. Es un tango simplemente. (García, 1903)

Es así que esta danza, basada en una parodia que se fundaba en las diferencias socioculturales en el contexto de la segregación racial, comienza a difundirse por distintos países –aunque privada del sentido satírico de su origen- como un baile de negros del sur de Estados unidos, insertándose en los salones aristocráticos e incluso en fiestas de carnaval en Paris, Londres, Buenos Aires y Madrid.

En una publicación de 1903 de Barcelona, se describe la música del *cakewalk* como "una especie de polka-mazurka tocada rapidísimamente", sincopada y con contratiempos. Se señala también en esta publicación que su origen estaría en un baile ingeniado por negros en honor a sus patrones, dando origen a un "tango caprichoso" ("El Cake-Walk. La danza de la torta de los negros norteamericanos", 1903).

Estos elementos revelan que en la época de surgimiento de la murga gaditana están en plena difusión en España y otros países formas expresión escénica que se introducen tanto en teatros como en carnavales, las cuales incorporan musicalidades ya hibridadas en América, vestimentas y estéticas cuya comicidad deriva de la representación satírica de lo elegante y lo precario, en un contexto de intensas y conflictivas diferencias sociales y raciales.

Los instrumentos de la murga gaditana

Un antecedente interesante de mencionar respecto de la murga gaditana y la conformación de su formato musical y escénico, se relaciona con el uso de instrumentos falsos. Si bien las murgas previamente al 1900 incluían instrumentos de cuerda o de viento, al igual que las bandas festivas y callejeras, no hay antecedentes definitivos o sistemáticos previos a esa época del uso del pito o mirlitón insertado en instrumentos de viento falsos en la murga. Sin embargo, la Murga del Siglo XX ya en 1901 incorpora estos instrumentos, buscando parodiar a una orquesta o banda formal o militar, pero además para presentar un modelo novedoso, rupturista y ajustado a los tiempos.

El uso del mirlitón para producir un sonido burlesco y satírico es muy anterior al 1900, como bien describe Torres (1980), pero tiene en cambio antecedentes muy próximos a fines del siglo XIX, en agrupaciones que, en Estados Unidos e Inglaterra, eran conocidas como *Comic bands*. Estas bandas salían disfrazadas durante los días de carnaval y también en otras instancias festivas y sociales, durante las cuales pedían dinero. Estas agrupaciones habrían tenido su apogeo entre las décadas de 1890 y 1900, disminuyendo en número hacia 1930. El uso de grandes instrumentos falsos de viento, de tipo mirlitón o zobo, era también una manera de reducir costos y tiempos de ensayo, pues era más barato y sencillo tocar un trombón falso que uno real (Holman, 2020).

Figura 4: Comic band "Keighley Wiffum Waffum Wuffum Band", 1902-1907. Fuente: Gavin Holman.

Estos instrumentos al parecer eran usados con el propósito de parodiar, a la vez que representar de forma bufa a una banda de bronces o *brass band* -muy de moda entre fines del siglo XIX e inicios del XX- para animar distintas actividades públicas y callejeras.

Aunque de origen poco claro, este tipo de instrumentos provendría del *horn-mirliton* africano, fabricado con un cuerno de vaca, y luego habría sido desarrollado en Estados Unidos bajo el nombre de *kazoo* en la década de 1840[3]. Este instrumento es clasificado por Pérez de Arce y Gili (2013) como un membranófono de soplo o "Mirliton".

Las *comic bands*, agrupaciones muy poco estudiadas, constituyen en cierta forma un fenómeno contemporáneo a las murgas gaditanas, aunque no está claro si las anteceden, pues aunque comienzan a proliferar a fines del siglo XIX, la mayor parte de los registros fotográficos son de las décadas de 1910 y 1920 (Holman, 2020). Lo interesante de estas agrupaciones es que tenían un claro perfil humorístico y pasayesco, y si bien en algunos casos representan personajes grupales, en su mayoría se componen de estereotipos variados, donde cada integrante puede llevar un disfraz bufo, un maquillaje y un instrumento distinto.

Tiene sentido plantear al menos como hipótesis a corroborar, que uno de los aspectos innovativos que implicaba el uso del nombre "Murga del Siglo XX", era de hecho la incorporación de instrumentos y de modelos escénicos provenientes de Cuba, pero también de Norteamérica, lugares que ya para la época representaban un centro de generación de contenidos culturales de alcance global; desde donde se difundían expresiones musicales como el *jazz*, el *ragtime*, y las formas de *tango cubano*, que constituyen en aquel momento referentes de lo moderno y lo actual.

No obstante lo anterior, un claro antecedente previo del uso festivo de estos instrumentos se encuentra vinculado al carnaval de Paris, donde comienza a usarse desde 1884 cuando se crea una adaptación del mirlitón a la estructura de un instrumento de viento fabricado con cartón, representando saxofones, trombones, cornos y otros, bajo el nombre de "bigófono". Este tipo de instrumento alcanza tal fama que da origen en Francia a innumerables sociedades bigofónicas y bandas que utilizaban estos instrumentos en eventos y celebraciones.

[3] Más información sobre el *kazoo* disponible en: *https://www.nationalkazooday.com/*

Figura 5: Le monôme (un solo hombre), representando el tradicional monomio de estudiantes de arquitectura de Paris en 1889 con sus instrumentos de cartón. Fuente: Diseño de Alexis Lemaistre.

Es particularmente interesante el "monomio" (*monôme*, que quiere decir un solo hombre), que es un cortejo en forma de cadena humana que organizaran estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Paris, como lo describe Lemaistre (1889). La procesión va encabezada por un estandarte y detrás la banda de bigófonos que, rugiendo y chillando no siguen el tiempo del director que los guía con su batuta. Cabe recordar que uno de los referentes para los estudiantes latinoamericanos en su encuentro de 1908, era la Universidad de Paris en cuanto a su democracia interna. Es a partir de estos encuentros que nace la "fiesta de los estudiantes" en sus diversas versiones latinoamericanas, que luego decanta, al menos en Chile, en la "fiesta de la primavera". Como señala Carreño (2017), los estudiantes cordobeses en 1918 realizaron la actividad "entierro del viejo régimen universitario", donde haciendo una alegoría carnavalesca propusieron una acción reivindicativa, como evento adicional a la ya instalada fiesta de los estudiantes.

Este tipo de instrumentos fabricados artesanalmente, y que constituyeron un símbolo de la murga de formato gaditano, se mantienen durante el siglo XX en el carnaval de Cádiz, pero de forma marginal en el espectáculo, y no como bigófono sino como el mirlitón artesanal bajo el nombre de pito de caña o pito de carnaval. En las murgas de Montevideo y Buenos Aires estos instrumentos no permanecen.

Sí es posible encontrar referencias al uso del mirlitón y pífanos artesanales en las murgas y comparsas en la fiesta de la primavera de mediados del siglo XX en San Antonio, en Chile (Cáceres y Carmona, 2009), y en las últimas décadas en agrupaciones de pequeñas localidades, como las murgas pampinas del norte de Chile (Hiche, 2022), o las murgas del carnaval de Gualeguaychu en Argentina, descritas por Piana (2022).

Figura 6: Murga pampina, Oficina salitrera Pedro de Valdivia, norte de Chile, 2006 (Pereira, 2006)

Personajes y escena en la murga gaditana. Continuidades

Una relación interesante entre la murga gaditana y el formato uruguayo de la murga se observa en tempranas coincidencias que es posible observar en textos históricos de tres fuentes: un texto de una murga "gaditana" española, el repertorio de la uruguaya "Murga Gaditana Que Se Va" de 1910, y el texto de la zarzuela (revista cómico-fantástica) "Las Musas Latinas" estrenada en 1913, que incluye una parte donde se representa a una murga gaditana.

Respecto de la Murga Gaditana Que Se Va, de 1910, Alfaro (2011) aclara que, ese año no había reproducido literalmente parte del repertorio de los Piripitipi, sino que había salido con sus propios recursos, no obstante, es probable que el formato escénico y del repertorio se haya mantenido en varios aspectos, especialmente en cuanto al tipo de ritmos que se incluyen y a cómo se distribuyen los versos y secciones entre los distintos integrantes de la agrupación.

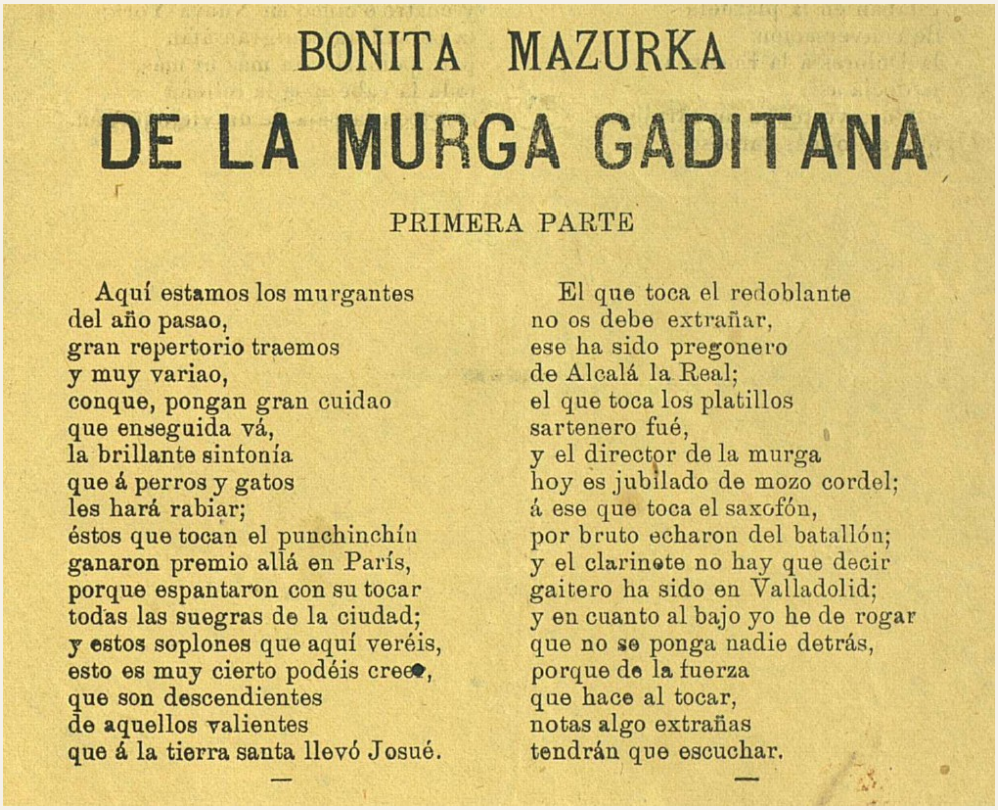
En cuanto a los ritmos y estilos musicales, la mazurka y el tango se utilizan precisamente en las piezas donde existe diálogo entre los componentes o personajes, además del canto

en conjunto. Esto último es descrito también por Alfaro (2011), cuando reproduce la crónica local sobre la murga gaditana: "Además de su correspondiente director, la murga se compone de un clarinete, un saxofón, un bajo y un bombista, representando cada uno de ellos un tipo cómico que se ajusta al instrumento que toca" (Ibid: 9).

La existencia de personajes distintos dentro de la agrupación y el diálogo cantado entre ellos revela que la murga gaditana incluía la parodia en el repertorio, dando además al director un rol dentro de la escena, con un texto propio, elementos que permanecen con fuerza hasta la década de 1990 en la murga uruguaya, en particular con la presencia en el escenario del "cupletero", o personaje bufo principal que se separa del resto del grupo y que dialoga con él.

Murga: Nosotros los murguistas
Somos profesores...
Muy nombrados ya
Recorrimos el mundo
Conquistando triunfos
En toda la ciudad.
Clarinete: Yo toco el clarinete
Con toda mi afición
Salsofón: Yo con delicadeza
Manejo el salsofón
Director: En cambio yo manejo
Con arte mi batuta
Y en todos los concursos
Mi murga siempre triunfa (Repertorio, La Gaditana Que Se Va)

El texto anterior, muestra cómo las diferencias de personajes basadas en los distintos instrumentos que interpretan se traducen en su participación en el texto, con partes solistas. En el texto de la figura 7 también es posible observar cómo la murga se parodia a sí misma, haciendo ironía de su supuesta "mala" calidad musical, pero también describe a cada uno de sus componentes y al director como personajes distintos en función de su instrumento, y presentándose además como "soplones" por sus instrumentos de viento.



BONITA MAZURKA

DE LA MURGA GADITANA

PRIMERA PARTE

Aquí estamos los murgantes
del año pasao,
gran repertorio traemos
y muy variao,
conque, pongan gran cuidao
que enseguida vá,
la brillante sinfonía
que á perros y gatos
les hará rabiar;
éstos que tocan el punchinchín
ganaron premio allá en París,
porque espantaron con su tocar
todas las suegras de la ciudad;
y estos soplones que aquí veréis,
esto es muy cierto podéis creer,
que son descendientes
de aquellos valientes
que á la tierra santa llevó Josué.

El que toca el redoblante
no os debe extrañar,
ese ha sido pregonero
de Alcalá la Real;
el que toca los platillos
sartenero fué,
y el director de la murga
hoy es jubilado de mozo cordel;
á ese que toca el saxofón,
por bruto echaron del batallón;
y el clarinete no hay que decir
gaitero ha sido en Valladolid;
y en cuanto al bajo yo he de rogar
que no se ponga nadie detrás,
porque de la fuerza
que hace al tocar,
notas algo extrañas
tendrán que escuchar.

Figura 7: Texto de mazurka "De la Murga Gaditana". Colección del pontevedrés José Casal de entre fines del siglo XIX y 1912. Fuente: Museo de Pontevedra, fondo Casal, 20-27.

Son interesantes las coincidencias entre los textos del tango de La Gaditana Que Se Va, de la mazurka mencionada, y de los llamados "Cuplés de la Murga Gaditana" incluidos en la zarzuela Las Musas Latinas, tanto en la temática como en la perspectiva literaria, donde se parodia a una orquesta seria, hablando de sí mismos, nombrándose y describiéndose:

> Nos agrada con delirio
>
> La partitura Verdiana
>
> La clásica Wagneriana
>
> La fantasía de Litz
>
> El gusto de Sambucetti
>
> La batuta de Mugnone
>
> Y los tangos que Bonomi
>
> Toca en la Plaxa Matriz (Repertorio, La Gaditana Que Se Va).

La murga gaditana

por fin se presentó,

y aquí viene a tocaros

la sol-fa-mi-re-do.

Tocamos a Betoven,

tocamos al gran Bac,

y cuando dan las doce

tocamos al Morzar (Cuplés de la Murga Gaditana, Zarzuela Las Musas Latinas)

Esta autorreferencia al interior del repertorio, similar a la autopresentación propia en el cuplet y la tonadilla, pasa a ser bastante marginal durante el siglo XX en las agrupaciones del Carnaval de Cádiz, pero es fundamental en la murga uruguaya. Este elemento escénico se despliega con mayor fuerza en el formato gaditano de la murga, tanto por la existencia de personajes distintos al interior del grupo (por los distintos instrumentos), como por la existencia del "director", personaje que formando parte de la agrupación, tenía una corporalidad distinta del resto de la murga, más formal y ocasiones exageradamente elegante, como era en la murga del "Piripitipi" de 1904.

Figura 8. Una murga gaditana en Valparaíso en Chile, alrededor de 1929. Fuente: Archivo Histórico Patrimonial de la I. Municipalidad de Viña del Mar.

La existencia del personaje que representa a un "director de orquesta", más formal y estilizado que el resto del grupo, es entendible dado que el formato gaditano de la murga

representa a una banda bufa de músicos. Ésta, al contrario de la murga genérica del siglo XIX, que toca mal sus instrumentos reales, toca bien sus instrumentos falsos. Aquel director "serio" se mantiene en la murga uruguaya con claridad hasta la década de 1990, guiando musicalmente al coro e interactuando con él, pero se pierde en la chirigota y la comparsa gaditanas, incorporándose este director al personaje grupal, cumpliendo la función de coordinador del grupo.

De esta forma, la murga uruguaya mantiene elementos del formato gaditano en cuanto agrupación, al no representar un personaje colectivo o "tipo" tan marcado. En otras palabras, se mantiene la diversidad interna de los componentes de la agrupación y mantiene al director. Lo anterior salvo excepciones que son más comunes después de la década de 2010, pero que fueron antecedidas por los personajes grupales en "Los Marcianos" de La Gran Muñeca en 1991 y especialmente por "Las Cucarachas" de Agarrate Catalina en 2006.

Esta indefinición de personaje, dada por la representación satírica de una orquesta o banda, se observa ya en la Murga del Siglo XX, agrupación del carnaval de Cádiz que inspira la formación del formato "gaditano", y que según consigna el documento de inscripción al carnaval de 1902 su vestuario consistía en: "los trajes seran los que husan los músicos murguistas, con levita ó sobretodo sombrero de coco ó *jongo* [hongo]" (Ayuntamiento de Cádiz, 1902, pp. 43-44).

La diversidad interna en cuanto a los personajes de la agrupación carnavalesca, o ausencia de un personaje grupal homogéneo, permanece por ejemplo en las murgas de Huelva, en España, pero también en las murgas de San Antonio (Chile), y en el carnaval de Tierra Amarilla (Chile), donde la murga corresponde a todo el cortejo de personajes que acompaña al *Pullay*, el personaje principal.

Otro aspecto relevante heredado por las murgas del carnaval uruguayo, es la permanencia del nombre de la agrupación en el tiempo. Esto sucede para el caso de la Murga del Siglo XX, al popularizarse en distintos lugares de España, luego de salir del carnaval y presentarse como compañía en teatros. También sucede con el nombre "murga gaditana" y murga del Piripitipi. En el carnaval de Cádiz en cambio, las agrupaciones carnavalescas cambian de nombre cada año en función del personaje grupal que representan. La murga que parodia a "la gaditana" en Uruguay, también mantiene en los años siguientes el nombre "La Gaditana Que Se Va".

En términos musicales, las tres referencias de textos expuestas entregan algunos antecedentes. Todas muestran coincidencias en la estructura de las estrofas, con versos de siete sílabas que encajan en un ritmo de 6x8, tal como fueron musicalizados por Pennella en la zarzuela mencionada, donde un "tango" que comienza marcando el 2x4 luego

cambia su acento, de la misma manera que las danzas cubanas y tangos americanos del período. La música de Las Musas Latinas fue grabada en 1955 por la Orquesta de Cámara de Madrid, pero aun así en su grabación es posible escuchar además de la melodía y el ritmo señalado, el uso de los pitos entre los versos y entre las estrofas.

Conclusiones

Es efectivo que una murga gaditana generó un gran impacto primero en España y luego en su gira por América Latina, especialmente en los carnavales de la zona del Río de la Plata, motivando la formación de agrupaciones que replicaron hasta cierto punto su formato escénico. Durante el siglo XX, en el marco de los carnavales de Montevideo, Buenos Aires y ciudades cercanas, van conformándose los estilos "uruguayo" y "porteño" de la murga, tomando elementos de lo que a inicios del siglo XX llegó desde España. El impacto e influencia de este formato no se limitó sólo a los carnavales de estas ciudades sino también llegó a localidades pequeñas de estos países y de Chile. No obstante este impacto, éste también se vio estimulado por otros referentes de formas escénicas difundidas globalmente en el período, contemporáneos o anteriores a la murga gaditana.

Ahora bien, el formato gaditano de la murga incluye una comicidad basada en la contradicción social y racial presente a principios del siglo XX, a través de la representación de músicos vagabundos, con vestimentas ridículas y raídas y con instrumentos falsos, presentando un espectáculo gracioso, variado y actualizado.

En sus posturas corporales, parecen utilizar por un lado el recurso del *dandy* o el negro catedrático del teatro bufo cubano, exagerando la elegancia de forma satírica, de forma similar a como en el *cakewalk* los esclavos negros bailan imitando a sus estirados amos blancos. En la vestimenta también se toman elementos del *coon* o negro aspiracional del *minstrel* americano. Al mismo tiempo, también se utiliza como recurso cómico la marginalidad y la deformidad, como la del patizambo negro Biguá, el negro bufo de mediados del siglo XIX en Argentina, cuyo paralelo norteamericano es Jim Crow, personaje que representaba el negro de las plantaciones, vestido con harapos y remiendos, gracioso y bailarín.

La visión detrás de la comicidad descrita, se traduce entonces en un vestuario bufo, desordenado, con remiendos, aunque con cierta precaria elegancia, que no obedece a un tipo determinado, en términos de un personaje grupal, y que evoca en ocasiones tanto al "musico bohemio" con levita y sombrero de coco, como al "negro catedrático" del *minstrel* americano: levitas, sombreros de coco o copa, pantalón a cuadros o a rallas, maquillaje, bigotes o narices exageradas.

La presencia del director de orquesta y de la separación de personajes dentro de la agrupación, con textos y partes solistas, también tenía su correlato en ciertas diferencias de

vestuario entre componentes, lo que permite la parodia dentro del repertorio, elemento distintivo de la murga gaditana, el cual está aún presente por ejemplo en las murgas uruguayas.

El uso del pito de carnaval, bigófono o instrumentos de viento falsos, también es coherente con la forma de comicidad descrita, dando sentido a la sátira de las bandas "reales", de música, doctas o militares, por el sonido distorsionado de las voces transformadas por el mirlitón. Estos instrumentos subsisten en murgas y agrupaciones de distintas localidades de Chile y Argentina durante el siglo XX, de manera marginal en agrupaciones del carnaval de Cádiz, aunque se hayan perdido en las murgas uruguayas, y en el formato "porteño" en Argentina.

Respecto a la musicalidad de la murga gaditana, estaba en gran medida compuesta de ritmos ya hibridados en América y que desde fines del siglo XIX formaban parte de los repertorios de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz, y de los teatros y salones de baile de las principales ciudades de América Latina. Se trataba de un ambiente musical de época, donde los espectáculos festivos y carnavaleros incorporaban ritmos y sonidos que, bajo la denominación de tango, fueron conformándose en sucesivos intercambios de ida y vuelta, y a través de una comicidad que se construyó incluyendo estereotipos raciales en relación con la contradicción entre lo elegante y lo marginal.

Referencias

Alfaro, M. (2011) La quimera del origen. Apuntes sobre la evolución histórica de la murga. *Proscenio Montevideo: La ruta del arte popular*, pp. 6-11.

Ayuntamiento de Cádiz (1902). Negociado de Fiestas. Inscripciones de las agrupaciones para el carnaval.

Bailes de Carnaval (1904, 20 de febrero). *Revista Caras y Caretas*. Buenos Aires

Baldwin, B. (1981) The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality, *Journal of Social History,* 15(2), pp. 205-218. Oxford University Press.

Cáceres, Ó.; Carmona, F. (2009) *Vida, Alma y Corazón del Carnaval de San Antonio*. Reportaje documental carrera de periodismo, Universidad de Viña del Mar.

Carpentier, A. (1988) *La música en Cuba.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Carreño, L. (2017) Pobrecitos jovencitos sin sexo y sin seso. Formas y modelos de vida estudiantil bajo la crítica de los reformistas de izquierda en la Universidad de Buenos Aires (1917- 1921), *Izquierdas*, 32, pp. 79-106.

Castellanos, J.; Castellanos, I. (1994) *Cultura afrocubana*. Tomo 4. Miami: Universal.

Chouitem, D. (2017) Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes? *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, *13*(32), pp. 39-61.

Cole, C y Davis, T. (2013). Routes of Blackface. *The Drama Review, 2,* pp. 7-12

El Cake-Walk. La danza de la torta de los negros norteamericanos (1903, enero). *Revista Hojas Selectas*. Barcelona

Francica, L.; Gulfo, A. (2012) La Gaditana, *El Corsito,* 42, pp. 7.

Gana, A. (2020) La Murga como herramienta de expresión musical carnavalesca: vestigios y perspectivas en Chile. En A. Gana (Ed.) *Congreso de Carnaval 2020: Canto, Ritual, y Expresión Popular de lo Cotidiano*, pp. 96-115. Valparaíso Inmaterial.

Gana, A. (2021) Murga y minstrel a inicios del siglo XX en Valparaíso y otros puertos poscoloniales: estereotipos de negritud en agrupaciones cómicas y carnavalescas, *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas,* 12, pp. 9-24.

Gana, A. (2022) La murga gaditana como formato escénico-musical festivo: vínculos de ida y vuelta en los orígenes de la murga. En Barbosa, Felipe y Fernández, Estrella, (Coords.) *XXII Congreso Internacional del Carnaval. Libro de Actas,* 193-212. Cátedra de Carnaval de la Universidad de Cádiz.

Gana, A. (2023) El paisaje de la bohemia: Espacios de vida nocturna en Valparaíso a mediados del siglo XX, *Revista Notas Históricas y Geográficas,* 31, pp. 224-251.

García, L. (1903, 7 de marzo). Cake-Walk. *Revista Caras y Caretas.* Buenos Aires

Green, A. (1970). "Jim Crow," "Zip Coon": The Northern Origins of Negro Minstrelsy. *The Massachusetts Review, 11*(2), pp. 385-397.

Hernández, R. (1926). *Los primeros Teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos.* Valparaíso: Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso.

Hiche, J. (2022) Antecedentes históricos de las estudiantinas y murgas pampinas en el norte de Chile. En Gana, Alejandro; Chamorro, Andrea (Eds.) *Congreso de Carnaval 2021: lo festivo y la cultura popular*, pp. 54-59. Valparaíso Inmaterial.

Holman, G. (2020) *Comic Bands - Kazoo and Zobo.* En: https://www.academia.edu/39727367/Comic_Bands_Kazoo_and_Zobo

La Murga Gaditana Que Se Vá (1910) Repertorios de Carnaval de Montevideo Año 1910. Archivo Alberto Magnone, Facultad de Información y Comunicación - Instituto de Comunicación, Universidad de la República, Uruguay. En: http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46920 (Acceso: 1 diciembre 2020)

Leal Pérez, R. (1997) La interculturalidad afrocubana en las formas breves teatrales, *América: Cahiers du CRICCAL*, (18)2, pp. 451-460. DOI: https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1281

Lemaistre, A. (1889) *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*. Paris: Firmin-Didot. En: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9375862/f234.item

Núñez, F. (2002) Cuba en la música española y andaluza, en: Jesús Navarro, *Cuba y Andalucía entre dos orillas*, pp. 261-302. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Moncayo, M. (1915). *Las Musas Latinas. Revista Lírico Fantástica*. Madrid: S. Velasco Imp. 2da edición.

Pereira, R. (2006, 11 de junio). Oficina Salitrera Pedro de Valdivia 1931 – 1996. Celebración del 75 Aniversario de su fundación y 10 Aniversario del cierre de su Campamento. Recuperado el 2 de mayo de 2023 de https://www.albumdesierto.cl/valdivia_celebracion_75.html

Pérez de Arce, J.; Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, *67*(219), 42-80. https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003

Pérez Escrich, E. (1870) *El músico de la murga: comedia en tres actos*. Madrid: Imp. y Librería de M. Guijarro.

Pérez Jorba, J. (1902, 24 de diciembre). Chachara parisiense, el baile de última moda. *El Globo de Madrid*. Madrid

Piana, M.P. (2022) La investigación del Patrimonio Cultural Inmaterial para su valoración y salvaguardia: el caso de la corneta murguera de los corsos populares "matecito" de Gualeguaychú (Argentina). En Barbosa, Felipe y Fernández, Estrella, (Coords.) *XXII Congreso Internacional del Carnaval. Libro de Actas,* pp. 229-242. Cátedra de Carnaval de la Universidad de Cádiz.

Pita, S. (1903, 7 de febrero). El tango criollo. *Revista Caras y Caretas.* Buenos Aires.

Torres, J. (1980) El Mirliton, instrumento de música alta. *Revista de Musicología*, *3*(1/2), pp. 267-278.

Tosches, N. (2002) *Where Dead Voices Gather.* Back Bay Books.

Worrall, D. (2007) A Brief History of the Anglo Concertina in the United States. *Sitio Concertina.com*. En: http://www.concertina.com/worrall/anglo-in-united-states/ (Acceso: 4 agosto 2020).

La murga uruguaya como género complejo en la ciudad de Buenos Aires

Cándida María Kamerbeek - Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires (Argentina) - *canikamerbeek@gmail.com*

Resumen

Las murgas uruguayas que realizan su actividad en la ciudad de Buenos Aires construyen, mediante sus propuestas performáticas, diferentes identidades, reflejando hibridaciones, tensiones y disputas respecto a lo que ocurre en Montevideo. En este trabajo abordo parte de mi tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas para reponer la diversidad de propuestas que ejemplifican con claridad el poder de adaptación que tiene la murga formato uruguayo. Analizar dónde y cómo ensayan, qué repertorio presentan y bajo qué criterios lo eligen, cómo se conforman los planteles y qué roles ocupan sus integrantes, son aspectos que posibilitan tanto visibilizar la faceta política de la expresión, como comprender la disputa identitaria que está en juego.

Desde una perspectiva etnográfica, recupero diferentes escenas observadas durante el trabajo de campo que realicé entre los años 2017 y 2022, analizo a la murga como género complejo y realizo una lectura performática de la misma para desandar las tensiones entre identidad y poder.

Con el objetivo de profundizar en las diversas formas de construir y performatear una murga formato uruguayo en la capital argentina realizo una clasificación binaria donde, en principio, ahondo sobre las murgas impulsadas por migrantes uruguayes y su descendencia, y continuo con las murgas impulsadas por argentines y sus formas de apropiación.

Palabras clave: *brecha intertextual, Buenos Aires, género complejo, murga, performance*

Abstract

The Uruguayan murgas that carry out their activity in the city of Buenos Aires construct, through their performative proposals, different identities, reflecting hybridizations, tensions and disputes with respect to what happens in Montevideo. In this paper I address part of my undergraduate dissertation in Anthropological Sciences in order to recount the diversity of proposals that clearly exemplify the power of adaptation that the Uruguayan murga has. Analyzing where and how they rehearse, what repertoire they present and under what criteria they decide choose it, how the groups are formed and what roles their members occupy, are aspectos that make it possible to make visible the political facet of the expression, as well as to understand the identity dispute that is at stake.

From an ethnographic perspective, I recover different scenes observed during the fieldwork I conducted between 2017 and 2022, analyze the murga as a complex genre and perform a performative reading of it to retrace the tensions between identity and power.

With the aim of delving into the various ways of building and perform a Uruguayan murga in the Argentine capital, I replenish a binary classification where, at first, I delve into the murgas driven by Uruguayan migrants and their descendants, and continue with the murgas driven by Argentines and their forms of appropriation.

Keywords: *Buenos Aires, intertextual distance, murga, performance, secondary genre*

Introducción

Las murgas con formato uruguayo, o de escenario[1], que realizan su actividad en la capital argentina construyen, mediante sus propuestas performáticas, diferentes identidades, reflejando hibridaciones, tensiones y disputas respecto a lo que ocurre en Montevideo. En este trabajo selecciono parte de mi tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas para reponer la diversidad de propuestas que ejemplifican con claridad el poder de adaptación que tiene la murga *formato uruguayo*. Analizar dónde y cómo ensayan, qué repertorio presentan y bajo qué criterios lo deciden, cómo se conforman los planteles y qué roles ocupan sus integrantes, son los elementos que posibilitan tanto visibilizar la faceta política de la expresión, como comprender la disputa identitaria que está en juego.

Dado que mi trabajo de campo lo realicé principalmente en tiempos de ASPO, medida adoptada para controlar la pandemia provocada por el COVID-19 durante los años 2020 y 2021, para este análisis retomaré tanto situaciones previas a dicho período, es decir de los años 2018 y 2019, como presentaciones de inicios del 2022.

Comenzaré con un apartado que enmarcará a la murga como *género complejo* y ayudará a comprender las razones que me impulsan a realizar una lectura performática de la misma. Una vez comprendidas teóricamente las tensiones entre identidad y poder repondré situaciones registradas que ejemplificarán las construcciones performáticas de los sujetos. Para clarificar el análisis realizaré una clasificación binaria donde, en principio, ahondaré sobre las murgas impulsadas por migrantes uruguayes y su descendencia, y continuaré con las murgas impulsadas por argentines y sus formas de apropiación.

[1] Marco esta diferenciación ya que las murgas originarias de la ciudad de Buenos Aires, las murgas porteñas, resultan ser de desfile, es decir que se desarrollan en la calle y a medida que avanzan y se mueven.

La murga como género complejo

Somos murga uruguaya pero porteña, qué confusión

Le dicen murga uruteña o también murga porguaya, creanlo o no

Engaña Pichanga - Presentación 2018

La murga, como otras expresiones populares, puede ser leída como un *género complejo*. Esto se logra al hacer foco en el *contrafactum*, que es reflejo de la hibridación que propone la expresión misma (Alba, 2017). Este recurso de composición que combina lo textual y lo musical es clave de la permanencia del género y de su crecimiento, porque al incorporar otros géneros los utiliza como vehículo para su divulgación. De todas formas, la musicalidad no es el único factor en el que la murga copia y resignifica. La investigadora Sara Rossi (2012) plantea que durante la dictadura la murga uruguaya profundizó su vínculo con el teatro, impulsando innovaciones que se perpetuaron a lo largo de los años.

Las continuidades históricas de la murga uruguaya bien pueden comprenderse gracias al concepto de *género complejo*, propuesto por Mijail Bajtin (1992). Este filósofo del lenguaje clasifica los enunciados discursivos de la comunicación en función de su aspecto expresivo y de su aspecto comprometido. A modo de clarificación Bajtín asegura: "el género discursivo no es una forma lingüística, sino una forma típica de enunciado (...) incluye una expresividad determinada propia del género todo" (1992:277). De esta forma, este pensador soviético plantea un análisis social de los discursos, en tanto asegura que las palabras no son aprendidas gracias a los diccionarios, sino que se utilizan en función de otros usos, de enunciados ajenos que se apropian, resignifican o cuestionan. Gracias a esta caracterización Bajtín (1992) propone los conceptos de *género simple* y de *género complejo*. El primero refiere a aquellos enunciados que poseen rasgos que se mantienen de manera constante, posibilitando su rápida distinción y caracterización. Los géneros complejos, en cambio, representan la comunicación discursiva de los géneros primarios, es decir que se montan sobre estos para tensionarlos. De esta forma, Mijail Bajtín plantea que el estudio social amerita un análisis del lenguaje que haga foco en los enunciados, y en cómo éstos implican la construcción de los géneros discursivos. "Todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la estructuración de la totalidad" (1992:268) afirma el filósofo haciendo alusión a cómo en el discurso, y sus normas, los enunciados están dados y apelan a aspectos no gramaticales. De esta forma, Bajtín posibilita integrar en el análisis de los textos la actitud emocional del hablante con respecto al contenido semántico de sus enunciados y la postura activa del mismo. Esta conceptualización, que propone que los enunciados generan diálogos en tanto poseen eslabones anteriores y posteriores, es decir que contestan a enunciados ajenos que les preceden y se construyen en vista de una respuesta, posibilita análisis centrados en la comunicación.

En sintonía, Richard Bauman (2006) retoma el concepto de *performance*, el cual refiere a cómo la vida social se constituye comunicativamente, es decir cómo es producida y reproducida en la práctica comunicativa. Para los momentos en los que la *actuación* presenta una representación, el autor utiliza el concepto de *performance cultural* haciendo referencia a aquellos actos comunicativos que exaltan la experiencia e intensifican los significados sociales. Es decir que entiende como *performance cultural* a aquellos "acontecimientos públicos de repercusión simbólica (...) en los que se corporizan, se liberan, se dejan abiertos a examen e interpretación en forma simbólica, los significados y valores centrales de un grupo" (2006:14). Según este antropólogo los estudios de las performances nos dan una perspectiva crítica y reflexiva, altamente productiva sobre nuestros propios métodos, para comprender lo que hacemos.

Junto a Charles Briggs, Richard Bauman desanda el concepto de *performance,* que vincula fuertemente con la propuesta bajtiniana de los *géneros complejos*, para comprender al fenómeno, y sus ejemplos, como una negociación constante de identidad y poder. Por esta razón los autores Briggs y Bauman (1996) plantean la necesidad de realizar análisis diacrónicos con los géneros complejos, ya que los entienden no sólo como esencialmente intertextuales, sino también como ejemplificadores de las tensiones y negociaciones que existen sobre la identidad y el poder. Mediante la noción de *brecha intertextual*, Briggs y Bauman (1996) hacen alusión a la distancia que las performances instauran con versiones y discursos que las preceden. "Acercándose o alejándose del original, los sujetos recrean estructura, función, forma y significado del discurso, la expresión o el género artístico" (Infantino, 2013:282). De esta forma una performance, espectáculo de murga en este caso, se vincula con sus precedentes genéricos de diversas formas, razón por la cual resultan difíciles de desandar y desmenuzar, justamente porque desde sus inicios son ambiguas y contradictorias. Por otra parte, "el hecho de maximizar y poner en relieve tales fisuras intertextuales contribuye a destacar las estrategias de construcción de autoridad por medio de exigencias de creatividad e innovación" (Briggs y Bauman, 1996:92), esto provoca resistencias y tensiones entre los diferentes sujetos y colectivos que desarrollan al género en cuestión. Mientras algunes reivindican brechas intertextuales mínimas, en tanto buscan asemejarse a las prácticas formalizadas del concurso montevideano, otres intentan maximizar las distancias y desentenderse de los cánones uruguayos. Este punto clave en la propuesta de Bauman y Briggs, y en mi presente análisis, se ejemplifica con diversos estudios; menciono a modo de ejemplificación los realizados por las antropólogas Analía Canale (2003), Julieta Infantino (2013, 2021) y Camila Mercado (2017), quienes trabajan con la murga porteña, el circo y el teatro comunitario respectivamente. Las investigadoras argumentan que en los géneros complejos que estudian la maximización y/o minimización de las fisuras intertextuales

juega como punto de entrada para analizar las tensiones y disputas de poder en torno a la resignificación de los géneros artísticos.

En estos casos las investigadoras reconocen cómo, mediante las performances artísticas, les actores manipulan y transforman el espacio tiempo, y cómo estas intervenciones implican posicionamientos identitarios. “No sólo importa aquello que se dice, sino también cómo y con qué recursos” remarca Mercado (2017:127). Ante esto, Bauman y Briggs (1990) plantean la necesidad de observar l*as competencias comunicativas* de los sujetos, el *proceso continuo de contextualización* que realizan mediante la descontextualización de algunos enunciados y la recontextualización de los mismos. En definitiva, una *performance*, para estos investigadores, es lo que el hablante hace realmente al usar el lenguaje -cualquiera sea: visual, corporal, musical, discursivo, artístico-, es decir la competencia que el performer tiene y el significado social y referencial al que apela. Lo importante en estas performances culturales es comprender cómo los contextos comunicativos emergen de negociaciones entre los participantes de las interacciones sociales y no se encuentran resueltos únicamente por los escenarios físicos y sociales. En definitiva, tal como manifiestan Bauman y Briggs (1990) descontextualizar y recontextualizar un texto es un acto de control, en principio sobre el mensaje y la performance ejecutada, en segundo lugar -y acá se plantea la disputa- sobre el género y la definición política del mismo.

En esta línea, Victor Vich y Virginia Zavala (2004) retoman las tensiones que presentan las performances para argumentar: “todos los discursos orales tienen significado no sólo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por las circunstancias en las que se inscriben y por el público al que se dirigen” (3). Esto nos da pie a analizar varias propuestas murguistas de la capital argentina, no sólo por lo que presentan en escena, sino también por los espacios y momentos en que ésto ocurre. Tal como caracteriza Analía Canale (2003), las performances culturales poseen un aspecto reflexivo, evidencian roles sociales, construyen sentidos de forma interactiva y aprovechan, manipulan y transforman los tiempos y espacios.

Identidad y poder

Como se desprende del apartado anterior, no se puede analizar una producción artística sin situarla en su contexto de enunciación. Gustavo Remedi (2001) realizó una historización que nos permite pensar la murga uruguaya en la época de la dictadura. Durante el golpe militar uruguayo (1973-1985) “la parodia se transformó en una forma capaz de criticar el discurso oficial, pero simultáneamente, de aseverar un discurso alternativo” (Remedi, 2001:136). Esto implicó que el carnaval se convirtiera en una estrategia de reconstrucción de la esfera pública necesaria para trascender el aislamiento social, impuesto y obligado. Este

espacio que posibilitó el festejo es sumamente importante en términos históricos porque es el recuerdo, y el hito social, que muchos murguistas hoy en día reivindican. Ejemplificando cómo "muchos discursos orales son formas de memoria colectiva a través de las cuales los sujetos encuentran fundamentos para construir su identidad y repensar su presente", tal como explican Vich y Zavala (2004:10).

Al momento de analizar las performances de las murgas formato uruguayo es evidente que hay multiplicidad de sentidos construidos, reivindicados y en tensión dentro del campo retomado. Ya lo concluyó Gustavo Remedi (2001), el campo del carnaval es un campo en tensión, es complejo y contradictorio, implica constante movimiento y nunca se estanca.

> El carnaval real resulta ser un culto politeísta y esquizofrénico, dedicado a dioses diferentes y antagónicos, en el que tienen lugar proposiciones discursivas de la más variada índole, tanto en lo que respecta a sus recursos simbólicos, dramáticos y sensuales, así como en sus aspectos prácticos y sus consecuencias políticas. (Remedi, 2001, p. 145)

Es por esto que considero, tal como expresa Sara Rossi (2012), que "examinar la murga sólo desde el punto de vista de la festividad es reduccionista e inapropiado" (p. 230), razón por la que se vuelve necesario desmenuzar las agrupaciones murguistas para comprender cómo se integran y qué desean dichos sujetos. Por ejemplo, "las comunidades uruguayas radicadas fuera de fronteras tienden a reunirse para crear murgas, en cuanto necesitan un contacto con la patria y sobre todo porque sienten la necesidad de demostrar que tienen una identidad cultural y un habitus propio" (Rossi, 2012, p. 230).

Tal como explica Nelly Richard (2011) el arte define lo político y lo crítico en los actos, es decir que las características críticas son contextuales y coyunturales por lo que podemos afirmar que la politicidad de las expresiones no es la misma en todos los territorios ni en todos los momentos históricos. En esta línea, Julieta Infantino (2021) reflexiona sobre el circo y propone pensar a dicho género como acto comunicativo, maleable y actualizable, pasible de brindar estrategias que lo resignifiquen. En mi propuesta estas características también aplican a la murga formato uruguayo, ya que en las tensiones se construyen polaridades identitarias que con el tiempo de mis observaciones -y con pandemia covid-19 mediante- se reconstruyen y reorganizan, posibilitando que quienes en determinado momento habitan murgas *más uruguayas*, en otros tiempos construyan murgas *más argentinas*, y viceversa.

Entonces, comprendiendo que para poder analizar y entender las performances que se encuentran en las murgas formato uruguayo de la ciudad de Buenos Aires encontré necesario realizar un esquema binario y teórico como intento de mapa para comprender el campo en cuestión. A continuación, repondré y examinaré los dos grandes grupos de murgas: las murgas de uruguayes y las murgas de argentines.

Murgas de uruguayes: murgas de migrantes o *uruguayizadas*

Las primeras murgas con formato uruguayo de la ciudad de Buenos Aires fueron impulsadas y realizadas por migrantes orientales, o por hijes de les mismes, y algunes argentines cercanes. En la actualidad las agrupaciones que integran a estos sujetos son las minoritarias, es decir que hay muchos más argentines impulsando el género.

De todas formas, en tanto las murgas de migrantes existen y disputan sentidos en el campo, cabe la mención de algunas de sus características, muy vinculadas a las prácticas montevideanas. En principio, sus agrupaciones suelen estar integradas por mayoría de hombres, las mujeres, si las hay, suelen cantar de sobreprimas y rara vez son más de dos. Su repertorio, si bien puede variar, en general reivindica clásicos murgueros[2], los cuales presentan en ambientes migrantes, turísticos, barriales o en la calle -en las ferias de los barrios porteños de San Telmo o de Agronomía, por ejemplo-. Tanto los sitios donde efectúan sus performances culturales como los lugares elegidos para sus ensayos -que suelen ser locales políticos, clubes o cantinas de barrio- y las prácticas de estos sujetos y colectivos remiten a las que las murgas tienen en Montevideo. Los ensayos son siempre abiertos -es decir que no hay que avisar o consultar antes de ir a ver, y la información de los ensayos se encuentra en las redes de los conjuntos-, suelen terminar con una cena compartida o tomando cerveza en algún lugar público y abierto. Les integrantes suelen intercambiarse constantemente entre las murgas. En general los directores son los más permanentes, quizás algún integrante -que en general es quien convoca, al que se le suele decir "el dueño" a modo de chiste-, pero tanto la conformación del coro como la de la batería es algo casi ocasional. De esta forma, dependiendo de la fecha y de las próximas presentaciones, las murgas de migrantes se arman o desarman según la necesidad y las convocatorias. Esto implica una colectividad más amplia que las murgas en sí, ya que les integrantes circulan entre diferentes ensayos y agrupaciones logrando una red de personas más amplia que la de cada murga en particular. Esto es similar a lo que sucede en Montevideo, donde las conformaciones dependen del año a año y de los espectáculos que se estén gestando. Otra particularidad de estos sujetos es que su identidad murguista tiende a no fundamentarse por la murga de la cual participan, sino por el rol que ocupan -bombista, cupletero o primo alto, por ejemplo-. Esto podría vincularse a la característica efímera que tienen las agrupaciones: surgen por temporadas y convocatorias concretas, y cuando eso pasa y la tarea es mantener los ensayos por la grupalidad en sí se suelen separar por conflictos internos que imposibilitan la perpetuidad de los colectivos en el tiempo. Esto tiene fuerte relación a las razones por las cuales les integrantes suelen ser

[2] Hablar de canciones *clásicas* o de *clásicos murgueros* es retomar un concepto nativo que refiere a las canciones que se popularizan, se reivindican y mantienen en la memoria colectiva de quienes consumen y de quienes realizan el género. Esta nomenclatura no refiere a una época en particular ya que en esta lista podríamos considerar tanto temas de la década de los '60 como canciones del último año. En general son retiradas o presentaciones de murgas, pero también pueden ser canciones finales.

convocades, en tanto se valora más la capacidad musical y actoral por sobre el trato humano. Esto genera no sólo fuertes desencuentros personales, sino que también acusaciones de violencia de género.

Todas estas características se defienden bajo la idea de la defensa de la tradición, del hacer montevideano de las décadas de los 80, 90 y 2000 que muchas veces implica "cantar hasta escupir sangre" o "hasta lograr que los ojos se salgan de sus órbitas", como aseguran algunos conjuntos en sus redes sociales o como algunos sujetos me lo han expresado en charlas informales. Además, *las murgas de uruguayos* son consideradas *murgas de varones*, ya que sólo a veces contienen una o dos mujeres en la cuerda de sobreprimas –la cuerda más difícil para integrar con masculinidades. Esto implica que muchas de las prácticas instituidas y reconocidas en las cofradías de varones se mantienen y no siempre se cuestionan. Es decir, la presencia de mujeres no construye espacios con dinámicas mixtas ni amables para la diversidad sexual, razón por la que estas murgas muchas veces quedan marginadas, cuestionadas y/o excluidas de la actividad murguista realizada por argentines. La escasez femenina, o la mayoría masculina, se justifica principalmente a una suerte de tradicionalización mediante la cual la sonoridad de los coros de varones posee el privilegio de ser la más escuchada, aceptada y divulgada.

En *El lado B de la Murga: la mujer y su participación* Victoria Gutiérrez, Pía Bava y Sabrina Umpiérrez (2019) historizan la participación de las mujeres en el carnaval montevideano y en la murga uruguaya. Desandan los entramados de sentidos que niegan la participación femenina para concluir en que la invisibilización de las mujeres murguistas en Uruguay se debe a una falta de compromiso institucional que obliga a los imaginarios comunes a creer que las murguistas del presente son siempre las primeras en acercarse al género. En esta sintonía ellas afirman que "no es lo mismo intentar ingresar en un mundo gobernado por hombres como las primeras mujeres murguistas, en busca de ganarse un lugar, que ingresar como resurgimiento de parte de la historia" (30). Esto ayuda a ejemplificar las brechas intertextuales (Briggs y Bauman, 1996) que cada performance establece con sus antecesoras. Reivindicando momentos históricos, conformaciones y sonoridades, las murgas de uruguayes retoman lo que se conoce como "el sonido clásico" o "tradicional" del género, básicamente el que excluye a las feminidades.

Otro punto a tener en cuenta es el repertorio que las murgas de migrantes uruguayes proponen. Experiencias como De Recalada, Que Se Quieto, Los Enanos Albinos, Los Crocantes, Que Se Cante, La Cumbancha Volante ejemplifican los repertorios que les migrantes o hijes de les mismes poseen al momento de realizar murga formato uruguayo. Si bien algunas de ellas han gestado espectáculos propios, como De Recalada que compitió en el Carnaval Montevideano en el año 2008 o Los Crocantes que se presentaron a la Prueba de Admisión -conocida como PDA- en el año 2018 para intentar competir en el

Concurso de Carnaval, muchas de estas murgas se dedican a ejecutar covers, es decir viejos temas de murga, *clásicos*. De esta forma, mientras en los talleres de murga estas canciones se utilizan como introducción al género -para aprender sobre el canto a voces, acostumbrarse a la emisión del sonido y a las armonías que se generan-, en las murgas de migrantes, o hijes de les mismes, se apela al recuerdo, a la emocionalidad y a la melancolía. Es así que, mediante estos temas, les migrantes creen divulgar una idea de *respeto* por la historia y el rol político que la murga tuvo en momentos como la dictadura militar o la crisis de principio de siglo.

Un ejemplo claro son los 25 de agosto, día en que se celebra la Declaración de Independencia del Uruguay, momento clave en que las murgas de uruguayes son invitadas a diferentes actos. En el año 2021 una de ellas, que ahora se conoce como Que Se Cante pero que en ese momento no tenía nombre, participó del acto de conmemoración en el Patio de los Lecheros, paseo de comidas ubicado en el barrio de Caballito. En dicho acto no sólo hubo murga, sino también una cuerda de candombe con algunas bailarinas y la opción de comer “chivito a la uruguaya”. En este acto puntual las canciones fueron exclusivamente covers. Asimismo, si bien había murguistas mujeres, compañeras de quienes cantaron, la murga que se presentó estaba integrada completamente por varones, salvo en dos temas que una mujer se sumó a cantar como sobreprima. El repertorio fue concreto y efectivo, el público uruguayo se emocionó vitoreando y cantando. Mientras registraba la escena, al lado mío una pareja de migrantes se envolvía en la bandera uruguaya y cantaba al borde de las lágrimas. Conversando con el hombre en cuestión me dijo que no sabía que había murgas uruguayas en Argentina y que le “emocionaba tal homenaje”. El repertorio implicó temas actuales como “Bien de al lado”, del espectáculo 2016 de La Gran Muñeca, así como canciones del siglo pasado: la retirada de Los Saltimbanquis del año 1975.

Otro caso registrado, y ejemplificador, fue cuando uno de mis entrevistados convocó a amigos suyos para grabar un tema en honor a su padre uruguayo, y decidió que sería la retirada 1961 de la murga Patos Cabreros. Las personas invitadas fueron veintiocho, entre ellas una sola fue mujer, y cantó de sobreprima, nuevamente ejemplificando la red relacional entre les migrantes uruguayes, las canciones que apelan a la nostalgia y la mayoría masculina en las conformaciones.

En esta sintonía hay conjuntos que no se caracterizan principalmente por tener componentes migrantes o descendientes de les mismes, pero que sí se identifican dentro del ambiente por su *uruguayización*, es decir por sus intentos de parecerse fielmente a las murgas del concurso montevideano. Un ejemplo claro es el que ocurre con murgas como ETP que en su elección performática busca igualar certeramente las prácticas de los murguistas uruguayos. Este caso se consolida como un ejemplo claro ya que fue la única

murga de la capital argentina que compitió en el 1er Concurso de Murgas Estilo Uruguayo realizado en Mar del Plata, concurso en el que participaron únicamente cinco murgas del territorio argentino -el cual registraba más de ochenta agrupaciones para ese momento-. Este hecho, sumado a la experiencia en la PDA de Los Crocantes en diciembre del 2017 o de De Recalada en la PDA del 2014 y en el concurso montevideano del 2008, se consolidan como momentos históricos en los que murgas salidas de la capital argentina intentan competir y construir hegemonía en función de dichas competencias[3]. ETP, además, suele presentarse en parques y ferias cantando covers, al igual que las murgas de migrantes. Por otra parte, en el Encuentro de Murgas en el ECuNHi del año 2019 ETP presentó un cover de la retirada 2017 de Don Timoteo, espectáculo dirigido y arreglado por Edú 'Pitufo' Lombardo, quien se encontraba entre la audiencia del festival. Estas acciones fueron reconocidas por algunes argentines que participan del ambiente murguista como prácticas de *uruguayización*, lo que pareciera ser un *respeto extremo* o *no cuestionamiento* a las prácticas montevideanas de las que las murgas impulsadas por argentines parecieran alejarse. Retomando la idea de *brecha intertextual* (Briggs y Bauman, 1996) es que se puede observar cómo estas murgas de la ciudad de Buenos Aires minimizan la distancia existente entre sus performances y las prácticas de las murgas que participan del Concurso de Carnaval montevideano, sustentando "modelos conservadores y tradicionalizantes de creación de autoridad textual" (92).

Murgas de argentines

En contraste con las murgas conformadas principalmente por miembros de la comunidad uruguaya, en el ambiente porteño se encuentran las murgas integradas -en su mayoría- por argentines. Si bien dentro de esta gran categorización se encuentran diferentes subgrupos: las que podrían leerse como murgas-taller –La Atada Con Alambre, Pujó La Murga, La Favio Closs, entre otras-, las que no son talleres pero están en sus primeros espectáculos –Tu Vieja Murga, La Notalpié, Vamos Viendo, y algunas más- y las que tienen historial de espectáculos y reconocimiento particular –Le Puse Cuca, La Que Se Viene, Baila La Chola, entre otras-, poseen características performáticas en común.

Como principios estructurantes sus ensayos no suelen ser abiertos, es decir que no son en espacios públicos –aunque sea probable que si alguien expresa deseo de acercarse sea bienvenide. Cuando realizan ensayos abiertos avisan y lo promocionan, realizan espectáculos propios con problemáticas que encuentran relevantes y que escasas veces refieren a Uruguay, toman insumos de otras expresiones –como la murga porteña, el clown

[3] También está la experiencia de La Rara Ira en la Prueba de Admisión 2017, pero no la incorporo en este análisis en principio porque no era una murga conformada por migrantes y, además, porque entiendo que lo que se pone en juego cuando agrupaciones argentinas quieren presentarse en la competencia montevideana no tiene que ver con el respeto a Uruguay, sino con un intento de legitimidad al interior de Argentina. Dentro de esto también integraría las experiencias de La Cotorra en el año 2012 y de La Otra Orilla en 2022, pero ambas conformaciones surgen en la ciudad de Rosario, Santa Fe, por lo que tampoco integran mi análisis actual.

o las técnicas del canto lírico-, realizan talleres con uruguayes y con argentines –de percusión, de arreglos, de armado de letras, de puesta en escena-, y rara vez tocan al aire libre, dado que sus espectáculos suelen ser pensados para teatros -cerrados.

Partiendo de la base de que las performances crean identidad (Stoelje y Bauman, 1988; Infantino, 2013) y que ésta no sólo se construye en los momentos de presentación sobre escenarios, resulta interesante comenzar el análisis performático de estas murgas reponiendo sus lugares y condiciones de ensayo. Estas murgas suelen reunirse semanalmente en espacios cerrados y pagos, en general se los recomiendan mutuamente y suelen quedar en barrios porteños como Boedo, Paternal, Congreso, Caballito y Almagro, básicamente barrios accesibles desde diferentes puntos de la ciudad. Estos lugares suelen ser centros culturales, escuelas o teatros con mala acústica para el día a día pero que poseen amplios espacios y no tienen conflictos por los volúmenes de la batería. Además, estos espacios no tienen, en su cotidianidad, flujo de personas ajenas que transitan, por lo que son lugares cerrados con poca predisposición al público. Si bien como investigadora no me fue difícil acceder a los encuentros la realidad es que se vuelve incómodo asistir a los ensayos sin explicación previa de por qué se quiere ir, los momentos son cerrados y privados, casi íntimos.

De hecho, cuando explicite mi deseo por registrar un mes de los ensayos de La Favio Closs, en mi trabajo de campo en el TAP durante el año 2019, Bruno, el tallerista, me anticipó que quizá en algún momento me pedía que me retirara para hablar cuestiones sensibles. La verdad es que eso nunca sucedió, pude observar los ensayos del taller sin dificultades, pero esta situación me posibilitó comprender que para estos sujetos no todo puede ser observado por el público. En consonancia, en abril del 2022, le comenté a una amiga el deseo de observar un ensayo de su murga-taller, Pujó La Murga, ante lo que me dijo que por su parte aceptaba, pero que iba a consultar con sus compañeres para que no hubiera incomodidades. Estas acciones, muy distantes a lo que las murgas de uruguayos pregonan en la ciudad de Buenos Aires -y en Montevideo-, no sólo se encuentran en las instancias de taller. En el caso de La Que Se Viene, murga de la que participo desde el año 2020, para invitar a alguien al ensayo no se consulta, pero sí se avisa. De todas formas, hubo un caso particular, en septiembre del 2021, donde incomodó que uno de los integrantes lleve durante tres ensayos seguidos a un amigo de él. Si bien la presencia del invitado duraba una hora, este sujeto intervenía en las conversaciones y opinaba en los debates, razón por la que se le pidió al murguista que deje de venir con su acompañante. Sumado a esto, durante los años que manejé las redes de Tu Vieja Murga, es decir entre 2017 y 2019, eran cotidianas las consultas de uruguayes sobre los ensayos, muches migrantes querían acercarse a escuchar a esta *murga joven* -categoría extraña en la capital argentina porque no refiere a nada-, ante estos casos nuestra respuesta solía ser invitarles a la próxima fecha o presentación, negándoles la posibilidad de asistir a un ensayo.

Lo interesante de comenzar a pensar las performances de las murgas en Buenos Aires analizando sus ensayos es que esto nos posibilita reconstruir cómo las prácticas cotidianas, aquellas que construyen identidad con la repetición de las acciones (Butler, 2001), demarcan el campo de acción y las audiencias de las agrupaciones. Lo que impulsa el análisis hacia la pregunta sobre la construcción de los espectáculos de éstas murgas.

En este caso considero pertinente reponer la práctica de los ensayos abiertos, la cual implica distintos objetivos y se materializa de diferentes formas. Un ejemplo registrado fue en diciembre del 2019 que Le Puse Cuca convocó a un ensayo abierto en El Surco, centro cultural del barrio porteño de Boedo, mediante un flyer que tenía como imagen principal una puerta semiabierta. El espacio elegido contaba con dos salas, una al lado de la barra, apenas se ingresa al centro cultural, y otra en el fondo, con escenario para quienes se presentan. La murga en cuestión eligió la primera sala, por lo que quienes fuimos a observar el evento si queríamos pedir algo en la barra estábamos obligades a generar murmullo. Esto, si bien fue algo que a mí me inquietó, a la gran mayoría de las personas no pareció importarles. Mientras la murga brindaba dos vueltas completas del espectáculo que estaban armando, con un recreo en el medio -en el cual charlaron con algunes

miembres del público que eran ex-integrantes de la murga- y algunas interrupciones para ajustar afinaciones del coro y cortes de la batería, el público presente -integrado por unas cuarenta personas- consumía del bar y comentaba lo que escuchaba. La situación para mí -acostumbrada a asistir a ensayos donde yo era la única audiencia- era muy molesta, no entendía porque les murguistas no pedían silencio, ya que por momentos resultaban dos situaciones paralelas -la de la murga ensayando por un lado y la del público presente por el otro-. Para la última pasada general, es decir pasada de todo lo que la murga tenía para presentar, sin interrupciones ni rupturas del personaje, uno de los integrantes avisó que ya estaban prontos a terminar, razón por la que la audiencia se silenció. Cuando esto ocurrió se terminó en aplausos y en les murguistas expresando felicidad por el reencuentro con el público. Yo me retiré y caminé unas cuadras con dos consumidores de murga uruguaya que me consultaron por mis anotaciones, al ponernos a charlar me comentaron que para elles el murmullo se debía a la falta de práctica en la observación de ensayos ajenos, “esto en Uruguay no pasa” me comentó uno de ellos, que era argentino y rondaba los 30 años.

En el segundo caso que tengo registrado el evento no fue dado a conocer abiertamente. La Que Se Viene estaba ensayando en un espacio prestado en el barrio porteño de Boedo, en una antigua escuela de música. El evento se realizó en octubre del 2021 y tuvo como excusa la despedida del lugar, que acababa de ser vendido. Para el ensayo abierto se convocó a ex-integrantes de la murga y a algunes familiares. Todas las invitaciones fueron avisadas con anticipación al resto de les murguistas, es decir que, si bien las invitaciones no se pusieron a consideración de todes les integrantes, todes les murguistas sabían quiénes posiblemente asistirían. La fecha comenzó a las 20hs, con una hora de la murga en soledad, preparando el lugar y haciendo ejercicios vocales. A las 21hs comenzaron a llegar les invitades, parejas de algunes murguistas y otres ex-integrantes, principalmente de la batería. De todas formas, la audiencia no superaba las 10 personas, razón por la que había más integrantes de la murga que invitades. El ensayo abierto consistió en una pasada general sin interrupciones, donde les murguistas mantuvieron sus personajes, es decir que no rompieron la tensión performática -como sí suele suceder en los ensayos, pero se intenta que no suceda en las presentaciones- y la audiencia se ocupó de observar con atención. Cuando la presentación terminó les invitades, principalmente les ex-integrantes, dieron sus devoluciones, bien al estilo “este arreglo suena raro”, “acá el corte de la batería podría ser este otro”, “este chiste no se entiende”. Una vez charladas estas cuestiones, modificadas algunas y otras anotadas para pensar en el futuro, La Que Se Viene volvió a realizar una pasada general, con la intención de integrar algunas sugerencias obtenidas. Cuando esto concluyó el ensayo terminó. Se sirvieron bebidas alcohólicas, tanto para invitades como para murguistas, y un integrante se encargó de realizar un asado. Al momento de culminar el evento, se dividieron los gastos de la cena y cada une partió para su casa.

Si bien las situaciones registradas son diferentes, hay una característica que poseen en común: la participación de les ex-integrantes. La necesidad de ambas agrupaciones por corroborar y poseer la opinión de quienes en un pasado participaban de dichos conjuntos refleja cómo la construcción de las performances se encuentra fuertemente ligada a la construcción de identidad, la cual implica una construcción en el tiempo. Las performances culturales implican que les sujetos se transformen en actores que controlan y manipulan conscientemente los elementos formales de un sistema comunicativo (Mercado, 2017). Tal y como explican Vich y Zavala (2004) "muchos discursos orales son formas de memoria colectiva a través de las cuales los sujetos encuentran fundamentos para constituir su identidad y repensar su presente" (10), es así que las performances orales permiten la transmisión del pasado y vivifican e integran el sentido de comunidad, donde tanto murguistas actuales como ex-integrantes se encuentran y comparten. Ejemplos concretos pueden ser los que surgen de la observación de diferentes espectáculos de las murgas mencionadas, mientras Le Puse Cuca se caracteriza por su humor ácido y se burla de lo que la moral dice que no hay que burlarse, La Que Se Viene consolida un humor intelectual y se ríe del pedestal en el que ella misma se posiciona para poder reírse. En ambas construcciones de humor, como también podría ser de los arreglos corales, las murgas intentan mantener, a través de los años, lo que las caracterizó en sus inicios, o lo que lograron construir como características particulares a través de su existencia. Retomando la idea de *brecha intertextual* (Briggs y Bauman, 1996) podríamos concluir que estos colectivos intentan minimizar la distancia entre sus diferentes espectáculos en pos de construir una identidad clara que apele a una suerte de "tradición" de la agrupación misma, que a su vez se vincula con prácticas que pueden evaluarse como innovadoras ya que maximizan la brecha en torno a las convenciones y tradiciones del género en Uruguay.

Casos aparte son las murgas que no tienen tanta trayectoria, es decir tantos años de existencia o tantos espectáculos presentados, un ejemplo registrado es Tu Vieja Murga. Esta agrupación, con dos espectáculos presentados: Ahí te digo y Muy Rico Todo, se caracteriza por un canto afinado y suave, rompe con la propuesta uruguaya de que la murga debe sonar fuerte, y construye un humor que se ríe de lo ridículo, construyendo personajes delirantes. En este caso el pasado pareciera no tener lugar, no hay con quién constatar si la identidad grupal sigue vigente. Sin embargo, los ensayos abiertos ocurren, así como las presentaciones que anticipan a los espectáculos en pos de corroborar si el humor tiene efecto, si las herramientas elegidas para la construcción artística son bienvenidas por el público murguista. En estos intentos de construcción identitaria, de tanteo de herramientas apropiadas, Tu Vieja Murga apela a elementos del clown y del circo, transforma sus cuerpos en cuerpos grotescos (Le Breton, 1990) con el fin de incomodarse junto a la audiencia. Esto ejemplifica la característica plástica que posee la

murga uruguaya, las construcciones identitarias que cada colectivo artístico realiza no dejan de alimentar la hibridación del género con otras expresiones.

En consonancia, el espectáculo "Flexible" de la murga feminista Baila la Chola propone pensar la flexibilidad del feminismo, de la murga y de quienes la integran. Tensionando las definiciones, al punto de presentar en escena un bombo y platillo junto con sus ritmos característicos en la murga porteña, Baila la Chola cuestiona los límites de lo que es la murga presentando en escena una glosa. Frente a la estructura performática característica de la murga con formato uruguayo que involucra: presentación, salpicón, dos o tres cuplés, canción final, recitado y retirada, esta murga feminista propone un paréntesis, un agregado político, característico en la murga porteña y desentonante con la expresión uruguaya. En una entrevista previa al estreno 2021 del espectáculo en cuestión, una de sus integrantes me comentó que la agrupación artística venía planteándose su *identidad carnavalera*, tratando de compartir qué carnavales consumían, cuáles les representaban y si querían hacer algo con eso. Cuando supe de la escritura de la glosa porteña, otre de sus integrantes me comentó las dificultades que estaban teniendo para escribirla, reflejando no sólo la adaptación y la posibilidad que brinda este género complejo, sino también las complicaciones y dificultades que hay que enfrentar si se decide impulsar una hibridación novedosa.

De todas formas, el caso puntual de Baila la Chola revela grandes intentos en la construcción identitaria, en las rupturas y tensiones con el género uruguayo como matriz. Esta murga ya lleva tres espectáculos rodados y supo construir reconocimiento en la escena y dentro del movimiento feminista, ya que sus intentos por cuestionar al género que la vio consolidarse apelan directamente a su constitución inicial como "murga de mujeres", lo que de entrada rompió con la idea instaurada de la *sonoridad* de la murga. Una integrante me dijo, a modo de confesión, que la victoria de este colectivo disidente es que una vez tensionado el sonido murguista, lo que para muches es la característica principal del género, esta murga apuesta también por romper con las estructuras de cómo se puede hacer y decir arriba del escenario, como si con el descubrimiento de que la forma se puede quebrar se revelara que el contenido también.

Respecto a la conformación de los espectáculos, en Buenos Aires las murgas suelen tomar talleres puntuales con diferentes murguistas o conocedores, tanto para arreglos corales: con Pablo Riquero (Uy), Tabaré Aguiar (Uy) o Bruno Ferreccio (Ar); para arreglos de batería: con Chompi Gimenez (Uy), Agustín Lumerman (Ar) o Lali Ganz (Uy); para puesta en escena: con Emilio Castro Rojas (Uy), Luli Braude (Ar) o Victoria Cestau (Uy); como para letras: con Nacho Alonso (Uy) o Agustín Shcoler (Ar). Estos talleres pagos, impulsados por les talleristas o demandados por les murguistas, colaboran en la creación de las performances, brindan herramientas y asesoramientos artísticos a las agrupaciones con el fin de que puedan

construir espectáculos propios de *buena calidad artística*. Esta cotidianidad de las murgas formato uruguayo, deja entrever el deseo de realizar lo que sucede en Montevideo: la construcción de espectáculos. Si bien esta característica, que incluye los asesoramientos, no se da únicamente en las murgas realizadas por argentines cabe mencionarla en pos de distinguirla de las experiencias de las murgas *uruguayizadas*, ya que éstas últimas realizan principalmente covers de murgas, es decir que se presentan cantando canciones y arreglos de murgas montevideanas. Ya mencioné la existencia de experiencias impulsadas por migrantes que realizaron espectáculos con letras, puesta y arreglos propios, sin embargo, muchas de esas experiencias no se quedan en eso, sino que también realizan covers, y en este punto se distancian de las murgas -que no son talleres- impulsadas por argentines.

Es así que las murgas realizadas por porteñes retoman de Uruguay la conformación de espectáculos propios. Tanto Le Puse Cuca, Baila La Chola, La Que Se Viene, como Tu Vieja Murga y La Notalpie -cada una con sus tiempos y sus periodicidades- no cantan covers o arreglos ajenos entre espectáculos. Por ejemplo, Tu Vieja Murga estrenó Ahí Te Digo en diciembre del 2018 y a fines del 2019 comenzó a escribir un nuevo espectáculo, hasta el momento de estreno de Muy Rico Todo -espectáculo presentado por primera vez en diciembre del año 2022- la murga sólo presentó cosas propias, anticipando parte de lo nuevo y retomando parte de lo ya presentado, lo mismo ocurre con el resto de estas murgas. Estas decisiones suelen fundamentarse principalmente en la noción de que "las murgas hacen espectáculos", ya que no termina de ser claro por qué deberían cantar covers. Ante mis preguntas respecto a ésto, muches murguistas no entendían la *necesidad* de hacer temas ajenos, de apelar a algo que desconocen o no les significa algo emocional. Estas nociones, que apelan a la teatralidad de la murga, son el puntapié de las razones por las que estas murgas eligen no presentarse en espacios abiertos, sin micrófonos ni estructuras que las resguarden. Es decir, estas murgas participan de festivales en la calle enmarcados en centros culturales que poseen un público perteneciente a la clase media y universitaria, como El Minguero, o los festejos impulsados por Cachengue y Sudor, entre otros. Para ellas presentarse de forma improvisada y sin organizaciones que las convoquen es una complicación, principalmente porque no poseen propuesta artística para esas instancias.

Síntesis

A lo largo de este artículo, que integra el tercer capítulo de mi tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, recorrimos teóricamente tanto las tensiones entre identidad y poder que las performances culturales posibilitan, como las propuestas ejemplificadoras que las murgas impulsan en la ciudad de Buenos Aires. Esto nos obliga a considerar una lectura de las performances murguistas de la capital argentina que contemple diversos

aspectos; ya que no se trata sólo de comprender los orígenes nacionales o genérico-sexuales de los sujetos que realizan la expresión, sino también de comprender qué deseos y objetivos les reúne al momento de impulsar una murga. En consonancia, y a modo de conclusión final y abierto, Beverly J. Stoelje y Richard Bauman (1988) afirman "toda actuación tendrá un aspecto único y emergente, producto de las circunstancias distintivas que juegan en su interior" (3).

Es así que se pueden comprender los diferentes sentidos que los conjuntos construyen al realizar murga uruguaya, así como les sujetos que las integran mutan y varían, y en los años se contradicen, los conjuntos construyen identidades que tensionan y polarizan las definiciones del género. Murga ¿para qué? ¿para quiénes? ¿cómo y dónde? son preguntas que les sujetos y los conjuntos responden, construyendo distintivas historizaciones y posibilitando múltiples procesos.

Como detallan Stoeltje y Bauman (1988) "los eventos no son moldes predeterminados para la actuación, sino hechos sociales situados donde estructuras y convenciones pueden proveer antecedentes, expectativas o guías para alcanzar una gama de posibles alternativas" (91). Esto nos obliga a pensar cada propuesta -y me atrevo a decir cada presentación- en su contexto puntual, entendiendo que se enmarcan en grandes concepciones de murga que cada conjunto construye en el tiempo, pero que en cada presentación esas mismas decisiones se cuestionan o se reafirman. En línea, Stoelje y Bauman (1988) afirman que la variabilidad de las propuestas se fundamenta en la posibilidad de las alternativas, las metas y las competencias que les sujetos despliegan en sus performances. En palabras de Sara Rossi (2012) esto se debe a que las prácticas culturales tradicionales son fácilmente influenciables por los contextos, lo que implica que las murgas atienden a distintas funciones según sus contextos geopolíticos, históricos y culturales. Esto ayuda a reafirmar, una vez más, que la murga uruguaya y la murga formato uruguayo son expresiones que ejemplifican a los *géneros complejos*, en tanto apelan a la flexibilidad y capacidad de hibridación que les dio -y sigue dando- origen, lo que posibilita y visibiliza la transformación de les sujetos y de los colectivos.

Referencias

Alba, A. (2017) La murga: territorio de redes culturales. *Revista Conjunto N° 186, Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, pp. 30-37

Bajtin, M. (1922) El problema de los géneros discursivos. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 5° edición, pp. 248-293.

Bauman, R. (2006) Estudios norteamericanos de folklore y transformación social. Traducción de Ada S. M. Fernández. *Serie de Folklore - Actuación (Performance)*, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Bauman, R.; Briggs, C. (1990) Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social. *Annual Review of Anthropology*, N° 19, pp. 59-88.

Briggs, C.; Bauman, R. (1996) Género, intertextualidad ·y poder social. *Revista de Investigaciones Folclóricas,* N° 11, Buenos Aires, pp. 78 -108

Canale, A. (2003) Propuesta de análisis sobre las formas artísticas en la murga porteña. *Revista de Investigaciones Folclórica*s, Vol. 18, Buenos Aires, pp. 146-152.

Gutiérrez, V.; Bava, OP.; S. Umpiérrez (2019) *El lado B de la murga: la mujer y su participación*. Friedrich-Ebert-Stiftung.

Infantino, J. (2013) El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha. Revista de Antropología*. Florianópolis, UFSC. Vol. 15, N° 2, pp. 277-309. Disponible en https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2013v15n1- 2p277

Infantino, J. (2013). El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha. Revista de Antropología*. Florianópolis, UFSC. Vol. 15, N° 2: 277-309.

Infantino, J. (2021) El circo que hacemos hoy: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina. *Artigos Cultura Uberlândia,* Vol. 23, N° 43, pp. 242-261.

Le Breton, D. (1990). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión.

Mercado, C. (2017) Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario. *Cuadernos de Antropología Social*, N° 45, pp. 117-132.

Remedi, G. (2001) Del carnaval como 'metáfora' al teatro de carnaval. *Latin American Theatre Review*. Spring 2001, pp. 127 - 152.

Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. Disponible en: https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard

Rossi, S. (2012) La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay, Vol. 10, 2012,* pp. 217-232.

Stoeltje, B.; Bauman, R. (1988) The Semiotics of Folkloric Performance. *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok eds. Berlín1-N. York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 585-599

Vich, V.; Zavala, V. (2004) *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Grupo Norma Editorial.

Notas sobre gustos, consumos culturales y procesos de profesionalización en el carnaval y las murgas

Ricardo Klein - Departamento de Sociología y Antropología Social, Universidad de Valencia (España) - *ricardo.klein@uv.es*

Resumen

A pesar de que la cultura y los derechos culturales están ganando cada vez más relevancia en la vida cotidiana de las personas, se considera que el análisis de temas relacionados con el arte y la cultura sigue siendo periférico en la investigación sociológica. En vista de este nuevo escenario social, el estudio de la cultura y las artes debería ser más prominente y tener un papel más destacado. Específicamente, la presentación tiene como objetivo reflexionar sobre dos aspectos fundamentales relacionados con el análisis sociológico de las murgas y el carnaval. Utilizando como excusa, y punto de partida, una investigación realizada por el autor hace más de dos décadas, se busca aportar ideas sobre dos procesos que se consideran relevantes para el campo de la sociología de la cultura y las artes. El primero de ellos se refiere a los gustos y consumos culturales, y cómo estos pueden ser evaluados en la población uruguaya con relación a las murgas y el carnaval. El segundo se centra en los procesos de profesionalización en el ámbito artístico, y cómo estos pueden ser analizados en la estructura de las murgas. Con esta propuesta se espera aportar algunas ideas que permitan el debate colectivo y permita generar insumos para dar continuidad a los temas presentados.

Palabras claves: *murgas y carnaval, gustos y consumos culturales, profesionalización artística, participación cultural*

Abstract

Even though culture and cultural rights are gaining more and more relevance in people's daily lives, the analysis of issues related to art and culture is still considered peripheral in sociological research. In view of this new social scenario, the study of culture and the arts should be more prominent and have a more important role. Specifically, the presentation aims to reflect on two fundamental aspects related to the sociological analysis of murgas and carnival. Using as an excuse, and starting point, a research carried out by the author more than two decades ago, it seeks to contribute ideas on two processes that are considered relevant to the field of sociology of culture and the arts. The first of these refers to cultural tastes and consumption, and how these can be evaluated in the Uruguayan population in relation to murgas and carnival. The second focuses on the processes of professionalization in the artistic field, and how these can be analyzed in the structure of

the murgas. With this proposal we hope to contribute some ideas that will allow a collective debate and generate inputs to give continuity to the topics presented.

Keywords: murgas and carnival, cultural tastes and consumption, artistic professionalization, cultural participation.

Puntos de partida

Hace algo más de 20 años, completé mis estudios de sociología al presentar mi tesis de licenciatura sobre las murgas y el carnaval (Klein, 2002). En esa época, los temas relacionados con el arte y la cultura eran considerados periféricos en el ámbito de la investigación sociológica[1]. Sin embargo, a pesar del transcurso de más de dos décadas, se considera que esta situación sigue siendo prácticamente la misma.

Mi interés por investigar las murgas comenzó en el Taller de Investigación durante mi tercer y cuarto año de carrera, en el que se abordaba el tema de Sociología Urbana. Me sorprendió descubrir que en comparación con los temas tradicionales que se presentaban en ese taller, el grupo al que pertenecía estaba más interesado en cuestiones culturales y artísticas que en áreas más directamente relacionadas con lo urbano. Durante el curso, se exploraron temas como las radios comunitarias, el fútbol, el candombe y los fanzines, entre otros. En mi caso, elegí investigar las murgas. La apertura y buena disposición de los profesores responsables del taller fueron fundamentales para el desarrollo de estas temáticas poco comunes en la década de los años 90 del siglo pasado[2].

En la actualidad, el campo de la sociología de la cultura y las artes, más allá de algunos autores que han marcado un camino (sobre todo de origen francés o anglosajón) continúa siendo un ámbito secundario en las estructuras académicas, lo que dificulta enormemente su legitimación frente a áreas temáticas más tradicionales y conservadoras. No obstante, como sociedad, estamos viviendo un proceso en el que la cultura (como cuarto pilar de desarrollo) y los derechos culturales están cada vez más presentes en la vida cotidiana de las personas (AAVV, 2017; AAVV, 2022a; AAVV, 2022b).

Durante los últimos 15 años, ha habido un aumento significativo en el número de iniciativas que buscan implementar los derechos culturales en la práctica social, colectiva e individual. La comunidad internacional ha adoptado diferentes documentos para garantizar la protección y promoción de los derechos culturales, como la Declaración de Friburgo (OIF, 2007), la Agenda 21 de la cultura (CGLU, 2004) y la Carta de Roma (Comisión

[1] En aquel momento no se hallaron antecedentes específicos sobre murgas y carnaval desde una perspectiva sociológica. Sin embargo, en el campo social ampliado y humanístico se identificaron trabajos previos de Alfaro (1991, 1998) y Remedi (1996). Además, se encontraron algunos pocos ensayos sobre el carnaval y las murgas que se centraban en explicar su contexto y características generales, como los escritos de Diverso (1989) y Lamolle y Lombardo (1998).
[2] El taller estaba a cargo del profesor Enrique Mazzei, y la profesora Nilia Viscardi era la asistente.

de Cultura CGLU *et al*, 2020). Estos instrumentos legales han sido fundamentales para concretar y difundir la importancia de estos derechos en todo el mundo. De la misma manera, desde el año 2010, la relatora especial de la ONU sobre los derechos culturales ha desempeñado un papel crucial en la elaboración de informes relevantes y en la promoción de estos derechos. Los informes han abordado una amplia gama de temas, desde la protección del patrimonio cultural hasta la promoción de la diversidad cultural y la igualdad de acceso a la vida cultural (Xanthaki, 2022a, 2022b).

Con referencia al desarrollo del ámbito local, el documento Cultura 21 Acciones, aprobado por la organización mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) en 2015, establece que los derechos culturales son la base sólida para el desarrollo de políticas públicas culturales. Esto implica que las políticas culturales deben estar basadas en los derechos de las personas y no en su impacto económico o social, o en la promoción o difusión de bienes y servicios culturales desvinculados de su capacidad para afectar a la vida cultural pública (CGLU, 2019).

Asimismo, los derechos culturales promueven la participación de la ciudadanía en la vida cultural y artística de la ciudad, reconociendo el papel fundamental de las prácticas culturales en la construcción de la identidad y la cohesión social (AAVV, 2022a). En este sentido, la cultura debe situarse en primera línea de la construcción de la ciudad y de la afirmación de la dignidad de todas las personas que conviven en ella (AAVV, 2017). Los derechos culturales ofrecen una visión y unas orientaciones prácticas para garantizar una ciudad más inclusiva, diversa y justa para todas las personas (Ajuntament de Barcelona, 2021).

En este nuevo entramado social, el estudio de la cultura y las artes debería tener un papel más protagónico. Temas como la desigualdad en el acceso a bienes y servicios culturales, así como la promoción de la democratización de estas prácticas y la forma en que las artes y las instituciones culturales afectan a la sociedad y viceversa (Rius Ulldemolins, 2020), están estrechamente relacionados con dar más protagonismo al estudio de la cultura y el lugar de los derechos culturales en la sociedad. Además, se reconoce el derecho de los y las profesionales de la cultura a trabajar en condiciones dignas y a tener acceso a la financiación y a nuevos modelos de innovación económica (Menger, 2009).

Frente a este escenario de constante déficit académico es que surgió el interés por reflotar aquella investigación sobre murgas. No tanto para dar continuidad a las preguntas y objetivos que se habían planteado como guía en aquel momento, sino para tratar un conjunto de ideas sobre la actualidad y relevancia de las murgas en el carnaval. El propósito es presentar algunas reflexiones para ser discutidas y compartidas en conjunto, las cuales se fundamentan en dos inquietudes:

1. ¿Qué ha pasado con las murgas respecto al gusto y los consumos culturales de la población uruguaya?
2. ¿Existe un proceso de profesionalización de las murgas?

Planteamientos en construcción

Sobre gustos y consumos culturales

Un aspecto que resulta interesante investigar más en profundidad es el cambio que ha habido sobre el gusto y los consumos culturales por parte de la población uruguaya en general, y montevideana en particular sobre lo que se viene planteando. Es importante considerar que los consumos culturales relacionados con la murga y el carnaval no se limitan a la mera asistencia a un tablado comercial o al Teatro de Verano. La evolución de este movimiento ha trascendido los límites más cercanos al carnaval y ha logrado instalarse en la sociedad uruguaya de manera significativa en las últimas cuatro décadas. Este cambio cultural quizás se deba a diversos factores que potenciaron en definitiva la visibilidad de las murgas, enriqueciendo la oferta cultural del país.

En el año 2002 se realizó el primer informe sobre consumo y comportamiento cultural en Uruguay, en el cual se indagó sobre los gustos musicales de la población en relación con el carnaval y las murgas (Achugar et al, 2002). Los resultados arrojaron que la murga o música de carnaval tenía un nivel de aceptación del 13%, lo cual puede considerarse relativamente bajo en comparación con otros géneros musicales como la cumbia o el rock. Los porcentajes variaban según los departamentos, destacándose Soriano (35%), Durazno (31%) y Artigas (23%) como los lugares donde la murga tenía mayor aceptación, mientras que en Flores apenas alcanzaba el 2%. En Montevideo, el porcentaje de aceptación era del 13% para la murga o música de Carnaval y del 9% para el candombe. Estos datos reflejan las diferencias en la valoración del carnaval y la murga en distintas zonas del país, y la necesidad de explorar con la mayor amplitud posible para fomentar una apreciación diversa de esta manifestación cultural.

Otro aspecto interesante de los datos obtenidos en este informe son los porcentajes relacionados con la asistencia al Carnaval[3]. Aunque la pregunta no especificaba claramente a qué tipo de Carnaval se refería, es probable que las personas tuvieran en cuenta el Carnaval que está más vinculado a su localidad o lugar de residencia. Por ejemplo, en el caso del Carnaval de Artigas, este estaría más relacionado con las *escolas de samba* de Brasil, mientras que el Carnaval de Montevideo tiene características diferentes, y a menudo se asocia, erróneamente, como el "Carnaval del Uruguay".

[3] Si bien en este primer informe del 2002, en principio, no aparecía esta información, sí quedaba claro en el informe del 2014 a qué se hacía referencia con “asistencia”, las opciones eran: concurso oficial, tablado, corso y llamadas.

En general, los resultados indicaron que la asistencia al Carnaval variaba según la región del país. Por ejemplo, en Artigas, Durazno y Soriano, los porcentajes de asistencia eran más altos, con un máximo de 35% en Soriano. En Montevideo, el porcentaje de asistencia fue del 28%, mientras que en Flores fue del 11%. Estos datos sugieren que la percepción y la participación en el Carnaval están fuertemente influenciadas por factores geográficos y culturales. De acuerdo con el informe, la asistencia a espectáculos de Carnaval fue del 42% de la población. Es interesante destacar que la asistencia no varía significativamente entre hogares de ingresos bajos y medios, con un 45% y 44%, respectivamente, y es ligeramente menor entre aquellos de ingresos altos con un 36%. Estos datos sugieren que la asistencia a espectáculos de Carnaval es una actividad que atraviesa diferentes niveles socioeconómicos.

Ya en el tercer informe sobre imaginarios y consumo cultural, publicado apenas 12 años después del primero, se destaca un cambio significativo en las formas de participación cultural (Dominzain et al, 2014). Según el estudio, el 27,9% de los encuestados disfrutó de espectáculos de carnaval en la televisión, lo que demuestra una creciente importancia de las formas de participación cultural "virtuales" en comparación con los eventos tradicionales en persona. De hecho, solo el 14% de los encuestados asistió al concurso de carnaval presencialmente, mientras que aún menos asistieron a tablados (11,5%), corso de barrio (6,2%) y otras manifestaciones del carnaval, como "Las Llamadas" (4,2%).

Por otra parte, en la tesis de hace veinte años llegaba a la conclusión de que los tablados privados no lograban generar cohesión entre los asistentes, y es probable que este hecho no fuera de interés para los propios tablados. Sin embargo, surgen preguntas importantes al respecto: ¿esto sigue ocurriendo en la actualidad? ¿Los espectadores de los tablados se enfocan únicamente en disfrutar del espectáculo que se ofrece? Es posible que, debido a un sentimiento de anonimato entre los asistentes, estos lugares fomenten el consumo cultural pero no la interacción social. Los tablados pueden ser vistos como islas en las que grupos de amigos o familiares comparten un espacio y un tiempo social sin necesariamente interactuar con otras personas. La idea del “tablado tradicional”, como cantaba la murga Contrafarsa en su espectáculo de “El tren de los sueños” (2000) en su presentación, “retornar al tablado de barrio, misterio de esquina”, ese tablado, ya no existe más. La idea de la nostalgia está siempre de alguna manera presente en el imaginario carnavalero, incluso la máxima “carnavales eran los de antes” se sigue escuchando de vez en cuando. Sin embargo, es innegable que el contexto actual ha cambiado y la creciente demanda de tablados barriales sugiere la necesidad de considerar este aspecto en la formulación de políticas públicas y en la creación de entornos más comunitarios.

Si se enfocara en los ensayos previos al concurso, el análisis podría cambiar significativamente. Aunque los ensayos de murga están abiertos al público, tiene una

fuerte impronta local y barrial. Suelen ser principalmente los vecinos y vecinas del barrio quienes asisten y participan. Es en estos lugares donde se crea una fuerte conexión local y comunitaria, independientemente de si la murga está identificada con ese barrio o no, ya que muchas agrupaciones cambian de lugar año tras año.

De aspirantes y procesos de profesionalización

Desde el ámbito creativo y profesional aparecen diferentes hechos que podrían ser considerados como hitos en la transición de una murga predominantemente *amateur* a un ámbito que evidencia muestras de un creciente y notorio proceso de profesionalización. Por un lado, hay que destacar el movimiento de algunas murgas pioneras que empezaron a ofrecer sus espectáculos fuera de Uruguay, como Falta y Resto o La Reina de la Teja, y que, con el paso del tiempo, facilitaron la internacionalización sostenida de las murgas uruguayas, junto con músicos como Jaime Roos, quienes presentaron el género de la murga en otros países. Otra cuestión importante es la visibilidad del género murguero a través de la edición de música para el mercado local, con iniciativas privadas como la colección "A Toda Murga" del diario La República en 2001 y 2002, el trabajo de Ayuí desde inicios del 2000 o el trabajo de Montevideo Music Group, difundiendo a grupos y solistas que representan. Un tercer aspecto puede ser la aparición de publicaciones, especialmente divulgativas y ensayísticas, que han contribuido a visibilizar los diferentes componentes y estructuras del carnaval en Uruguay. Este tercer punto quizás con menor fuerza que el resto.

Además, aunque también se podrían mencionar otros factores que han contribuido a dar visibilidad a las murgas en Montevideo, como el aumento de integrantes que han transitado por caminos artísticos-profesionales, es innegable que el espacio de la Murga Joven (organizado inicialmente por el Taller Uruguayo de Música Popular -TUMP- y la Intendencia de Montevideo) fue y sigue siendo un laboratorio fértil para aquellas murgas que después quieren ingresar en el "carnaval mayor".

En concreto, en las últimas dos décadas ha habido un cambio generacional significativo en lo que respecta a los miembros integrantes de las murgas, y ya es lejano hablar, por ejemplo, de "murgas de La Unión" o "murgas de La Teja". En distintos espacios en los que se ha discutido acerca de la renovación del espectáculo de murgas, se ha planteado la posibilidad de que la Murga Joven haya tenido un papel importante en este proceso de cambio. Algunos autores sostienen que, aunque se puede argumentar que la Murga Joven renovó la categoría, no se puede ignorar la presencia previa y el reconocimiento de otras murgas profesionales que habían estado introduciendo cambios en el género. Si no hubiera sido así, sin estas murgas previas, "otra sería la historia" (Alba y Pallares, 2016:231). Aunque en parte se puede estar de acuerdo con esta perspectiva, es importante reconocer que estas murgas que arriesgaron con los cambios se encontraban dentro de una

estructura establecida y no pudieron revolucionar el género por sí mismas. De hecho, murgas como la Antimurga BCG, Falta y Resto y La Gran Siete, optaron por retirarse lentamente del Concurso Oficial para encontrar alternativas fuera de esos límites y poder continuar con sus proyectos artísticos. En cambio, con la llegada de murgas como La Mojigata al carnaval profesional en 2001 (un primer hito transformador) y luego el arribo de otras agrupaciones como Agarrate Catalina en 2004, o más recientemente Metele que son Pasteles o Cayó la Cabra, no solo abrieron las puertas a la "murga joven", sino que generaron un cambio de paradigma (estilístico, propositivo, ideológico, de origen social, etc.) en el carnaval montevideano. Algunas cuestiones como la inclusión de la perspectiva de género en las propuestas y el aumento de la participación de las mujeres en las murgas quedan pendientes. A pesar de que parecía ser una evolución natural cuando comenzó el proceso de cambio estructural hace 20 años, con el tiempo no se reflejó en la conformación de las murgas, especialmente en lo que respecta al canto y la dirección escénica (Gutiérrez, Bava y Umpiérrez, 2019). En cuanto a los aspectos técnicos, la feminización de estas tareas siempre ha sido protagonista.

Asimismo, es posible plantear que la evolución hacia una mayor profesionalización de los participantes de las murgas ha proyectado un importante desafío en cuanto al propósito de la competición. Por un lado, el concurso con rubros, con su énfasis en la excelencia técnica y la valoración específica de cada componente de la murga, se ha convertido en una meta clara para muchas agrupaciones que buscan destacar en el carnaval. Por otro lado, existe una cierta tradición arraigada del carnaval que valora su participación en los barrios, que busca conectar con la comunidad y ofrecer un espectáculo, priorizando estos aspectos sobre otros. En este sentido, el debate entre estos dos enfoques es complejo y plantea importantes cuestiones sobre el papel del carnaval en la sociedad y la cultura uruguaya. Mientras que el concurso con rubros puede fomentar la excelencia artística y técnica de las murgas, también puede ser visto como una amenaza para la esencia de esta expresión artística en los barrios y el vínculo con la comunidad que esto implica[4]. Por otro lado, enfocarse exclusivamente en los barrios puede limitar el potencial creativo de las murgas y alejarlas del reconocimiento y la valoración de su arte a nivel nacional e internacional.

Por otra parte, el camino de la profesionalización en el campo del arte no es una tarea fácil. Algunos autores plantean que para lograr la identificación como profesional del artista se deben considerar diversos criterios. Según Raymonde Moulin (1995, 2012), algunos de los aspectos importantes para lograr esta identificación son: la independencia económica (poder vivir de esta profesión), la autodefinición (reconocerse como artista), la competencia

[4] Expresiones imaginadas como “están para la plata”, “caen a cualquier hora al tablado”, “no van con lo mismo que se ponen en el Teatro de Verano”, “suben al escenario y ya se están yendo”, “en los tablados cantan menos para cuidar la voz”, son frases posibles que se podrían recuperar en los tablados de barrio.

específica (haber obtenido una formación académica en arte), y el reconocimiento dentro del mundo del arte (en cualquier forma que este se presente). Estos criterios no son autónomos, se entrecruzan generando interdependencias.

En la realidad montevideana, es mínima la independencia económica. De hecho, salvo excepciones, la mayoría de los técnicos e integrantes de murgas que proyectan un futuro camino profesional dependen de otros ingresos para vivir. Asimismo, pueden encontrarse autodefiniciones varias sobre el *ser murguista*, aunque, por lo anteriormente mencionado, pocos se auto reconocen como profesionales o como miembros del mundo del arte. Si bien se manifiestan y se defienden posiciones tales como *murguero o murguista, artista popular*, entre otros, el sentimiento con respecto a ser parte de un mercado artístico en desarrollo no es tan visible.

En cuanto a la formación específica, existe una cierta tendencia. En general, son los técnicos encargados del sonido, vestuario, maquillaje, entre otros, los que han realizado o realizan cursos de capacitación. También podría haber un pequeño grupo de artistas que forman parte de la murga que tengan esta preocupación, sobre todo en el ámbito de la actuación, de la música o del canto. Esta situación puede deberse a la falta de recursos y de oferta formativa especializada en el ámbito de las murgas, lo que hace que la formación se concentre en áreas específicas y se deje de lado la capacitación general. Sin embargo, es importante tener en cuenta que una formación integral y equitativa de todos los integrantes que hacen a la constitución de una murga puede contribuir a mejorar la calidad y la creatividad de sus presentaciones.

En último lugar, el reconocimiento a menudo proviene de los pares más cercanos, incluyendo a otros integrantes de murgas o de otras categorías. Sin embargo, como se mencionó, no todos los miembros se autodefinen como artistas, lo que puede debilitar aún más el reconocimiento fuera del grupo más directo. Aunque hay excepciones, algunos artistas han logrado ser reconocidos en el mundo del arte más allá del ámbito de las murgas y el carnaval. Es importante destacar que el reconocimiento artístico en este contexto no siempre está ligado a la formación académica, sino que también puede ser resultado del trabajo y la dedicación a lo largo del tiempo.

Finalmente, la desigualdad de género en las profesiones artísticas es un tema preocupante que persiste en nuestra sociedad en general, y en Uruguay en particular. Estudios demuestran que la brecha salarial entre hombres y mujeres artistas es significativamente mayor que en otros sectores económicos (Villarroya Planas, 2022). Esta desigualdad también se refleja en la falta de representación de mujeres en roles creativos y de liderazgo, lo que perpetúa estereotipos de género y limita las oportunidades para las mujeres en estos campos (Casals y Villarroya, 2022a). Además, muchas mujeres enfrentan

barreras adicionales para acceder a la educación y capacitación en las artes, lo que limita su capacidad para competir en el mercado laboral y obtener ingresos equitativos (Casals y Villarroya, 2022b). Es necesario un esfuerzo concertado para abordar y erradicar la desigualdad de género en las artes, con el fin de fomentar la diversidad, la inclusión y la igualdad de oportunidades en este importante sector cultural. El carnaval y las murgas no son una excepción a este problema y es fundamental trabajar en la inclusión y equidad de género en todas las áreas que las estructuran.

Conclusiones no tan concluyentes

Las murgas son una parte importante de la memoria cultural del Uruguay, y representan una visión única de la sociedad y la cultura del país. A través de sus textos y mensajes, las murgas recrean un Uruguay específico, misceláneo, imaginado y real a la vez, y se relacionan profundamente con los comportamientos y formas de vida de una parte del país. Asimismo, si bien la idea de la murga como la "voz del Pueblo" sigue siendo relevante en la actualidad, también se mantiene el debate de si las murgas son de izquierda o de derecha, aunque esto no necesariamente define un tipo de consumo cultural. En cualquier caso, las murgas siguen siendo una voz distinta al discurso oficial y mantienen su presencia en los tablados como una forma de expresión única y auténtica.

La idea del “carnaval del Uruguay” es un imaginario colectivo que, en realidad, se refiere principalmente al “carnaval de Montevideo”. Aunque en los últimos años ha habido una mayor presencia de grupos de otros departamentos y algunos provenientes de Argentina, sigue siendo marginal la presencia de estos grupos en comparación con lo que ocurre en la capital del país. Esto muestra que el centralismo montevideano sigue siendo una realidad como sinónimo del carnaval uruguayo, y cualquier encuesta nacional que se haga desde una perspectiva montevideana tendrá un sesgo importante en los resultados obtenidos. Por lo tanto, es importante tener en cuenta este contexto a la hora de analizar y reflexionar sobre el carnaval uruguayo en su conjunto. La disponibilidad de datos revela que la valoración del carnaval y la murga varía significativamente en diferentes regiones de Uruguay. Es necesario adoptar enfoques más amplios para difundir y promocionar estas tradiciones más allá de la concentración que ejerce Montevideo. Esto permitiría fomentar una apreciación más diversa y completa de estas manifestaciones culturales.

Asimismo, se destaca la importancia de llevar a cabo investigaciones rigurosas y responsables sobre el carnaval y las murgas, a fin de generar una base crítica de conocimiento en torno a estas manifestaciones culturales. Es necesario explorar y desarrollar teorías que permitan un mayor entendimiento sobre el papel que juegan estas expresiones en el campo social y sociológico. Para lograr esto, es fundamental abrir puertas y construir puentes que fomenten el desarrollo de material teórico sostenible y

significativo. Con ello, se podrán profundizar las reflexiones y debates en torno a la cultura popular y el carnaval, así como comprender de manera más amplia su impacto en la sociedad.

Finalmente, el carnaval presenta una paradoja que puede resultar novedosa para Uruguay: a pesar de ser una manifestación cultural arraigada al territorio y a la presencia física que implica la fiesta, cada vez más se aprecia como espectáculo a través de la pantalla televisiva y digital. Esto pone de manifiesto la importancia de adaptarse a los cambios tecnológicos y de comunicación actuales, y de buscar formas innovadoras de promocionar y difundir el carnaval, sin perder de vista su esencia y valor como expresión cultural y patrimonial del país. Además, se puede explorar la posibilidad de crear nuevos formatos que permitan la interacción y participación del público a través de plataformas digitales, de manera de ampliar el alcance y la diversidad de la experiencia cultural.

Referencias

AAVV. (2017). *Cultura Futuro Urbano. Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Urbano Sostenible.* UNESCO.

AAVV (2022a). *Cultura para la vida. Estudio crítico y plural sobre lo cultural.* Fundación Daniel y Nina Carasso.

AAVV. (2022b). *Re/Pensar las políticas para la creatividad. Plantear la cultura como un bien público global.* UNESCO.

Achugar, H., Dominzain, S., Radakovich, R., Rapetti, S. (2002). *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural.* Trilce

Ajuntament de Barcelona (2021). Fem Cultura. Pla de Drets Culturals de Barcelona. Barcelona

Alba, A., & Pallares, R. (2016). Las murgas en los noventa. *Cuadernos Del Claeh,* 35(104), 225–231. Recuperado a partir de https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/258

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. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: «Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1973-1904)».* Trilce.

Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad.* Ariel.

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Taurus.

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.* Anagrama.

Casals, M. y Villarroya, A. (2022a) "Presentación del 1er monográfico »Cultura y géneros. Artes y profesiones»", *Debats. Revista de cultura, poder i societat,* 136(1), pp. 6–9. Disponible en: https://revistadebats.net/article/view/4522 (Consultado: 10 de mayo de 2023).

Casals-Balaguer, M. and Villarroya, A. (2022b) "Presentación del 2do monográfico »Cultura y géneros. Trayectorias profesionales, políticas y gestión cultural»", *Debats. Revista de cultura, poder i societat,* 136(2). Disponible en: https://revistadebats.net/article/view/5234 (Consultado: 10 de mayo de 2023).

CGLU (2004). *Agenda 21 de la cultura.* Barcelona

CGLU (2015). *Cultura 21 Acciones.* CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales Unidos

CGLU (2019). *Manifiesto. El Futuro de la Cultura.* CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales Unidos

Comisión de Cultura CGLU, Roma Capitale y Azienda Speciale Palaexpo (2020). *Carta de Roma.* Roma

OIF, UNESCO y Universitat de Friburg (2007). *Declaración de Friburg sobre els Drets Culturals.* Friburgo

Diverso, G. (1989). *Murgas. La representación del carnaval.* COOPREN.

Dominzain, S., Castelli, L., Duarte, D., Radakovich, R. (2014). *Imaginarios y consumo cultural. Tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural.* Trilce.

Gutiérrez, V., Bava P. y Umpiérrez, S. (2019). El lado B de la murga: la mujer y su participación. Friedrich-Ebert-Stiftung, Uruguay.

Klein, R. (2002). *Todos somos murguistas. Identidades populares y la construcción del mensaje murguero en Montevideo.* Tesis de licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.

Klein, R. (2020). *Gestión de las políticas desarrolladas por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo. Período 2015-2020.* Departamento de Cultura, Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Klein, R. (2023). *El carnaval montevideano y el nuevo chicle sabor cebolla.* Sujetos Editores. En: https://sujetos.uy/2023/03/03/el-carnaval-montevideano-y-el-nuevo-chicle-sabor-cebolla/. 03/03/2023

Lamolle, G., Lombardo, E. (1998). *Sin Disfraz. La murga vista desde dentro.* TUMP.

Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain.* Éditions du Seuil.

Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art.* Flammarion.

Moulin, R. (2012). *L'Artiste, l'institution et le marché.* Flammarion.

Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional.* Trilce.

Rius-Ulldemolins, J. (2020). "Cambio social y cambio artístico: autonomía de la esfera artística e influencia de la estructura en la sociología de las artes", *Política y Sociedad,* 57(1), pp. 217-239.

Villarroya Planas, A. (2022). "Igualdad de género: un paso adelante, dos pasos atrás". En: AAVV. *Re/Pensar las políticas para la creatividad. Plantear la cultura como un bien público global.* UNESCO. Pp. 241-261.

Xanthaki, A. (2022a). Cultural rights: an empowering agenda - Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights. ONU.

Xanthaki, A. (2022b). Report on cultural rights and sustainable development. ONU.

Zolberg, V. (2016). *Sociología de las artes.* Fundación Autor.

"*Cosmópolis… Pelas ruas da minha Vila*": una historia del Cerro a través de la escuela de samba Asabranca (2021)

Ruben Gastón Laborido Díaz – Consejo de Formación en Educación (CFE) / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-Udelar) – *gaston_laborido1@hotmail.com*

Resumen

El carnaval es un fenómeno social y cultural privilegiado para analizar y reflexionar sobre las prácticas festivas, su relación con otras esferas y sus múltiples dimensiones (políticas, culturales, económicas, sociales, estéticas, patrimoniales). En este trabajo se escoge como tema una práctica festiva todavía en etapa de gestación en Montevideo: las escuelas de samba. Estas agrupaciones son integradas por un grupo de personas que bailan y cantan al ritmo del samba. Tienen sus orígenes en el Carnaval de Río de Janeiro y desde inicios del siglo XXI se fueron volviendo populares en Montevideo. Específicamente se trabajará con la escuela de samba Asabranca, que tiene la particularidad de ser la pionera en Montevideo, fundada el 11 de mayo de 1997 con el nombre de *Gremio Recreativo Escola de Samba Asabranca*. Si bien es posible abordar el fenómeno del samba desde varias perspectivas y enfoques, en este caso se optó por un análisis del samba-enredo de la escuela Asabranca 2021, que versó en un homenaje a la historia del barrio Cerro de Montevideo. El objetivo de este trabajo es identificar los rasgos de la identidad local barrial cerrense que se representan en el samba-en redo de esta escuela de samba. Para ello, la base del análisis será la letra titulada "Cosmópolis… Pelas ruas da minha Vila" (en español "Por las calles de mi Villa"). Su compositor fue el brasileño Mamau de Castro.

Palabras clave: *Asabranca, escuela de samba, Montevideo, Cerro, identidad*

Abstract

Carnival is a privileged social and cultural phenomenon for analysing and reflecting upon festive practices, its relationship with other spheres and its multiple dimensions (political, cultural, economic, social, aesthetic, patrimonial). In this paper we have chosen as a theme a festive practice that is still in gestation stage in Montevideo: the samba schools. These groups are made up of a group of people who dance and sing to the rhythm of samba. They have their origins in the Rio de Janeiro Carnival and since the beginning of the 21st century they have become popular in Montevideo. Specifically, we will work with the Asabranca samba school, which has the particularity of being the pioneer in Montevideo, founded on May 11, 1997, under the name *Gremio Recreativo Escola de Samba Asabranca*. Although it is possible to approach the phenomenon of samba from various perspectives

and approaches, in this case I opt for an analysis of the samba-enredo of the Asabranca 2021 school, which is a tribute to the history of the Cerro neighbourhood in Montevideo. The aim of this work is to identify the features of the local identity of the Cerro neighborhood that are represented in the samba-enredo of this samba school. For this purpose, the basis of the analysis will be the song lyrics titled "*Cosmópolis... Pelas Ruas da Minha Vila*" (in English, "Through the Streets of My Town"). Its composer was the Brazilian Mamau de Castro.

Keywords: *Asabranca, samba school, Montevideo, Cerro, identity*

Presentación

La elaboración de este trabajo surgió como propuesta evaluativa del curso de Educación Permanente *La articulación entre carnaval, estado y sociedad en la larga duración. Conceptos, itinerarios, problemas* a cargo de la profesora Milita Alfaro, dictado en el 2022, en la FIC (Udelar). Si bien el carnaval como fenómeno cultural no forma parte de mis objetos de estudios como investigador, siempre fue algo que me interesó como espectador, al punto de participar activamente en distintas celebraciones.

Como investigador me he especializado en temas similares: la Historia del Deporte. La Historia del Deporte como campo profesional de investigación histórica a nivel internacional se ha ido consolidando en las últimas décadas del siglo XX y en gran medida tiene relación con la configuración de la Nueva Historia Cultural[1]. En cuanto a la historia del carnaval, percibimos que la configuración del campo académico transitó por carriles similares a la historia del deporte, siendo una manifestación que se puede abordar desde la historia cultural o desde la historia social. En este sentido, el carnaval es un objeto de estudio privilegiado que posibilita pensar y reflexionar sobre las prácticas festivas, su relación con otras esferas y sus múltiples dimensiones (políticas, culturales, económicas, sociales, estéticas, patrimoniales).

En el caso de este trabajo, selecciono como tema una práctica festiva aún en gestación en Montevideo: las escuelas de samba. Estas agrupaciones son integradas por un grupo de

[1] A finales de la década de los ochenta, las nuevas tendencias relacionadas con la historia cultural empezaron a prevalecer sobre el resto. La historia cultural aglutinó la actividad académica en países de ámbito anglosajón, tuvo una excelente acogida en el mundo académico norteamericano y desde allí se ha ido extendiendo a otras tradiciones historiográficas. Este fenómeno es conocido como el "cultural turn", tendencia que colocó su atención por el lenguaje y sus estructuras más profundas, alejándola de la tradición marxista y de otras ciencias sociales como la sociología y la ciencia política.
Tiene como referentes teóricos a Hayden White, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Thomas Kuhn, Richard Rorty, Marshall Sahlins y Raymond Williams. Todos ellos provenientes de diferentes ciencias sociales (la antropología, la filosofía, la sociología y la lingüística) y de diferentes tendencias intelectuales (posmarxismo, postestructuralismo, deconstruccionismo y posmodernismo). Es en este sentido, que la nueva historia cultural tiene una enorme capacidad de aglutinación y consenso epistemológico.
La nueva historia cultural se consolidó a través de un complejo proceso de criba epistemológica y haberse apropiado de las ideas de Clifford Geertz y la moderna antropología. Geertz (1926-2006) fue un antropólogo estadounidense, considerado uno de los más influyentes de su generación. Realizó sus trabajos de campo en Indonesia (Bali y Java) y Marruecos. Escribió destacadas monografías y realizó estudios históricos.

personas que bailan y cantan al ritmo del samba. Tienen sus orígenes en el Carnaval de Río de Janeiro y desde inicios del siglo XXI se fueron volviendo populares en Montevideo.

Específicamente se trabajará con la escuela de samba Asabranca y su desfile de carnaval que inicialmente sería en el 2021 y que se postergó para el 2022 a causa de la pandemia por COVID-19. Esta escuela de samba tiene la particularidad de ser la pionera en Montevideo, fundada el 11 de mayo de 1997 con el nombre de "*Gremio Recreativo Escola de Samba Asabranca*"; en el segundo piso del Club Brasilero.

Si bien es posible abordar el fenómeno del samba desde varias perspectivas y enfoques, en este caso opto por un análisis del samba-enredo de la escuela Asabranca 2021, que consistió en una narración de la historia del barrio Cerro de Montevideo. Toda escuela de samba lo primero que hace es definir su "enredo", es decir, la historia que será contada, a través de alegorías, fantasías y el samba. Estas historias, generalmente son contadas de forma descriptiva o interpretativa y pueden ser de carácter histórico o hablar sobre alguien. Todo lo que se desarrolla en el desfile tiene que estar relacionado al enredo, y en este sentido el samba-enredo es la música que la agrupación canta para identificar al enredo.

La elección de la temática no es al azar y responde a inclinaciones personales, pues comprende mi propia historia de vida, ya que por haber nacido en territorio fronterizo con Brasil, siempre fui aficionado a las prácticas festivas vinculadas al samba y a las escuelas de samba. Por otro lado, el interés por estudiar el samba-enredo de Asabranca 2021 se debe a que la historia que "contaron" corresponde a un barrio muy especial como lo es el Cerro; lugar en el cual me desempeño como profesor de Historia en el Liceo 11 "Bruno Mauricio de Zabala". Esta institución tiene una fuerte identidad que se fue gestando con el tiempo de la mano de docentes y fundamentalmente de la comunidad cerrense. Estar presente en esa institución, posibilita el acercamiento a la identidad del barrio y genera deseo de conocer su historia.

El Cerro es un barrio con tradición de trabajo y lucha, defendiendo derechos de inmigrantes y obreros. Esta tradición organizada, se forjó a raíz de la industria de la carne, impulsada primero por los saladeros en el siglo XIX y luego por los frigoríficos a comienzos del siglo XX. Allí se formó un barrio tradicional de inmigrantes laboriosos que con el tiempo se constituyó también en un interesante enclave turístico, con la histórica fortaleza militar, la rambla y la misteriosa Casa de la Pólvora, una construcción de fines de siglo XVIII que sirvió de polvorín militar. Estos elementos terminaron dándole al barrio una identidad local, caracterizada por la fuerte presencia de una población de extracción social trabajadora.

Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es identificar los rasgos de la identidad local barrial cerrense que se representan en el samba-enredo de Asabranca. Para ello, la base del

análisis será la letra titulada "*Cosmópolis... Pelas ruas da minha Vila*" (en español "Por las calles de mi Villa"). Su compositor fue el brasileño Mamau de Castro.

Este trabajo está organizado en tres partes. En la primera se realiza una aproximación a la historia del samba como fenómeno cultural, que tiene sus raíces en Brasil, específicamente en Río de Janeiro y concretamente en la "Praça Onze" de la "Pequeña África", a fines del siglo XIX. En segundo lugar, se presenta a la escuela de samba Asabranca, destacando sus aspectos identitarios a partir de su fundación en 1997 y cómo se fue desarrollando e institucionalizando el fenómeno de las escuelas de samba en Montevideo, a partir de la realización del primer desfile oficial en el 2007. Por último, se analiza el samba-enredo seleccionado, procurando caracterizar la historia del Cerro a través de Asabranca.

Una aproximación a los orígenes del samba

El samba como género musical está estrechamente vinculado a la historia de los afrodescendientes en Brasil y suele haber acuerdo en que el espacio geográfico en el cual se originó fue en Río de Janeiro. A fines del siglo XIX, ocurrieron dos acontecimientos claves en la historia de Brasil, que provocaron un fuerte impacto en estos grupos sociales populares. El primero de ellos fue la abolición de la esclavitud como resultado de un largo proceso que culminó el 13 de mayo de 1888, cuando la princesa Isabel puso en marcha la "Ley Aurea". El segundo acontecimiento, se dio al año siguiente, cuando en 1889 se proclamó la República en Brasil, dejando de ser un imperio.

La abolición de la esclavitud provocó que un gran contingente de población negra de Brasil abandonara el campo y fuera a la ciudad en busca de medios de subsistencia. Muchos de esos antiguos esclavos, salieron de las haciendas de la región norte y nordeste, dirigiéndose a la capital, Rio de Janeiro. Estas poblaciones se asentaron en los barrios más alejados o se instalaron en viviendas repartidas por toda la ciudad. Uno de los principales lugares en los cuales se instalaron estas poblaciones, fue en el barrio da Saúde, en la subida al morro da Conceição. El escritor brasileño Lira Neto (2017) agrega que se trataba de un "(...) território por excelência de rituais africanos, batucadas noturnas e rodas de capoeira" (27). Además del barrio Saúde, la región central y portuaria de Rio de Janeiro que comprendida a los barrios Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova, alojaron a una población "(...) caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos, a ponto de todo aquele quinhão da cidade ficar historicamente conhecido como 'Pequena África'" (Neto, 2017:27).

Por otro lado, las dificultades que se les presentaban a estos nuevos pobladores eran enormes, sumado a la discriminación social que sufrieron. Esto provocó que rápidamente se promovieran lazos de solidaridad entres esas comunidades excluidas socialmente y económicamente.

> Antes de os futuros aterros alterarem por completo a paisagem litorânea carioca, a Pedra do Sal ficava quase rente ao mar. A partir dela, os moradores do bairro saudavam os navios abarrotados de familiares, agregados e conhecidos que chegavam da Bahia para tentar a sorte no Rio. Uma bandeira branca agitada no convés, sinal de Oxalá, o criador do universo na cosmogonia dos orixás – entidades míticas ancestrais do povo nagô-, era o aviso de haver gente amiga e irmã a bordo. (Neto, 2017:28)

Una de las formas más comunes por las cuales los negros reafirmaron sus lazos de amistad y cooperación se dio a partir de las fiestas que se realizaban en las casas de las "tias" o de las "vovós"; tratándose de grandes puntos de encuentro de aquellas comunidades. También se daban celebraciones religiosas. Las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Starling (2015), señalan que "As "tias" são baianas mais velhas; exercem liderança na comunidade, e a mias famosa delas foi mesmo tia Ciata (...)" (2015:340).

De alguna manera, contar la historia del samba es contar la historia de Hilária Batista de Almeida, conocida popularmente como Tia Ciata (1854-1924). Tia Ciata había nacido en Santo Amaro da Purificação, en Bahia y fue una de las numerosas mujeres negras que formó parte de la llamada "Diáspora Bahiana" en el período posterior a la abolición de la esclavitud. Al llegar a Rio de Janeiro en 1876 se integró a una comunidad muy peculiar de negros bahianos que se habían instalado en el barrio carioca Saúde.

> (...) Hilária Batista de Almeida era quituteira, dona do tabuleiro mais famoso da cidade, confeccionava trajes de baiana para os clubes carnavalescos e andava pelas ruas do Rio sempre com suas vestes de baiana. Nos fins de semana organizava pagodes e festas dançantes em sua casa – baile na sala de visitas, samba nos fundos e batucada no terreiro, dizia o compositor João da Baiana, freqüentador assíduo (...). (Schwarcz y Starling, 2015:340)

En la zona de la "Pequeña África", como se denominaba en la época a la Cidade Nova, todo giraba en torno a la Praça Onze (nombre que homenajea al 11 de junio de 1865 cuando Brasil triunfó en la batalla del Riachuelo). Era una plaza antigua, de la época de la llegada de la Corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808. Alrededor de 1890, Tia Ciata se mudó a la Praça Onze, que ya era un gran reducto negro, en el cual convivían esclavos libertos que se habían instalado en la zona.

La Tia Ciata abrió las puertas de su casa a numerosos compositores y sambistas, que en aquella época se trataba de prácticas que no eran bien vistas por los sectores dirigentes de Brasil. Esto se debe a que el proyecto ideológico de civilización del país una vez proclamada la República en 1889, era contrario a manifestaciones culturales como el samba, la capoeira. Incluso el proyecto civilizatorio excluyó prácticas, al punto de considerarlas ilegales y prohibidas como la capoeira a partir de 1904.

De todas maneras, Tia Ciata con sus fiestas logró el relacionamiento con otros personajes del mundo carioca, como por ejemplo, profesionales liberales, intelectuales, periodistas, así como compositores, malandros, artistas. En parte, su popularidad también se debía a su reconocimiento social por su figura religiosa; "(...) Iniciada no candomblé em Salvador, tia

Ciata era filha de Oxum e tinha posição proeminente no terreiro de João de Alabá no Rio de Janeiro, sendo curandeira reconhecida (...)" (Schwarcz y Starling; 2015:340).

Durante las fiestas en las casas de las "tias" o de las "vovós", se solía ofrecer variados platos de comida y se ejecutaban diferentes manifestaciones musicales. Usualmente, las personas que frecuentaban esas fiestas se referían a ellas como "samba". De esta manera, antes de surgir la música "samba" el término era sinónimo de fiesta.

También es en la casa de la Tia Ciata en la cual hay registros del primer samba grabado, cuando en 1916 apareció "*Pelo telefone*". El compositor y violinista brasileño Donga (1889-1974), fue el primero en registrar la letra y la canción de un samba en la sección de autores de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. Además de Donga, la lista de sambistas es extensa, pero podemos mencionar a personas como Pixinguinha, Caninha, China, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô.

En ese Rio de Janeiro de inicios del siglo XX, también tenían su carnaval los habitantes de la Cidade Nova:

> Os bairros pobres da Cidade Nova também têm seu carnaval, que se espalha pelas ruas do Centro e, em poucas décadas, contribui para imprimir uma marca africana a essa manifestação vinda da Europa. Quando chega o sábado gordo, os mascarados, os dominós, os diabos, os velhos lépidos e enfarinhados, os macacos saltitantes invadem as ruas. Cortejos fantasiados e satíricos, os cordões – cuja origem deve ser buscada nas práticas religiosas dos escravos-, percorrem a cidade, dançando ao ritmo da percussão. Na roda de Tia Ciata desenvolvem-se os ranchos, mais disciplinados que os cordões e cada vez mais importantes no carnaval. (Enders, 2015:221)

Los *ranchos* carnavalescos eran organizaciones estructuralmente negras que animaban el carnaval carioca. El profesor e investigador Muniz Sodré (1998) señala que se trataba de una institución recreativa de negros de origen bahiano, desde antes de la época de la consolidación de las "tias" y "vovós" de la Cidade Nova.

Además de los ranchos, se distinguían los *cordões* carnavalescos, que era un tipo de agrupación recreativa popular a fines del siglo XIX. De acuerdo a Fátima Costa de Lima (2008),

> As ruas brasileiras, em especial as do Rio de Janeiro, capital histórica do desfile das escolas de samba, foram ocupadas ainda no século XVIII com cordões e zé-pereiras que deram espaço a ranchos. Conviveram com os festejos populares em locais periféricos – como a Festa da Penha – que influenciaram a formação de blocos, assim como as rodas de samba nas casas das "tias". (p. 126)

Las fiestas celebradas fueron el embrión para la formación de grupos que después se transformaron en escuelas de samba. En este sentido, Fátima Costa de Lima, afirma que "Alguns blocos transformaram-se, com o tempo, em escolas de samba, cujo desfile saiu de ruas menores para invadir as grandes avenidas (...)" (2008:126).

De esta manera, en la segunda década del siglo XX, apareció un tipo de asociación carnavalesca original, que hoy convierte a Brasil en el *País do Carnaval*: las escuelas de samba (actualmente es el gran espectáculo contemporáneo y el mayor evento de exportación cultural brasileño).

> (...) Em 1928, músicos e compositores do bairro do Estácio decidem, na mesa do botequim onde costumam se reunir e que fica ao lado de uma escola normal, criar também eles uma "escola", onde dariam aulas a seus rivais menos inspirados. Esse repente, que sem dúvida muito deve aos efeitos da cachaça, inscreve-se na competição crescente entre os grupos carnavalescos populares e seus respectivos artistas (...) (Enders, 2015:252)

Rápidamente comenzaron a surgir escuelas de samba en varias partes de Rio de Janeiro, sobre todo en aquellos lugares más abandonados por el poder público y más frecuentado por la pobreza. En 1929 se disputó el primer concurso de escuelas de samba en la Praça Onze y participaron las tres grandes escuelas entonces existentes: Mangueira, Estácio y Portela.

Fue en la década de 1930 cuando el samba pasa de ser perseguido a convertirse en uno de los íconos de la cultura brasilera, cuando Getulio Vargas en busca de una construcción de una identidad brasilera, se apropia del samba, pasando de la represión a la exaltación. En consecuencia, "Este desfile foi oficializado pela prefeitura carioca como evento da cidade na década de 30. Os enredos das escolas tornaram-se obrigatoriamente nacionais no período getulista, entre as guerras mundiais (...)" (Costa, 2008:126-127).

> (...) O Estado Novo valoriza o folclore, concebido como um elemento constitutivo do nacionalismo, que é a própria essência de sua ideologia. Os responsáveis pela política cultural do regime analisam as manifestações das escolas de samba como uma expressão bruta, a qual uma vez desembaraçada de sua ganga primitiva e uma vez polida, pode servir de instrumento pedagógico para o uso das massas (...). (Enders, 2015:255)

El desfile de las escuelas de samba fue institucionalizado en 1935. Desde esa fecha, es parcialmente subvencionado por la municipalidad y ya no precisa negociar el derecho de ocupar el espacio público durante algunas horas.

Las escuelas de samba fueron sufriendo transformaciones a lo largo del tiempo. Hasta la década del sesenta las escuelas de samba eran muy marcadas socialmente, pero algunas comenzaron a incorporar integrantes de otras capas sociales, así como la habilitación de elementos tomados de otros medios. A su vez, también sufre modificaciones el espectáculo, cuando surgió la figura del carnavalesco como mentor artístico del desfile.

En los años 70, comenzaron a financiar a las escuelas de samba los "bicheiros" (los que bancan la lotería clandestina). Otra de las grandes modificaciones en el espectáculo fue en 1984 cuando se construyó un espacio oficial para el desfile de las escuelas de samba: el Sambódromo da Marquês da Sapucaí. Luego se construyeron sambódromos en otras

ciudades de Brasil y desde fines de la década del 80 el carnaval de Rio de Janeiro se convirtió en el evento prioritario para la cobertura periodística y televisiva.

Asabranca: los inicios del samba en Montevideo y la organización del desfile de las escuelas de samba

El fenómeno de las escuelas de samba no solo se expandió por distintas ciudades de Brasil, sino que trascendió fronteras. De esta manera, en la década del 90 del siglo XX comienza a desarrollarse el samba en el marco de las prácticas festivas carnavalescas en Uruguay. Los carnavales se presentan en los pueblos como momentos de ruptura (Alfaro y Di Candia, 2014). En este sentido, agregan que

> En el país del "carnaval más largo del mundo", la fiesta por naturaleza se manifiesta de manera diversa a lo largo y ancho del territorio. Impregnado de elementos culturales locales y extranjeros, el carnaval uruguayo es multicolor, con variedad de sonidos y danzas, y en él conviven manifestaciones relativamente nuevas –como las escuelas de samba o las comparsas del litoral, más asociadas a las entrerrianas– con tradiciones realmente antiguas y resabios de los primeros carnavales coloniales. (...) (Alfaro y Di Candia, 2014:58).

En la actualidad las escuelas de samba están extendidas en todo el país pero es en el carnaval de Artigas que adquieren su máxima expresión y un destaque casi excluyente. De todas formas, el investigador Gustavo Remedi (s/f), aporta que en lugares como Rivera, Carmelo, Mercedes, Paysandú, Salto, Montevideo, se presentaron escuelas de samba en los últimos carnavales.

Evidentemente el fenómeno de las escuelas de samba en nuestro país está inspirado en el célebre carnaval de Rio de Janeiro. Como dijimos, una de sus máximas expresiones en nuestro país es el carnaval de Artigas, que "(...) adapta a su realidad local el concurso de escuelas de samba, que desfilan durante dos jornadas por la Avenida Carlos Lecueder. (...)" (Alfaro y Di Candia, 2014:59). Las escuelas representan a distintos barrios de la ciudad y deben contar con un mínimo de cinco carros alegóricos y seiscientos integrantes. El enredo de estas escuelas, "(...) hace referencia a alguna cuestión de interés cultural y/o social para el Uruguay, para la localidad o la zona" (Alfaro y Di Candia, 2014:59).

En el caso del carnaval de Montevideo, se destacan las escuelas 1) Unidos do Norte, 2) Imperio Preto y Blanco, 3) Imperatriz (la última campeona - 2023), 4) Urusamba, 5) Barrio Cerrito, 6) Asabranca, 7) Embaixadores da Alegría, 8) Complejo do Samba. Estas ocho escuelas fueron las que compitieron en la edición del 2023. Además, existen otras, que suelen estar fuera de concurso, como por ejemplo Viramundo, Arraza Samba, así como la reciente Mocidade Unida. Las escuelas de samba montevideanas, están agrupadas en A.D.E.S.U. (Asociación de Directores de Escuelas de Samba del Uruguay).

Gremio Recreativo Escola de Samba Asabranca; fue fundada el 11 de mayo de 1997, en el segundo piso del Club Brasilero. Este acontecimiento no es menor, ya que se trató de la

primera escuela de samba fundada en Montevideo. Incluso en el año 2022 cumplieron los 25 años, hecho que motivó a que el periódico *La Diaria* realizara una valiosa nota a cargo de Eduardo Delgado, sobre algunos aspectos de su historia a través de la voz de varios de sus protagonistas.

> "Era la única *escola*, y ahora fijate cómo evolucionó, cómo se compite y, sobre todo, el público que tenemos. Cada vez más gente va a ver escolas, y en el interior va mucha gente a los desfiles. Pero empezamos sin saber absolutamente nada, de ahí pasamos a armar trajes, carros, y todo llevó su tiempo", dice Anabel de Matteis, de 71 años, en la sede de Asabranca, en una antigua casona en Burgues y Libres, donde trajes e instrumentos aguardan cada ensayo y desfile. (Delgado, 2022)

Uno de los aspectos indentitarios que caracteriza al fenómeno de las escuelas de samba, es el sentido de pertenencia y de comunidad:

> Fredes y De Matteis forman parte de Asabranca desde el inicio y no dudan en afirmar que seguirán en la escuela de samba hasta que puedan. La permanencia es algo común a varias de estas agrupaciones, y como consecuencia es alta la participación de familias, desde niños de seis años a adultos de 80. Es frecuente entre los integrantes adultos de Asabranca que hayan ido a los ensayos desde sus primeros meses de vida. (Delgado, 2022)

> "Asabranca es un sentimiento" es el eslogan de la agrupación. Fredes se emociona con llanto contenido cuando habla de lo que significa Asabranca para ella, y confiesa que también le ocurre cuando escucha el himno de la *escola* y cuando piensa en la gente que hace tanto por la organización. (Delgado, 2022)

El presidente de Asabrranca en la actualidad es Jorge Pérez (63 años), quien comenzó su trayectoria en comparsas, pero conoció a la escuela de samba cuando acompañaba a uno de sus hijos a ensayar.

En el primer año de la escuela eran 150 integrantes y ensayaban en la estación Goes. Aun en 1998 no se concursaba, pero se hacían desfiles barriales. Salieron sólo con dos alas, la de la alegría y la de la fantasía, y la batería.

> Al año siguiente agrandaron la estructura con una comisión de frente (la primera línea de baile) y al siguiente agregaron portabandera y maestro de sala. "De a poco, cada vez hubo más alas, porque nosotros además de difundir música brasileña queríamos que la estructura de la *escola* fuera similar a lo que es en Brasil", dice De Matteis. (Delgado, 2022)

Asabranca es legalmente una asociación civil con personería jurídica sin fines de lucro cuyo objetivo principal es la difusión de la música brasileña y todas sus manifestaciones culturales. Tiene unos 120 participantes activos durante el año, de todas partes de la ciudad, una cifra que asciende a 200 para los desfiles.

> "Somos una sociedad civil, no hay un dueño. Y cumplir con nuestro objetivo de difundir la música brasileña y su cultura nos obliga a hacer actuaciones gratuitas. Las hemos hecho en cantidad de lugares para beneficios que se organizan, compartimos actividades con instituciones que lo necesitan y difundimos la música brasileña que tanto nos gusta", dice De Matteis. (Delgado, 2022)

Por otro lado, a lo largo de sus veinticinco años, Asabranca ha buscado profesionalizarse y ser más competitiva:

> "No estaba mal lo de antes, pero se está buscando perfeccionar. Se está gastando más también, todo el mundo en esta movida está buscando innovar para mostrar de otra manera. Si mirás en fotos históricas, te das cuenta de que en los últimos diez años hubo un cambio muy grande", comenta Pérez. (Delgado, 2022)

Asabranca fue un modelo de inspiración y rápidamente comenzaron a surgir escuelas de samba en varias partes de Montevideo[2]. En el año 2007 se realizó el primer concurso de escuelas de samba en la capital del Uruguay. En sus tres primeras ediciones, este desfile se desarrolló en el barrio Unión, sobre la avenida 8 de Octubre[3]. En su primera edición se establecieron los siguientes montos para los premios: Primer Premio $ 48.400; Segundo Premio $ 46.200; Tercer Premio $ 39.600; Hasta 3 (tres) menciones especiales de $ 9.900 c/u. $ 29.700; TOTAL $ 163.900.

Un cambio importante en la historia de las escuelas de samba de Montevideo ocurrió en el año 2010. En la noche del jueves 11 de febrero el Desfile Oficial de Escuelas de Samba se realizó por la principal avenida de Montevideo. Ese día 18 de julio se vistió de gala y recibió a una categoría que cada vez comenzaba a tener más adeptos en la capital uruguaya, más allá de la frontera norte con Brasil. De acuerdo al Reglamento del desfile oficial de Escuelas de Samba de Montevideo 2010, en el artículo 1 se estableció "El Concurso de Desfile Oficial de Escuelas de Samba de Montevideo se realizará el día 11 de febrero de 2010. El recorrido del mismo se realizará por la Avda. 18 de Julio entre Andes y Paraguay" (Vazlanzilotti, 2010).

En el primer desfile oficial por 18 de julio, la escuela que triunfó fue Unidos do Norte con un total de 868 puntos, en segundo lugar Asabranca con 862 puntos y en tercer lugar Urusamba con 840 puntos. De acuerdo al Artículo 13° de su reglamento, se establecieron que para ese concurso la escala de premios fue la siguiente: Primer Premio $ 56.300,00; Segundo Premio $ 53.000,00; Tercer Premio $ 46.100,00.

> El fenómeno no ha pasado desapercibido para la Intendencia de Montevideo. Fuentes del Departamento de Cultura e integrantes de escuelas de samba dicen que el organismo trabaja para que, en lo que resta del año, en diversas actividades públicas se incluya la presencia de agrupaciones de este tipo. (Delgado, 2022)

Con el pasar del tiempo el fenómeno se fue expandiendo por los barrios de Montevideo y mejorando su calidad. En el año 2021 el gobierno de Montevideo suspendió el Carnaval en todas sus categorías debido a la pandemia por COVID-19. En un comunicado de la

[2] G.R.E.S. Imperatriz (13 de setiembre de 1999); Escola Urusamba (7 de julio de 2000); Escola de Samba Viramundo (10 de octubre de 2003); G.R.E.S. Unidos do Norte (23 de abril de 2005); G.R.E.S. Arraza Samba (3 de noviembre de 2010); G.R.E.S. Complejo do Samba (28 de mayo de 2011); Embaixadores da Alegria (22 de febrero de 2013); G.R.E.S. Imperio Preto e Branco (17 de agosto de 2015); Escola de Samba Barrio Cerrito (11 de abril de 2018) y recientemente GRES Mocidade Unida (12 de octubre de 2021).

[3] El artículo 1° del Reglamento del concurso de desfile de escuelas de samba carnaval 2007 estableció: "El Concurso de Desfile de Escuelas de Samba se realizará el día 4 de marzo del 2007. El recorrido del mismo se realizará por la Avenida 8 de octubre, desde Carlos Croker hasta José Serrato." (Departamento de Desarrollo Económico e Integración Regional, 2007)

Intendencia se estableció que "Considerando que la organización de los desfiles conlleva un alto riesgo de contagio del nuevo coronavirus, se ha decidido la suspensión de ambos eventos" (Intendencia de Montevideo, 2020) haciendo referencia al tradicional desfile de carnaval y a las Llamadas.

La escuela de samba Asabranca tenía pronto su samba-enredo para el desfile del año 2021, pero hubo que esperar hasta el domingo 23 de enero de 2022 para poder poner en escena las teatralidades carnavalescas definidas y seleccionadas: contar la historia de un barrio tan especial como lo es el Cerro de Montevideo. Una particularidad de ese desfile fue que no se realizó en la Avenida 18 de Julio, también por motivos sanitarios. En esa ocasión se realizó por la Avenida Andrés Cachón, en las canteras del Parque Rodó, con la participación de seis agrupaciones.

"*Pelas ruas da minha Vila*": una historia del Cerro

Pensar en el carnaval como formas de "teatro popular", permite reflexionar sobre las prácticas festivas, su relación con otras esferas y sus múltiples dimensiones. Ahora bien, desde esta perspectiva, pensar al carnaval como teatro no supone solamente la dimensión de cuando se presenta sobre un escenario ante un público sentado. Gustavo Remedi sostiene que no se limita a lo que sucede dentro de una sala de teatro.

En este sentido, Gustavo Remedi (2023) propone que

> Expresiones callejeras como las comparsas o las escuelas de samba también son formas de teatro de carnaval, y en este sentido están emparentadas con las performances callejeras, individuales o colectivas, el teatro de invasión, los nuevos festejos de Halloween, las formas contemporáneas del teatro activista y del *artivismo* (p. 213)

De esta manera, tomo a las escuelas de samba como forma de teatro popular. Para ello, me basaré en una dimensión, que será lo literario, procurando analizar la trama de la teatralidad particular del samba-enredo de Asabranca.

Esta escuela de samba estableció como enredo (tema del desfile) la historia del barrio Cerro de Montevideo. Lo que se analizará en la letra son los rasgos de la identidad local barrial cerrense. La letra se titula "Cosmópolis... Pelas ruas da minha Vila" (en español "Por las calles de mi Villa"). La "Villa del Cerro", popularmente denominado barrio "Cerro"[4], fue fundada por el decreto del 9 de setiembre de 1834, bajo el nombre de "Villa al pie del Cerro". En diciembre de ese mismo año surgió su nueva denominación: "Villa Cosmópolis". Esta denominación responde a las aspiraciones de la época, que esperaban recibir inmigrantes.

[4] Es uno de los sesenta y dos barrios de Montevideo, se ubica en la zona oeste de la ciudad a unos quince kilómetros del centro. Su nombre se debe a la elevación de 136 mts. de altura que está en la zona. habitantes. Los límites del barrio son: al sur la rambla Suiza; al este la rambla Egipto; al oeste Camino Cibils y al norte la calle Carlos María Ramírez.

Su compositor fue el poeta, compositor y profesor de portugués, Mamau de Castro. Es oriundo de Rio Grande do Sul, Brasil. El propio artista se define como un militante de las causas negras, de religión de matriz africana, de la cultura popular, del samba y de la poesía (comunicación personal, 7 de diciembre de 2022) Además, es el Presidente de la Associação de Sambistas Compositores Gaúchos (ASCOMGA). Mamau de Castro tiene más de 50 composiciones carnavalescas, no solo en Rio Grande do Sul, sino que también en Uruguay.

Estos datos del compositor, de alguna manera ayudan a comprender desde que lugar escribe, porque y como lo hace. En este sentido Muniz Sodré (1998) señala que en el caso de Rio de Janeiro una de las principales características del samba carioca radica en que la letra del samba puede ser concebida como crónica de Rio de Janeiro y de la vida nacional, sobre todo porque cuando se comenzó a institucionalizar estas prácticas festivas en la década de 1920, también ocurrieron importantes transformaciones en el modo de vida urbano; por lo cual, encontraron en la letra del samba un modo de expresión.

Las letras de samba, como expusimos, responden a un tema en especial. Muchas veces se apela a narraciones históricas. En este caso, Mamau de Castro optó por contar una historia del Cerro, en el cual podemos distinguir 4 aspectos que contribuyeron a la forja de la identidad barrial: 1) los inmigrantes; 2) el fútbol; 3) la dictadura; 4) la dimensión cultural. Queda en evidencia, su concepción del mundo, en defensa de las causas sociales. A continuación analizaremos algunos fragmentos del samba enredo con el propósito de identificar esos elementos identitarios.

> “Cruzando oceanos em navios radiantes / Sábios e fortes imigrantes / Em novas terras a bonança / Cultivando a semente da esperança / Tesouro de culturas em comunhão / A o oeste de Montevidéu / No Cerro em precioso chão / A bela Cosmópolis floresceu / Comunidade em progresso de valor / Dignidade no suor do trabalhador”

Los elementos de identidad que caracterizan al barrio son variados y gozan de una contundente y precisa definición. Se trata de una zona de tradición y formación cultural proveniente del flujo migratorio europeo de los siglos XIX y XX, que creció en torno a polos industriales como los saladeros. En el siglo XIX, los primeros inmigrantes vinieron del área mediterránea, caracterizándose por la fuerte presencia de españoles y alemanes para trabajar en sus establecimientos.

A fines del siglo XIX el Cerro era un pequeño pueblo con características de ciudad: “calles alumbradas a querosén y empedradas, una actividad industrial intensa y un flujo poblacional en crecimiento, contándose en ese momento con unos 8.000 habitantes de los cuales un 32% eran inmigrantes” (Romero, 1995:93). Según Rodolfo Porrini (2018) el territorio que estaba prácticamente vacío a inicios del siglo XIX, multiplicó por siete su población entre 1850 y 1900.

En las primeras décadas del siglo XX se produjeron nuevos empujes inmigratorios que fueron acelerados una vez terminada la Primera Guerra Mundial, recibiendo una nueva y masiva inmigración a partir de 1918. Así fueron llegando vascos, catalanes, gallegos, andaluces. Los últimos contingentes vinieron del este de Europa: Rusia, Yugoslavia, Polonia, Austria, Lituania, entre otros, junto a españoles, italianos, griegos, turcos y armenios; que “acabaron de darle a la Villa del Cerro un perfil étnicamente plural, ya que se afincaron particularmente en esta zona” (Romero, 1995:93).

La industria frigorífica supuso la principal fuente de ingresos para el Uruguay y empleó calificada mano de obra barrial. En términos de identidad barrial, la época de los frigoríficos, constituyó el núcleo central de la historia de base que permitió ordenar valores que siguen visualizándose como característicos del lugar. El trabajo, la solidaridad y el mutuo conocimiento, es decir, la convivencia sin desconfianza ni violencia. En este sentido, están relacionados estos valores con un pasado en que las condiciones materiales y laborales permitían consolidar un comportamiento territorial con énfasis autóctono, dentro de un complejo urbano. También contribuyó la intensa actividad sindical que construía lazos de unión entre la población de obreros y sus familias. El puente del Pantanoso, recordado como el “Paralelo 38” a partir de 1951, vuelve la mirada hacia la huelga general llevada a cabo por los trabajadores de los frigoríficos y otras organizaciones sindicales en solidaridad con los de ANCAP en conflicto con el gobierno de la época. A pesar de la fuerte represión, los trabajadores, unidos resistieron firmemente en las calles.

“Faço chuva ou tenha sol / O pão pra mesa trazer /A paixão no futebol/ Gostoso lugar de viver”

En los primeros años del siglo XX, el fútbol se popularizó rápidamente con la fundación de una gran cantidad de clubes y se expandió por los barrios de Montevideo, llegando también a la Villa del Cerro. En 1908 se fundó una Liga de Football del Cerro. La Villa del Cerro comenzaba a sumar nuevos clubes de fútbol, en tanto la población crecía y los frigoríficos se consolidaban como polos industriales.

Mientras el proceso de surgimiento de los clubes se intensificaba, en 1919 se mudó a la Villa del Cerro el club Rampla Juniors Football Club, equipo que militaba en la segunda división de la asociación y que se había fundado el 7 de enero de 1914 en la zona de la Aduana, generando muchas resistencias por parte de los más localistas de la barriada.

Rampla Jrs. había surgido en otra zona de la ciudad, pero prontamente consiguió adeptos en la Villa del Cerro, pero hubo otros que apegados a un sentimiento localista resistieron y se mantuvieron fieles a las humildes instituciones del barrio. De esa manera, el 1 de diciembre de 1922, se fundó el Club Atlético Cerro.

"Passa o tempo na ditadura o retrocesso / O povo vai á luta pela liberdade / Sonhos de caipira contra a opressão / A força do Gitano na identidade / Memorial dos desaparecidos / Toda verdade"

El proceso de la dictadura cívico-militar en el Urguay y en específico en el Cerro, dejó como resultado una importante secuela de víctimas, el deterioro de relaciones sociales, así como un nuevo tipo de subjetividad basado en el miedo a los castigos estatales. Tales rasgos trascienden el tiempo mismo de existencia del régimen dictatorial para incidir en la configuración de las relaciones sociales y políticas, formas de pensar y comportamientos que se constatan en el presente democrático.

Esto provocó que la sociedad uruguaya posdictadura experimente una doble tensión entre, por un lado, el olvido y la memoria y, por otro, las luchas por la memoria. Estas luchas no fueron solamente entre la memoria de los perpetradores o de una mayoría que avaló con su silencio el mantenimiento de la impunidad, sino también entre los diferentes tipos de memoria y los/las actores que ellas representaban.

En el Cerro se encuentra el "Memorial en recordación a los detenidos desaparecidos" (1998-2002), ubicado en la ladera del cerro dentro del Parque Vaz Ferreira. Sus nombres figuran grabados en dos placas de vidrio, entre las cuales se extiende un sendero de piedra que nace en la costa y por el que se transita en señal de peregrinación.

"Orgulho das raízes na união / Florêncio Sanchez centro de aculturação / Centro da aculturação"

Las expresiones culturales eran variadas, así como las instituciones que tuvieron la función de crear identidad. A modo de ejemplo, el teatro Centro Cultural "Florencia Sánchez" inaugurado en 1913 o el Liceo 11 "Bruno Mauricio de Zabala" fundado el 2 de mayo de 1953 en pleno auge de la Industria Frigorífica.

> Los cines del barrio también eran una muestra del micromundo que se vivía por el oeste de la capital. El Selecto (Grecia entre EE.UU. y Japón), el Cerrense (Carlos María Ramírez entre Turquía y Grecia), El Cosmópolis (Viacaba entre Grecia y Chile), el Apolo (Grecia entre Norte América e Inglaterra, hoy se encuentra allí el teatro Florencio Sánchez). (G. Pérez, 2020:173)

También existían muchos cafés y boliches, que marcaban un relacionamiento permanente de los vecinos.

Consideraciones finales

Este trabajo pretendió ser una pequeña contribución al campo de la historia del carnaval en Montevideo, específicamente para la categoría escuelas de samba. Como expusimos a lo largo del trabajo, se trata de una práctica festiva relativamente nueva, en parte eso explica la escasa producción académica sobre el tema en cuestión.

En segundo lugar, se procuró abordar una manifestación que no es originaria de nuestro país, quedando en evidencia que "(...) el carnaval uruguayo es una clara demostración de nuestra naturaleza pluricultural" (Alfaro y Di Candia, 2014:59).

En tercer lugar, partiendo de la base de que el carnaval es un objeto de estudio privilegiado que nos posibilita pensar y reflexionar sobre las prácticas festivas, su relación con otras esferas y sus múltiples dimensiones; lo que se intentó fue mostrar una historia de barrio Cerro a través del samba-enredo de Asabranca. En este sentido, su compositor, Mamau de Castro, seleccionó aquellos aspectos que caracterizan al barrio y que con el tiempo se convirtieron en características de la identidad de una comunidad.

Estos elementos terminaron dándole al barrio una identidad local, caracterizada por la fuerte presencia de una población de extracción social trabajadora. El nacimiento de esa nueva clase obrera que fue adquiriendo conciencia de clase, sobre todo en el decenio de 1940, propició el surgimiento de una "comunidad obrera", que se expresó y organizó a través de distintos medios y mecanismos: asociaciones, ateneos, sindicatos, medios de prensa, manifestaciones, clubes, huelgas, cortes de calle, cooperativas, entre otros.

Finalmente, debemos resaltar los aportes de Gustavo Remedi (2023), que propone pensar el fenómeno del samba en clave de teatralidades carnavalescas y sus "poéticas políticas". Esto supone, que en estas formas y teatralidades se enlazan territorios, poblaciones y discursos culturales y políticos, de modos inesperados.

Referencias

Alfaro, M.; Di Candia, A. (2014) *Carnaval y otras fiestas*. Colección *Nuestro Tiempo N° 11*. Montevideo: Comisión del Bicentenario/IMPO.

Costa de Lima, F. (2008) Espaços de rua e de espetáculo no carnaval de Florianópolis. *Linhas, vol.* 9 (n° 2), pp. 124-152.

Delgado, E. (2022, 4 de junio) Familia, pasión y mal negocio: 25 años de la escuela de samba Asabranca. *La Diaria*. https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2022/6/familia-pasion-y-mal-negocio-25-anos-de-la-escuela-de-samba-asabranca/

Departamento de Desarrollo Económico e Integración Regional (2007) *Reglamento del concurso desfile de Escuelas de Samba. Carnaval 2007*. Intendencia de Montevideo. http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/Gestar/resoluci.nsf/WEB/2500/78-07-2500

Enders, Armelle (2015) *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus.

Intendencia de Montevideo (2020, 27 de noviembre). *Suspensión de los desfiles inaugural de Carnaval y Llamadas por alto riesgo para la salud*. https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/suspension-de-los-desfiles-inaugural-de-carnaval-y-llamadas-por-alto-riesgo-para-la-salud

Neto, L. (2017) *Uma história do samba. Volume I: As origens*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pérez, G. (2020) *Un barrio, mil historias. Montevideo en el pasado, presente y futuro*. Montevideo: Aguilar.

Porrini, R. (2018) Aproximación al estudio de un barrio de trabajadores: el Cerro (Montevideo) en los años cincuenta y sesenta. En: S. Simonassi y D. Dicósimo (Comps.). *Trabajadores y sindicatos en Latinoamérica. Conceptos, problemas y escalas de análisis*. Buenos Aires: Imago Mundi. Pp. 19-35.

Remedi, G. (2023) La escena plebeya: teatralidades carnavalescas en el interior en *Territorialidades escénicas en el interior de Uruguay II. Teatro del interior: Historias, memoria y utopía*. 205-249. INAE: Montevideo

Romero Gorski, S. (1995) Una cartografía de la diferenciación cultural en la ciudad: el caso de la identidad «cerrense». En: A. Gravano (Comp.), *Miradas urbanas. Visiones barriales. Diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias* (pp. 89-122). Montevideo: Nordan-Comunidad.

Schwarcz, L.; Starling, H. (2015) *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Maudad.

Vazlanzilotti, O. (2010, 25 de junio). *Reglamento del desfile oficial de Escuelas de Samba de Montevideo - Carnaval 2010*. Prointegración de las Escolas de Samba en Uruguay. *https://prointegraciondelasescolasdesamba.blogspot.com/2010/06/reglamento-del-desfile-oficial-de.html?m=1*

El carnaval de la ciudad de Artigas. Evolución histórica y organización

Ana Lecueder – Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas, Departamento de Ciencias Sociales, Cenur Litoral Norte, Udelar - *anavirginialecueder@gmail.com*

Resumen

Este artículo presenta resultados de una investigación mayor que tiene como objeto de estudio el carnaval de la ciudad de Artigas. Se propone analizar la evolución histórica de la fiesta y su organización actual. La ciudad de Artigas, por su situación geográfica experimenta una marcada influencia de la cultura brasileña. Las escuelas de samba son el centro del espectáculo. Esa manifestación surgió a principios de la década de 1980 como una actividad de esparcimiento social en la que algunos vecinos organizaban desfiles por los diferentes barrios de la ciudad. En la actualidad ha adquirido gran importancia artística, social y económica. La organización del carnaval y de las escuelas de samba ha trascendido el límite barrial y departamental; muchos de sus integrantes viajan desde distintas partes del país. Las agrupaciones contratan profesionales de varias partes de Brasil y cuentan con presupuestos que ascienden a varios millones de pesos. Esos aspectos llevan a reflexionar acerca de la creación de redes sociales, los distintos tipos de participación, la manera en que se articula la cultura popular barrial y la cultura institucional, generando una manifestación "híbrida".

Palabras clave: *Carnavales uruguayos, Escuelas de Samba, Historia del carnaval, Departamento de Artigas.*

Abstract

This paper presents the results of a larger research that has as its object of study the carnival of the city of Artigas. The aim is to analyze the historical evolution of the festival and its current organization. The city of Artigas, due to its geographical location, experiences a marked influence of Brazilian culture. The samba schools are the center of the spectacle. This event emerged in the early 1980s as a recreational social activity in which some neighbors organized parades through the different neighborhoods of the city. Today it has acquired great artistic, social and economic importance. The organization of the carnival and the samba schools has transcended neighborhood and departmental borders; many of its members travel from different parts of the country. The groups hire professionals from different parts of Brazil and have budgets of several million pesos. These aspects lead to reflect on the creation of social networks, the different types of participation, the way in which neighborhood popular culture and institutional culture are articulated, generating a "hybrid" manifestation.

Keywords: *Uruguayan carnivals, Samba schools, history of carnival, Departament of Artigas.*

Creación y evolución histórica de las escuelas de samba de la ciudad de Artigas

Este tipo de manifestación carnavalesca surgió en la ciudad de Artigas a comienzos de la década de 1980. Según los entrevistados, es una fiesta que nació en varios barrios de la ciudad. En ese entonces, muchos de ellos formaron su propia *batucada*, que luego se fue transformando en escuela de samba. En el correr de los años, algunas escuelas desaparecieron, otras se separaron o fusionaron para continuar el camino y formar parte de lo que hoy se conoce como la mayor fiesta de la ciudad. A lo largo de su evolución histórica ocurrieron varios acontecimientos externos o internos a la manifestación que constituyeron mojones en su desarrollo.

Fundación de las Escuelas de Samba

Aproximadamente desde 1984 hasta 2000 se fundaron varias agrupaciones. Algunas fueron creadas como *batucadas*, grupos de jóvenes que con tambores iban a la cancha para alentar al club de fútbol del barrio, otras como escuelas de samba. La mayoría nacieron en barrios socioeconómicos carenciados, periféricos a la ciudad y que sufren periódicamente las inundaciones del río Cuareim. “Académicos” en el barrio Centenario, “Emperadores de Zona Sur” en el barrio Zorrilla, “Garra y Corazón” en Pintadito, “Pirata”, “Rampla” e “Imperio del Ayuí” en los barrios del mismo nombre. A lo largo de esas dos décadas alunas agrupaciones crecieron y son las que hoy en día disputan el concurso oficial, otras, en cambio, por diferentes motivos no pudieron continuar con el trabajo y desaparecieron.

Escuelas de samba que han surgido desde comienzos de 1980 hasta nuestros días

Nombre de la Escuela	Año de fundación	Barrio	Colores	Símbolo
Académicos	24/03/1984	Centenario	Blanco y azul	Unicornio alado
Barrio Rampla	09/02/1989	Rampla	Verde y rojo	Pandeiro
Sol Naciente de Rampla	1995	Rampla	Verde y rojo	s/d
Barrio Pirata	s/d 6/03/2022[1]	Pirata	Blanco y verde	Calavera
Emperadores de Zona sur	19/02/1997	Zorrilla	Amarillo y rojo	León
Imperio del Ayuí	23/02/1998	Ayuí	Amarillo y negro	Pantera
Unidos de San Miguel	s/d	s/d	Amarillo y azul	s/d
Barrio Zorrilla	7/04/2018	Zorrilla	Rojo y blanco	Tigre
Garra Corazón	12/06/2000	Pintadito	Azul, rojo y	Águila y un

[1] La investigadora no posee información sobre la fecha de fundación original de la escuela. En su página de Facebook actual se denominan “New Generation!”

			blanco	corazón
Emperatriz del Progreso	16/03/2000	Ayuí	Rojo, blanco y verde	Corona
Dragões do Morro	29/10/2020	Cerro Ejido	Rojo y blanco	Dragón

Tabla 1: Tabla con fechas de la fundación y demás elementos que identifican a las escuelas de samba de la ciudad de Artigas. Elaboración propia a partir de carpetas que las escuelas de samba presentan a los jurados y sus respectivas cuentas oficiales de Facebook. No es un listado exhaustivo, la lista está formada por aquellas escuelas que la investigadora posee algún tipo de registro, por lo que no se descarta la existencia de otras escuelas.

Una vez fundadas, estas escuelas debían elegir símbolos y colores que las representaran, por lo que en la mayoría de los casos escogieron los colores de los clubes de fútbol cuyas sedes se encuentran en esos barrios. Así, Académicos adoptó blanco y azul como el Club Centenario, Emperadores de Zona Sur amarillo y rojo del club Zorrilla, Emperatriz del Progreso, blanco, rojo y verde del club Progreso. Imperio del Ayuí, luego de muchas deliberaciones decidieron realizar una votación y adoptaron los colores amarillo y negro del Club Peñarol de Fútbol. Rampla tiene una particularidad porque surgió dentro de la sede del club de fútbol Rampla Juniors, por lo que adoptó sus colores (rojo y verde).

Cada escuela posee un símbolo que la identifica, en la mayoría de los casos escogieron animales que inspiran valentía. Emperadores de Zona Sur un león, Imperio del Ayuí una pantera, Barrio Zorrilla un tigre y Académicos un unicornio alado. “Les pusimos todo eso por la fortaleza, la elegancia, tiene que volar porque nosotros buscamos cada vez crecer más” (Sergio Pampillón —ex presidente de Académicos—, comunicación personal, 7 de julio de 2014). Rampla eligió un *pandeiro*, instrumento musical que alude al carnaval y Emperatriz del Progreso una corona. Esa elección es común en las escuelas de samba, sirve como elemento de identificación y diferenciación. Ese aspecto es estudiado por Da Matta para los carnavales brasileños:

> Não deve ser, por acaso, que quase todos esses símbolos são objetos que, nos seus domínios de origem, estão associados ao alto, ás coisas elevadas /.../ Ou então a animais ou objetos poderosos, como o leão, o grifo ou a espada /.../ Nossa metáfora de poder é, então, feita na ligação do alto com o baixo, como se a elevação ou o uso do objeto do alto no contexto social pudesse provocar a união de todos e, consequentemente, o fim das diferenças entre os diversos domínios que compõem nossa experiência social. (1979:78).

En ese período los vecinos organizaban desfile de carnaval en los distintos barrios de la ciudad, participaban todas las agrupaciones que quisieran. De esta manera los desfiles se extendían a lo largo de todo el mes de febrero.

Cambio de escenario

“Empezó a quedar caro salir en varios lados, más fácil fue salir en un lugar solo, centralizar. Después todo el tema de iluminación, infraestructura queda más fácil preparar una

Avenida que cinco o seis" (Néstor Suárez —presidente de Rampla—. comunicación personal, 3 de julio de 2014).

En los inicios de la década de 1990 esos múltiples "corsos barriales" se unificaron en un desfile por la Avenida Carlos Lecueder. Las escuelas aunaron esfuerzos con la Intendencia de Artigas y la fiesta adquirió mayor organización. En éste período el desfile era organizado por la Intendencia de Artigas, la Junta Departamental y L.I.E.S.A. (Liga Independiente de Escuelas de Samba de Artigas), entidad que nucleaba a todas las escuelas. En ese momento participaban también las murgas y todo aquel que quisiera disfrazarse. La Intendencia de Artigas y la Junta Departamental organizaban varios concursos: elegían a la reina del carnaval, concursos de murgas y de escuelas de samba, el mejor *destaque*[2]. Luego del desfile los diferentes clubes organizaban bailes y en algunos casos había desfiles y concursos de trajes.

Crecimiento

En la década de 2000 la fiesta en general y las escuelas en particular comenzaron a crecer y ser conocidas fuera del Departamento. Ese aspecto se dio por la confluencia de varios acontecimientos que llevaron a que las escuelas contaran con mayor presupuesto y presentaran un carnaval cada año más espectacular. Uno de ellos fue el incremento significativo del apoyo económico que las agrupaciones comenzaron a obtener de la Intendencia de Artigas, lo que derivó en la necesidad de gestionar su personería jurídica. El segundo fue la venta de los derechos de televisión a la empresa Tenfield. Por varios años esa empresa transmitió el carnaval de la ciudad de Artigas para todo el país. En los últimos años el desfile fue transmitido por Artigas Televisión o vía internet.

Esos aspectos iniciaron la transformación del desfile de carnaval; las escuelas comenzaron a crecer en número de integrantes y a profesionalizarse. Con mayor presupuesto fue posible contratar a profesionales de varias zonas de Brasil en distintos rubros como compositores del *samba-enredo*[3], talladores de *alegorias* y *adereços*[4], *carnavalesco*[5], *Mestre sala* y *Porta-Bandeira*[6].

Las murgas, *mascaritos* y cabezudos desaparecieron del desfile de carnaval dando lugar a una competencia entre escuelas de samba. En esos años la Intendencia de Artigas organizaba de forma independiente una competencia entre las distintas Murgas.

[2] Bailarines/as que desfilan con una *fantasia* (vestimenta) diferente de los grupales, pero siempre relacionada con el *enredo* o tema elegido por la escuela. Pueden ir en piso o sobre las *alegorias*.
[3] Música y texto que caracteriza a la escuela cada año, debe ser acorde al tema o *enredo*. Se evalúa los aspectos musicales y el interés social del texto.
[4] *Alegorias* y *adereços:* elementos escenográficos que ilustran el *enredo*. Los primeros son los grandes carros alegóricos y los segundos son accesorios de las *fantasias*. Se juzga su concepción y realización.
[5] Persona o grupo que posee la tarea de crear el *enredo* o tema a desarrollar en el desfile. En algunas ocasiones también diseña las *alegorias, fantasias* y *adereços* de los componentes (participantes del desfile).
[6] Bailarines que llevan el estandarte de la escuela. Deben desarrollar una coreografía específica ejecutada al ritmo de samba.

En 2003 el carnaval de la ciudad de Artigas es declarado de interés nacional por el Ministerio de Educación y Cultura, lo que significó un reconocimiento por parte del Gobierno Nacional.

En este período las escuelas comenzaron a recibir apoyo económico de las empresas públicas como UTE (Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas), ANTEL (Administración Nacional de Telecomunicaciones), Banco de Seguros y empresas privadas a nivel nacional y local, tanto de Artigas como de Quaraí[7].

Las escuelas denominadas "grandes" (Rampla, Emperadores de Zona Sur e Imperio del Ayuí) se escindieron de L.I.E.S.A. y formaron el "Grupo Especial" denominado Fed.E.S.A. (Federación de Escuelas de Samba de Artigas, fundada el 12 de agosto de 2009). Se organizaba un carnaval con escuelas de dos categorías, las del grupo especial y las del grupo de acceso (L.I.E.S.A.). Esta última organización existió algunos años más hasta que la mayoría de sus agrupaciones se disolvieron. La única que continuó fue Académicos que ingresó a Fed.E.S.A.

Autogestión

A mediados de la década de 2000, los directivos de las escuelas de samba, primero nucleados en L.I.E.S.A y luego en Fed.E.S.A., asumieron la organización y administración del evento. Desde entonces la Intendencia de Artigas les brinda apoyo económico y logístico. Al día de hoy es una fiesta que moviliza a las ciudades de Artigas y Quaraí, con un movimiento inusual con respecto al resto del año. Ese período se extiende desde fines de diciembre, con los ensayos de las distintas escuelas, hasta la semana de carnaval.

Hoy en día compiten en el concurso: Académicos, Emperadores de Zona Sur, Barrio Rampla e Imperio del Ayuí. En un segundo grupo, agrupadas en A.E.S.A. (Asociación de Escuelas de Samba de Artigas, fundada en 2018) compiten: Emperatriz del Progreso, Garra y Corazón, Barrio Zorrilla, Barrio Pirata y Dragões do Morro.

Luego de la Pandemia del Covid 19, se aprecia una nueva etapa en la presentación de las escuelas de samba. Académicos e Imperio del Ayuí asumen protagonismo con desfiles que requieren mayor infraestructura en *alegorias* y *adereços*. En el carnaval 2023 Académicos resultó vencedora; fue la primera vez que obtuvo ese título desde que ingresó a Fed.E.S.A.

[7] Ciudad brasileña situada frente a Artigas, en la frontera de Brasil con Uruguay.

Figura 1: Escuela de Samba Barrio Rampla saluda a las demás agrupaciones por el día de las Escuelas de Samba que se celebra en Brasil. Rampla (s.f.) Biografía [Página de Facebook] Recuperado el 11 de abril de 2023 de https://www.facebook.com/ramplasamba

Organización general de la fiesta

Para abordar el estudio de la organización de la fiesta es necesario considerar dos puntos de vista: la organización interna de cada escuela que implica el trabajo de la comunidad barrial y luego la organización general de la fiesta que le compete a Fed.E.S.A.

Considerar a una fiesta solo desde su función de entretenimiento sería dejar de lado aspectos tan importantes como comunidad, interacción social, economía, identidad local, construcción de la memoria. Por lo que se hace necesario adoptar una mirada múltiple que abarque distintos puntos de vista. Con esa finalidad se emplea el concepto de fiesta de Josep Martí para describir y entender el proceso organizativo del carnaval de la ciudad de Artigas. Josep Martí menciona que el antropólogo italiano Vittorio Lanternari señala que toda fiesta debe contar con varios elementos para ser considerada tal: "sociabilidad, participación, ritualidad, anulación temporal y simbólica del orden" y Martí agrega el "disfrute" (2008:13).

Sociabilidad

En el carnaval de la ciudad de Artigas, las escuelas funcionan como un organismo social con una unidad barrial fuertemente integrada. La cuadra de ensayo que en la mayoría de

los casos es un predio propiedad de la escuela, es su "corazón", donde se desarrolla toda la actividad, durante todo el año. Muchas veces los talleres están dentro del predio o en un radio de pocas cuadras. Se pueden apreciar varios niveles de interacción social. En un primer escalón se encuentra la Comisión Directiva, que se encarga de la administración y organización de la escuela. Luego se agrega el barrio; los vecinos son el verdadero motor que lleva adelante a cada escuela. Son quienes trabajan en los distintos talleres (tallado de figuras, armado y decorado de *alegorias*, pintura, herrería, confección de *adereços* y *fantasias*), quienes participan en los distintos eventos para recaudar fondos (bailes, elaboración de alimentos, rifas) y quienes desfilan en las diferentes *alas*[8] e integran la batería. En las fiestas en general y en este carnaval en particular se crean posibilidades de relacionamiento que en otros ámbitos de la vida cotidiana serían difíciles de establecer. Martí (2008) señala que "las fiestas no son solo puertas sino puentes que unen diferentes clases sociales..." (14). Hoy en día durante el proceso de trabajo de las escuelas y en la presentación oficial se forman lazos de relacionamiento que en otros ámbitos no se darían. Este aspecto es estudiado por Viveiros de Castro Cavalcanti en el carnaval de Rio de Janeiro:

> No desfile das escolas de samba cariocas, as redes de relações carnavalescas espraiam-se pela cidade, cruzando diferentes bairros e regiões, desdobrando-se em ampla heterogeneidade sociológica. Suas teias abraçam brincantes populares e das camadas médias, a mídia e seus profissionais, poderes públicos, artistas muito diferenciados, intelectuais os mais diversos ... (2006:18)

Según esta investigadora, la materialización de esos elementos implica la interacción en un doble sentido, de diversos sectores de la sociedad y esferas de actividad. Todos con la finalidad común de transformar el *enredo* creado por el *carnavalesco* en un lenguaje plástico y musical que tiene como punto álgido la presentación de la escuela en la Avenida Lecueder. Néstor Suárez, al ser entrevistado también hace referencia a ese aspecto:

> Al principio me acuerdo que para conseguir una reina teníamos que hablar con la madre, el abuelo para conseguir que la muchacha desfilara. Fue todo un proceso, hoy le dicen, mirá si no te quedas a ningún examen te compramos todo el traje para desfilar (Comunicación personal, 3 de julio de 2014)

Ese ejemplo es un denominador común en todas las escuelas; si en un principio solo intervenía gente del barrio y más niños, niñas y hombres que mujeres, porque no estaba "bien visto", hoy en día ser *destaque* ya sea de piso o en carro es motivo de competencia. Debe tenerse en cuenta que quienes asumen el puesto de *destaque* deben costear sus trajes que, dependiendo de la ornamentación, pueden llegar a un presupuesto de varios miles de dólares.

[8] Las escuelas se dividen en varios sectores o alas con *fantasias* diferentes pero siempre relacionadas con el tema central o *enredo*.

La sociabilidad no solo se puede reducir al momento de la celebración de la fiesta oficial sino que debe ser considerada durante todo el proceso de trabajo de las escuelas. El carácter cíclico del carnaval se ve reflejado en este caso, en las distintas etapas de trabajo de las agrupaciones. Leopoldi (2010:78) y Prass (2004) en sus respectivos trabajos hacen referencia a tres períodos; Pre-Carnaval, Carnaval y Post Carnaval (Prass, 2004:51). En el caso de Artigas, Pre-Carnaval se extiende desde julio a noviembre, Carnaval desde diciembre a la semana de carnaval y Post-Carnaval desde el fin de semana siguiente a carnaval hasta junio. En cada una de ellas las escuelas llevan adelante tareas específicas que implican interacción.

Esa interacción también puede generar conflictos. Dentro de las escuelas existen dos sectores que están en constante choque durante la mayor parte del ciclo de trabajo. Leopoldi (2010:105) los denomina "formal" y "carnavalesco". El primero funciona todo el año, se encarga del aspecto económico-administrativo y está integrado por la Comisión Directiva de la escuela. El segundo está integrado por quienes llevan adelante la "práctica carnavalesca", es decir quienes trabajan en la materialización de la idea del carnavalesco. Su período de trabajo se desarrolla durante las dos primeras etapas. Ambos sectores están en constante fricción generada por el aspecto económico y de organización de tareas. El éxito de su trabajo en conjunto se ve reflejado en la presentación de la escuela en el desfile.

Participación

El desfile es fiesta y espectáculo, se da una relación entre el ver y ser visto. La espectacularidad de las *alegorías* y *fantasias*, la coreografía de la *Comissão de Frente*[9], la danza de los *Mestre Sala y Porta-Bandeira*, de los *destaques* de piso, todo lleva a la admiración, dándose dos tipo de participación: activa y pasiva (Sievers en Martí, 2008:15). En la activa encontramos a los "agentes sociales" que participan en la organización de la fiesta y la pasiva estaría conformada por los espectadores. En el caso de estudio existen múltiples "agentes sociales" con varios grados de participación. Incluyo en esta categoría no solo a las escuelas y al momento de la presentación sino también a todos aquellos que de una forma u otra intervienen en la organización de la fiesta en todo el período previo y posterior al desfile. Fed.E.S.A. es la entidad que se encarga de la organización y administración de la fiesta. Posee personería jurídica y recibe el apoyo económico de la Intendencia de Artigas, las Empresas Pública y Privadas y los distribuye entre las escuelas. Contrata personal para trabajar en el período de carnaval (boletería, baños, acomodadores, pintores, montacargas). Recauda el dinero de las entradas, paga los gastos y distribuye los premios. La Intendencia de Artigas proporciona el mayor apoyo económico y brinda el apoyo logístico para la realización del desfile. En esa categoría también se incluye a la policía, bomberos,

[9] Grupo de bailarines/as que abren el desfile con vestimenta relacionada con el *enredo*, desarrollan una coreografía determinada e introducen el tema al espectador.

Ministerio de Salud Pública y servicios de salud privados los que se encargan de la seguridad durante el espectáculo.

Los espectadores concurren al lugar de la fiesta o la siguen por televisión o internet. Hoy en día el carnaval de la ciudad de Artigas es el evento que mueve mayor cantidad de turistas en el departamento. Son miles que llenan hoteles, restaurantes, comercios, no sólo de Artigas sino también de Quaraí. Para García Canclini, "lo popular no es monopolio de los sectores populares" (1989:204); su enfoque teórico atiende a la interacción de lo popular, la cultura de élite, las industrias culturales, las diferentes clases sociales. Las fiestas populares actualmente son manifestaciones donde intervienen de forma activa diversos sectores sociales, organismos nacionales, privados o públicos, empresas privadas. Lo popular es un "híbrido" con muchas facetas en donde se encuentran elementos de varias clases. En el caso de estudio la "hibridación" [que hace referencia García Canclini] se entiende por la interacción entre lo institucional, representado por la Intendencia y lo popular por Fed.E.S.A. Ello tendría como consecuencia la institucionalización de la fiesta y su pérdida de la espontaneidad. Para Martí "difícilmente podemos hablar de fiesta sin que haya un mínimo de organización" (2008:16).

Ritualidad

Volviendo a las características que tiene toda fiesta señaladas por Martí y Lanternari, hablamos de la ritualidad. Martí (2008) se refiere a acciones concretas en determinadas situaciones con finalidades expresivas y que tienden a repetirse. Sin importar si la fiesta es religiosa o profana se da una serie de acciones reiteradas con múltiples finalidades. En el carnaval de la ciudad de Artigas esa ritualidad tiene lugar con formas muy variadas. Voy a referirme a algunos ejemplos que dan cuenta del grado de cohesión social de la escuela y del liderazgo de quienes se encuentran en la dirección de cada una.

El *arrastão* o procesión es un evento que las escuelas llevan a cabo en distintos momentos del período previo al desfile, por ejemplo en los ensayos "técnicos"[10]. Convocan a sus simpatizantes y al público en general a reunirse en algún lugar del barrio, ya sea una plaza o esquina, se organizan como en el desfile, con la batería como centro y recorren varias cuadras hasta llegar a la sede de la escuela, la cuadra de ensayos. En esos momentos todo el barrio se reúne, dejan de trabajar en los talleres y van a participar de la actividad acompañando a la escuela, finalizando con un baile. Aquí se aprecia el grado de convocatoria de las escuelas porque no sólo asiste la gente del barrio sino simpatizantes de otros barrios.

[10] La batería, *Comissão de Frente* y demás *componentes* realizan un desfile en las inmediaciones de la cuadra, simulando el desfile oficial.

Figura 2: Publicidad de Rampla año 2017. Rampla (s.f.) Biografía [Página de Facebook] Recuperado el 4 de diciembre de 2017 de https://www.facebook.com/Escuela-de-Samba-Barrio-Rampla-Oficial
Figura 3: Publicidad de Imperio del Ayuí año 2018. Ayuí (s.f.) Biografía [Página de Facebook] Recuperado el 2 de febrero de 2018 de https://www.facebook.com/ayui2017

Otro momento significativo es el discurso de quien preside la escuela antes de cada desfile. Es un momento que todos esperan, quienes desfilan, el público y la prensa. En el discurso se repasa algunas dificultades que han tenido durante el año, se infunde valor y ánimo para la realización de un buen desfile. Es el puntapié inicial para que la escuela salga a la avenida.

La presentación de las escuelas en la Avenida Lecueder es un punto álgido en el desfile, siempre comienza con él o la presidenta desfilando delante de la *Comissão de Frente*. Es una forma de presentar a la escuela, dar la bienvenida y saludar al público.

Figura 4: Saludo del presidente de Rampla. Carnaval 2018.

Figura 5: Saludos de la presidenta y directivo de Emperadores de Zona Sur. Carnaval 2018.

Otro aspecto es la performance de la batería. El público, tanto en los ensayos como en el desfile espera ansioso su presentación. En algunas escuelas, los *Mestres*[11] dan comienzo a la ejecución de toda la batería varios metros luego de avanzar en la primera cuadra para generar mayor expectativa; también realizan coreografías al final del desfile, cuando ya están relajados y no tienen la presión de ser examinados por los jueces, es una manera de saludar al público y dar un cierre a su presentación.

Anulación temporal y simbólica del orden - Disfrute

Otra de las características de la fiesta es la anulación temporal y simbólica del orden. En éste período en la ciudad de Artigas se abre un paréntesis y la vida cotidiana se ve alterada en múltiples aspectos: en la comida, bebida, horarios familiares, gastos desmesurados. Las escuelas desfilan los tres días de carnaval, cada una lo hace en dos oportunidades en muchas ocasiones con entradas agotadas. La duración promedio de la fiesta es de aproximadamente seis horas. La Avenida Carlos Lecueder, donde se desarrolla el desfile se divide en varias zonas con precios diferenciados que aumentan según la fecha de compra; se debe agregar según el caso, el pago de mesas, alimentos, bebida, traslados, baños. Además pasajes, eventualmente gastos de alojamiento y demás.

El disfrute es otro elemento importante en la definición de fiesta según Martí, para el investigador, es una "condición sine qua non" (2008:17). El disfrute es un sentimiento sumamente subjetivo y variable. Hay que considerar que la fiesta tiene tres momentos, la preparación, la fiesta en sí y los momentos posteriores donde se vuelve a la "normalidad"; todos estos trabajos se llevan a cabo en comunidad y por lo tanto implican sociabilidad y participación. Esos aspectos llegan a su máximo cuando organizador e "invitado" se funden. Las muestras de disfrute se dan de múltiples maneras, muchos de quienes trabajan en los talleres, luego empujan las alegorías, desfilan en las alas o como *destaque*, salen en la batería o en la organizando el desfile.

[11] Director de la batería.

Figura 6: Público asistente al carnaval año 2015.

Organización administrativa y económica de la fiesta

Como vimos, actualmente Fed.E.S.A. organiza el carnaval con la colaboración de la Intendencia de Artigas y varias organizaciones como M.S.P. (Ministerio de Salud Pública), Gremeda I.A.M.P.P (Gremial Médica de Artigas. Institución Asistencia Médica Privada de Profesionales), Policía, Bomberos. Fed.E.S.A. está integrada por representantes de las cuatro escuelas mayores.

> La razón de la fundación de Fed.E.S.A. es para poder conseguir más beneficios, para conseguir directamente sponsors como ANCAP, los Entes [estatales] pueden ser auspiciantes directos porque somos una Federación. Siempre, nuclearse para tener más fuerza. Hoy la Federación es quien pone más dinero para el carnaval. La Intendencia le da 720 mil pesos a cada escuela y Fed.E.S.A. por intermedio de la organización del carnaval le dio 900 mil pesos. El dinero de Fed.E.S.A. sale del desfile, venta de publicidad, sponsors, entradas, mesas, sillas, todo lo que administra. La Intendencia es un auspiciante, es el mayor auspiciante (Néstor Suárez —presidente de Rampla y, en ese entonces, presidente de Fed.E.S.A., comunicación personal, 3 de julio de 2014).

Figura 7: Mapa de la Avenida Lecueder con la división de las zonas. Fed.E.S.A. (s.f.) Biografía [Página de Facebook]. Recuperado el 3 de abril de 2018. https://www.facebook.com/Fedesa-Página-Oficial

Las fuentes de financiación del carnaval son variadas, es posible dividirlas en cuatro sectores: lo recaudado por Fed.E.S.A. en la presentación oficial de las escuelas en los días de carnaval, apoyo económico de la Intendencia de Artigas, apoyo de empresas públicas y privadas nacionales o departamentales y lo recaudado por cada una de las escuelas en las múltiples actividades que desarrollan con ese fin.

Figura 8: Publicidad de Fed.E.S.A. (s.f.). Biografía [Página de Facebook]. Recuperado el 10 de febrero de 2023 en https://www.facebook.com/fedesacarnavaldeartigas

El apoyo económico más significativo es de parte de la Intendencia de Artigas. Ese monto es entregado a Fed.E.S.A. en varias "partidas", mes por medio, generalmente desde setiembre, para posibilitar la organización de las escuelas. Fed.E.S.A. a su vez lo reparte en partes iguales entre las cuatro escuelas.

> ... hoy en día nosotros estamos vinculados con casi todas las organizaciones del Estado, ANTEL, UTE. Esas empresas vuelcan el dinero a la Intendencia y ellos nos dan a nosotros. La Fed.E.S.A. le rinde cuentas a la Intendencia de sus gastos. Por eso se ha logrado que haya tanta plata invertida en el carnaval de Artigas. Fed.E.S.A. mueve millones de pesos por año, entre la plata que pone la Intendencia y lo que recauda. Se contratan más de 200 personas para trabajar en el carnaval, es una estructura grande. (Sergio Pampillón, ex presidente de Académicos. Comunicación personal 7 de julio de 2014)

Figura 9: Llamado laboral de Fed.E.S.A. Biografía [Página de Facebook]. Recuperado el 25 de enero de 2023 en https://www.facebook.com/fedesacarnavaldeartigas

Varias empresas privadas de la ciudad de Artigas y Quaraí aportan al carnaval a cambio de publicidad.

Figura 10: Publicidad en el desfile del carnaval, año 2015.

En el cuarto sector está lo recaudado por las escuelas en los eventos que organizan. Por regla general todas las escuelas organizan bailes a lo largo del año que se intensifican desde diciembre hasta la semana previa a carnaval. En esos eventos venden bebidas y alimentos que generan una suma importante en la recaudación final.

Figura 11: Publicidad de un sorteo de Emperadores de Zona Sur. Emperadores de Zona Sur (s.f.) Biografía [Página de Facebook]. Recuperado el 22 de noviembre de 2018 de https://www.facebook.com/emperadoresoficial/

Figura 12: Publicidad de un baile organizado por Rampla con un grupo de Río de Janeiro. Rampla (s.f.). Biografía [Página de Facebook]. Recuperado 11 de agosto de 2017 de https://www.facebook.com/Escuela-de-Samba-Barrio-Rampla-Oficial

Figura 13: Venta de camisetas Escueal de Samba Académios (s.f.). Biografía [Página de Facebook]. Recuperado 5 de febrero de 2023 de https://www.facebook.com/EscuelaDeSambaAcademicosDeArtigas

Otra fuente de financiación de las escuelas es la venta o arrendamiento[12] de las *fantasias*. Quienes tengan interés en desfilar puede comprar o alquilar su *fantasia*, esto último es lo más frecuente. Actualmente las escuelas confeccionan o adquieren todos los trajes de las diferentes *alas* y la batería, para que haya uniformidad en los mismos. Algunas escuelas reservan partes de esos trajes para aquellas personas del barrio que por razones económicas no pueden alquilar el suyo. También entregan a bajo costo los trajes de los integrantes de la batería. Una vez terminado el período de carnaval, las escuelas restauran los trajes que arrendaron y los venden a otras escuelas o comparsas de Salto, Paysandú, Maldonado o Montevideo.

Conclusiones

El carnaval de la ciudad de Artigas es una manifestación que fue creciendo de forma sostenida en los últimos cuarenta años. Es una fiesta con un marcado predominio de la cultura brasileña, con las escuelas de samba como centro, pero con elementos de la cultura local. Quienes participan en los desfiles y quienes dirigen las escuelas lo reconocen y aceptan como representativo de su identidad.

En la actualidad es una fiesta que ha tomado gran importancia social y económica por lo que trascendió el límite barrial y departamental. Si en un principio sólo algunos vecinos y vecinas participaban de los desfiles, hoy en día las escuelas cuentan con integrantes de otros barrios, incluso de zonas de mayor nivel socio-económico. Se lleva a cabo un trabajo comunitario y de autogestión en donde se forman lazos de relacionamiento que en otros ámbitos no se darían. Ese trabajo apunta a la superación, que se refleja en el lujo de sus

[12] Según la escuela puede variar entre $ 800 y $ 2000.

alegorias, *adereços* y *fantasias*, pero para lograr ese cometido es necesario contar con recursos humanos y económicos cada vez más profesionales, lo que implica un arduo trabajo de gestión y organización.

Las fiestas populares y en particular el caso de estudio en este artículo son manifestaciones donde intervienen de forma activa diversos sectores sociales, organismos públicos y privados, constituyendo un evento "híbrido" como corresponde a su carácter popular contemporáneo.

Referencias

Da Matta, R. (1979) *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Zahar Editores.

García Canclini, N. (1989) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Leopoldi, J. S. (2010) *Escola de samba, ritual e sociedade*. Editora UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Martí, J. (2008) La fiesta en el escenario urbano actual. En Josep Martí (Ed.) *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*, Consejo Superior de Investigación Cientifica. pp. 13-40.

Prass, L. (2004) *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba. Uma etnografia entre os Bambas da Orgia.* Editora UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Viveiros de Castro Cavalcanti, M. L. (2006) As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. 3 (1). pp. 17-27. UERJ, (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) Instituto de Artes.

El Timbre y la Interpretación Coral de la Murga Uruguaya: Una primera aproximación desde la Musicología Computacional

Ivan Meresman Higgs – Sorbonne Université – *imeresman@fing.edu.uy*

Resumen

La murga, como expresión musical moderna originaria de Uruguay, presenta un gran potencial como caso de estudio para la investigación musicológica. En este artículo, se propone una exploración de las características distintivas de las voces en canciones de murgas y se realiza un estudio comparativo con grabaciones de un coro de tradición clásica europea. Mediante el análisis de descriptores espectrales, se indaga en las características del típico canto *murguero*, que hacen de él un fenómeno enigmático al tiempo que popular. Los resultados revelan que, entre el sonido del coro clásico y aquel de la murga, existen diferencias significativas en el centroide espectral y coeficiente de tonalidad, lo que contribuye a la comprensión de la cualidad vocal única de las murgas. Se identifica, también, diferencias en la desviación de la frecuencia fundamental, la cantidad de vibrato, y la variación de las melodías, lo que sugiere particularidades en términos de afinación y expresión vocal en el canto murguero. El estudio propone varias líneas para la investigación futura en el campo de la murga, y postula que las características únicas de sus voces, los arreglos musicales y las dinámicas corales proporcionan un terreno fértil para futuros estudios que contribuyan a una mayor comprensión y apreciación de este género artístico, y de la voz cantada en general.

Palabras clave: *Murga, Timbre vocal, Canto coral, Voz cantada, Recuperación de información musical (MIR)*

Abstract

Murga, a modern musical expression native to Uruguay, has great potential as a case study for musicological research. In this paper, we propose an exploration of the distinctive characteristics of the voices in murga songs and a comparative study with recordings of a classical european choir. By means of the analysis of spectral descriptors, we explore the characteristics of typical murga singing, that make it an enigmatic phenomenon as well as a popular one. The results reveal that, between the sound of the classical choir and that of the murga group, there are significant differences in spectral centroid and spectral flatness, which contribute to the understanding of the unique vocal quality of the murgas singing. Differences are also identified in the deviation from the fundamental frequency, the amount of vibrato, and the variation of melodies, suggesting particularities in terms of intonation and vocal expression in murga singing. The study proposes several lines for

future research in the field of murga music, and postulates that the unique characteristics of its voices, musical arrangements and choral dynamics offer rich terrain for future studies that will contribute to a greater understanding and appreciation of this artistic genre, and of the singing voice in general.

Keywords: *Murga, Vocal timbre, Choral singing, Singing voice, Music Information Retrieval (MIR)*

Introducción

Murga Uruguaya: Breve descripción y contexto de la tradición coral

Expresión emblemática de la música popular uruguaya, la murga constituye un fenómeno musical y escénico originado en los primeros años del siglo XX. Forma parte del carnaval uruguayo, una festividad de profunda importancia cultural (Alfaro y Di Candia, 2014), que se extiende a lo largo de 40 noches e involucra cinco géneros carnavalescos: Murgas, Parodistas, Humoristas, Revistas y Sociedad de Negros y Lubolos. Entre estos géneros, la murga destaca como el más popular, representando en el año 2023 a 21 de las 39 agrupaciones que participaron en el concurso oficial de Montevideo (DAECPU, 2023), el más importante de su tipo en Uruguay. El término *murga* define tanto el género como el conjunto musical en sí, que está compuesto generalmente por un coro de 13 cantantes, un director coral/escénico y tres percusionistas.

El coro de una murga, conformado tradicionalmente por cantantes masculinos, casi exclusivamente, se divide en tres voces distribuidas generalmente de la siguiente forma: dos *sobreprimos* (voces agudas), seis *primos* (voces medias) y cinco *segundos* (voces graves). A su vez, los *primos* pueden subdividirse en *primos lisos* y *primos altos*, los *segundos* se dividen en *segundos* y *bajos*, y un *sobreprimo* puede asignarse como *tercia*, adquiriendo un carácter "solístico" que en muchas ocasiones interactúa de manera contrapuntística con el coro (Lamolle y Lombardo, 1998).

Un rasgo distintivo del coro de murga es el timbre de las voces de sus cantantes, nasal y "gangoso", que busca proyectarse a larga distancia para ser escuchado al aire libre -de manera similar a los cantos de los vendedores ambulantes. Coriún Aharonián describe este estilo de canto como "a primera vista hiriente e incluso grosero dentro de los patrones culturales dominantes de la cultura occidental" (Aharonián, 2007:117). Es usual que los cantantes de murga no tengan una formación musical formal, y al escuchar cada voz de manera individual -posible gracias a la popularización de las grabaciones en directo con micrófonos individuales-, el canto exhibe notas arrastradas y frizadas, y desviaciones de las notas buscadas que quedan enmascaradas por la mezcla coral y el sonido particular del género.

Otro aspecto característico de la técnica vocal de las murgas se asocia a la fuerza física de sus ataques, a la potencia de la masa sonora generada por una docena de voces, y al impacto perceptivo de las entradas a varias voces, que son claras e inusualmente seguras. El criterio tradicional del género favorece la "dureza" de la emisión y la fluidez del sonido, en detrimento de una paleta de matices que parece interesar poco a la estética establecida (Aharonián, 2007).

La murga ha experimentado una evolución importante a lo largo del tiempo. En sus inicios, los directores no eran responsables de los arreglos corales: las murgas se reunían en enero para presentarse en febrero en los casi 200 tablados (escenarios) que había en Montevideo; es muy posible que *tonalidad* y *acorde* no fueran conceptos presentes. Estos ensayos se desarrollaban comúnmente sin guitarra, y los arreglos eran “inventados” por los cantores. Aunque actualmente se intenta imponer una armonía subyacente, es posible que las murgas originales no la tuvieran; grabaciones disponibles de la época (Artistas Varios, 1960) presentan arreglos corales con voces ostensiblemente paralelas que suponemos se generaban al definir a las líneas distintas de la melodía principal como un desprendimiento de ésta, imitando el diseño melódico en forma paralela, y produciendo una armonía como consecuencia de esa simultaneidad. Se ha intentado establecer una analogía entre la evolución histórica de la murga y la del canto coral europeo, que comenzó con el canto gregoriano y se desarrolló hacia las cuatro voces. Sin embargo, las murgas cantaban al aire libre y probablemente desde sus inicios buscaban los efectos de llenado espacial de la polifonía.

En las últimas décadas, la murga ha experimentado un corrimiento de clase social en Uruguay, pasando de ser una expresión artística propia de la clase trabajadora a ser también abrazada por una clase media universitaria y profesional. Este cambio ha traído consigo algunas modificaciones en la estructuración de las voces y los arreglos corales, a veces perdiendo algo de la originalidad y ganando en armonías más conservadoras y académicas. A su vez, en muchos casos esta evolución del género ha sabido respetar y mantener los factores distintivos históricos y estéticos, contribuyendo a que la murga continúe siendo una expresión cultural rica, diversa, y única en su especie.

Los arreglos corales de las murgas modernas no se ajustan a la tradición coral europea, a pesar de tener criterios armónicos definidos muchas veces explicitados en el uso de la guitarra como instrumento armónico, aunque sea solamente en el proceso de ensayo del conjunto. A lo largo de una canción, los arreglos pueden variar desde dos a seis voces, siendo la voz del medio quien generalmente lleva la melodía principal. Se mantiene la tradición de voces intensamente paralelas (en apariencia al menos, ya que a menudo se entrecruzan), aunque en este caso las melodías secundarias paralelas a la línea principal se obtienen a partir de la armonía preconfigurada. Las relaciones interválicas armónicas

pueden resultar muy poco ortodoxas –y, por ende, fascinantes–, lo que tal vez explica la particular mezcla coral de los timbres tradicionales de las murgas.

La musicología computacional

La musicología computacional y la investigación en recuperación de información musical (MIR por sus siglas en inglés) son actualmente campos muy activos, con aplicaciones concretas como la transcripción automática o la recomendación automática de música. A pesar de la gran variedad de tradiciones musicales, la mayoría de los algoritmos son diseñados y entrenados con bases de datos que contienen principalmente música comercial occidental. Ha sido demostrado (Serra, 2011-17) que aplicar los modelos más avanzados de descripción de contenido musical, en tareas como la identificación automática de cantantes o la transcripción automática de polifonías, a bases de datos de música no occidental conduce a resultados comparativamente inferiores. El contenido musical de una canción se describe a través de la combinación de características de bajo nivel extraídas directamente de la señal de audio, con generalizaciones basadas en conocimiento musical. Por lo tanto, el rendimiento de un algoritmo puede mejorar si se toman en cuenta características específicas del género durante la fase de diseño, tales como el sistema de afinación subyacente, los patrones rítmicos comunes o la instrumentación típica. De la misma manera, la incorporación de tradiciones musicales heterogéneas en el ámbito académico puede conducir a algoritmos que generalicen de mejor manera a otras tradiciones musicales.

Las herramientas de análisis frecuencial, musical y tímbrico pueden ser fundamentales para comprender las particularidades musicales del género murga. El género puede ser un caso de estudio muy interesante para la comunidad de la MIR, que hoy en día hace foco en la incorporación de material y datos diversos. Es en estas tradiciones musicales que suelen encontrarse desafíos nuevos y puntos de falla del actual estado del arte en el campo. Este interés de la comunidad se refleja en la reciente convocatoria especial de artículos para la International Society for Music Information Retrieval (ISMIR) 2022: *Cultural and Social Diversity in MIR* (Call for papers, 2022), la convocatoria de ponencias de *Transactions ISMIR: Special Collection on Cultural Diversity in MIR*, y el enfoque del conjunto de desafíos de la generación de música AI en la música de Irlanda y Escandinavia (Sturm et al., 2021); ejemplos de las acciones que se están tomando para atacar la problemática actual de que la investigación realizada en MIR “no refleja la rica variedad de las tradiciones musicales del mundo", y para encarnar el deseo de “promover el estudio de las tradiciones musicales aún poco representadas en MIR".

Este trabajo forma parte de un creciente cuerpo de investigación centrado en la diversidad y los estudios interculturales en la intersección de la música y la tecnología. Presentamos a

la murga como un género con un gran valor potencial para trabajos emergentes sobre investigación intercultural y música no occidental.

Proponemos iniciar la búsqueda de respuestas a preguntas fascinantes que exploran las particularidades y la riqueza del canto coral en la murga. Planteamos interrogantes sobre cómo se comparan los coros de murga con los coros occidentales tradicionales, realizamos un análisis comparativo mediante descriptores tímbricos, y musicales como la entonación y el vibrato. Examinamos el canto individual extraído de las performances de grupo y nos preguntaremos si la mezcla coral oculta amateurismo individual. A través de la presentación de material e ideas, este estudio abre un amplio camino por delante, de exploración y descubrimiento en la intersección de la recuperación de información musical y la cultura de la murga.

Antecedentes y trabajos relacionados

Existen numerosas investigaciones sobre la murga que abordan aspectos históricos, antropológicos, sociológicos y, en algunos casos, musicológicos. En el ámbito de la musicología, la mayoría de los trabajos son escritos por participantes activos en el carnaval y el género de la murga (Lamolle y Lombardo, 1998; Oliver, 2007), o se basan en evaluaciones cualitativas a partir de escuchas o entrevistas a expertos (Aharonián, 2007). Sin embargo, el campo de la descripción y el análisis computacional de la murga aún se encuentra inexplorado.

La amplia gama de cualidades vocales y estilos de canto en la murga dificulta una diferenciación precisa y una caracterización clara de la voz típica de este género. Las propiedades específicas del género, junto con la limitada disponibilidad de grabaciones y la calidad de audio a menudo subóptima, representan entre otros, los principales desafíos para la descripción computacional de este estilo.

La musicología y la musicología computacional ha explorado el análisis del timbre en diferentes contextos musicales y se han examinado cuestiones de consonancia a partir de casos de estudio entre los muchos estilos musicales que implican que varios intérpretes toquen o canten a la vez (Mehr et al., 2019). La práctica de interpretar varias voces o instrumentos simultáneamente está ligada al concepto de "armonía", que define cómo se combinan los tonos musicales en acordes polifónicos. En la música occidental, ciertos acordes se consideran especialmente "consonantes" y agradables para el oyente, mientras que otros son percibidos como relativamente "disonantes" o desagradables. Este fenómeno tiene una gran importancia en la organización de notas musicales en escalas, la afinación de esas escalas y la construcción de acordes (Kuroyanagi et al., 2019; Gill y Purves, 2009).

La mezcla o fusión coral puede describirse como un sonido de conjunto en el que las voces individuales no son discernibles por separado para un oyente. Aunque lograr una mezcla coral coherente suele ser un objetivo fundamental en el canto coral, existen teorías pedagógicas variadas sobre cómo se puede lograr este fenómeno. Investigaciones sobre las cualidades acústicas de los sonidos producidos en el canto solista han contribuido significativamente a la comprensión de la producción vocal y los acontecimientos acústicos que ocurren cuando los cantantes modifican intencionalmente su producción vocal solista para lograr la mezcla coral (Goodwin, 1980; Cuesta et al., 2019).

La fusión coral se ha estudiado como un fenómeno perceptivo, comparándolo con la fusión tímbrica de instrumentos (Killian, 2007), y teniendo en cuenta factores como la ubicación de los cantantes (Ekhholm, 2000), el calentamiento previo (Cook-Cunn y Grady, 2018), el uso de tapones para los oídos para músicos (Cook-Cunn, 2019) o aspectos técnicos como la cantidad de vibrato (Daffern, 2017). La comparación de descriptores tímbricos entre cantantes individuales y el coro completo (Goodwin, 1980) reveló que, con el objetivo de lograr una fusión óptima, los sonidos producidos en la mezcla coral tienden a tener frecuencias fundamentales ligeramente más fuertes en combinación con menos parciales superiores y más débiles, así como primeras formantes ligeramente más fuertes en combinación con segundas y terceras formantes más débiles, en comparación con el canto en solitario.

El estudio del fenómeno de la consonancia y la disonancia en relación con la murga y el timbre murguero es particularmente interesante. En muchos estilos musicales, la consonancia desempeña un papel crucial en la organización de notas, la afinación de escalas y la construcción de acordes. Si bien la teoría musical occidental ha postulado que la consonancia depende principalmente de la relación de frecuencias entre las notas en los acordes, las teorías psicoacústicas sugieren que el timbre de los sonidos también puede influir en la percepción de consonancia, y esta percepción ha sido también relacionada a factores psicoacústicos y culturales (Harrison y Pearce, 2020).

Además, se plantea la posibilidad de que el timbre particular de los cantores de murga permita generar fenómenos de consonancia o sensaciones igualmente agradables en arreglos armónicos que normalmente se considerarían disonantes o desagradables. El estudio de este fenómeno en el contexto de la murga puede proporcionar una perspectiva única sobre la percepción auditiva y la interacción entre el timbre y la consonancia.

Descriptores Musicales y Acústicos en MIR

La investigación en el campo de la MIR ha desarrollado diversos descriptores espectrales que proporcionan herramientas para analizar y comprender el timbre de un sonido. Comenzaremos esta sección introduciendo tres descriptores de timbre clásicos: el

centroide espectral, el coeficiente de tonalidad (*spectral flatness* en inglés) y la caída espectral (*spectral rolloff*) (Peeters et al., 2002).

El centroide espectral establece una conexión sólida con la impresión de brillo de un sonido; y se ha caracterizado como una "medida automática del timbre musical". Indica dónde se encuentra el centro de masa del espectro y se calcula como la media ponderada de las frecuencias presentes en la señal, determinadas mediante una transformada de Fourier, con sus magnitudes como pesos. En segundo lugar, el coeficiente de tonalidad, también conocido como la planicidad espectral, cuantifica en qué medida un sonido se asemeja a ruido, en contraposición a tener características tonales. Se calcula dividiendo la media geométrica del espectro por la media aritmética. Por último, la caída espectral proporciona información sobre la distribución de energía en el espectro de frecuencia. Es la frecuencia a la cual se acumula cierto porcentaje (tradicionalmente 85-90%) de la energía total del espectro y permite distinguir entre sonidos con contenido espectral concentrado en frecuencias bajas o altas, y aquellos con un espectro más uniforme (Peeters, 2004).

Estos descriptores espectrales han demostrado ser útiles para capturar características del timbre de un sonido y proporcionar información importante para el análisis y la clasificación de señales musicales en el campo de la MIR. Su aplicación permite la extracción automática de información relacionada con el brillo, la tonalidad y la distribución espectral de los sonidos, lo que facilita el estudio y la comparación de diferentes piezas musicales en términos de su timbre.

Desde un punto de vista acústico, la voz cantada puede describirse como una transformación de energía aerodinámica del aparato respiratorio en ondas sonoras (Kob et al., 2011). La frecuencia fundamental viene determinada por la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales y las resonancias del tracto vocal dan forma al espectro y contribuyen en gran medida al timbre que percibimos.

El vibrato es un recurso común en el canto, caracterizado como la oscilación de la frecuencia fundamental alrededor de un valor constante. Se produce una frecuencia de oscilación que generalmente varía entre 4 y 8 Hz y con una amplitud de menos de 1 semitono (Sundberg, 1994). El vibrato es ampliamente utilizado por cantantes profesionales y semiprofesionales con el propósito de añadir expresividad a su interpretación vocal y se ha detectado en ciertas interpretaciones musicales en hasta el 95% del tiempo de fonación del cantante, incluso en momentos de transiciones, ataques y liberaciones (Driedger et al., 2016).

Datos de estudio

El material a estudiar consiste en grabaciones multipista de tres murgas participantes en el carnaval de 2014 y tres grabaciones multipista de canciones corales interpretadas por un mismo coro. Las grabaciones de las murgas incluyen la *Bajada* de la murga *Don Timoteo*, la *Presentación* de la murga *A Contramano* y la *Presentación* de la murga *Garufa*. Estas tres murgas fueron seleccionadas entre las cinco mejores del concurso oficial de carnaval de Montevideo. Las murgas son reconocidas por su destacado canto y muchos de sus integrantes tienen una amplia trayectoria en el ámbito del carnaval uruguayo.

Durante la primera mitad de la década del 2010, se consolidaron modelos estéticos; incluidos estilos de canto y arreglos, que se comenzaron a desarrollar en la primera década del siglo XXI, a partir de espectáculos icónicos de murgas como *Contrafarsa* o la entrada en el concurso de la murga *Agarrate Catalina*, entre otros. Es importante mencionar que las grabaciones se realizaron antes del carnaval, cuando las murgas aún no habían adquirido el "rodaje" de cantar todas las noches en los escenarios del carnaval.

Las grabaciones multipista se llevaron a cabo con propósitos comerciales, para la producción de un disco anual que recopila las canciones de presentación, retirada y/o bajada de las murgas participantes en el concurso (Artistas Varios, 2014). No se dispone de detalles precisos sobre el procedimiento grabación de las tomas seleccionadas para este estudio, sin embargo, la metodología utilizada para estos discos busca capturar la esencia del sonido de la murga en un escenario, por lo que las grabaciones se realizaron en el local de ensayo de la murga, en un espacio exterior sin acondicionamiento acústico. Los cantantes se colocan en una línea recta ("friso"), cada uno utilizando un micrófono (normalmente dinámico con patrón polar cardioide), mientras que la batería se ubica detrás del friso. El director proporciona la referencia tonal de inicio y la murga interpreta la canción completa con la batería de fondo, sin acompañamiento instrumental armónico o melódico, lo cual puede generar pequeñas variaciones en la frecuencia fundamental (f0) durante la interpretación, alejándose de la referencia establecida (Dai y Dixon, 2019).

Al escuchar las grabaciones, se puede detectar cierto cansancio en algunas voces, lo cual es característico de un período de intenso ensayo. El canto se presenta desprolijo, con diferencias en las notas entonadas por los cantantes, así como notables variaciones en los timbres, tanto entre las distintas secciones (que llamaremos cuerdas de aquí en adelante) como entre los cantantes de cada cuerda.

Las grabaciones de música coral utilizadas a modo comparativo en este estudio son presentadas por Cuesta et al. en 2018. Las grabaciones fueron realizadas por el *Coro Anton Bruckner* de Barcelona, España. Provienen de sesiones de grabación en un estudio profesional con dieciséis cantantes del coro, distribuidos en grupos de cuatro cantantes

por sección: cuatro sopranos, cuatro contraltos, cuatro tenores y cuatro bajos. Durante las sesiones de grabación, cada sección cantó al unísono y se utilizaron micrófonos individuales con patrón polar cardioide. Los cantantes tuvieron la posibilidad de escuchar una referencia de piano a través de auriculares con el propósito de evitar la deriva de la f0. Las tres piezas disponibles son *Locus Iste*, escrita por Anton Bruckner en latín, *Niño Dios*, escrita por Francisco Guerrero en español, y *El Rossinyol*, una canción popular catalana. Es relevante resaltar que la diversidad en los coros de tradición europea es notable (e.g. entre los entrenados en repertorio sinfónico, barroco, renacentista, contemporáneo o popular), y hubiera sido ideal contar con varios coros "tradicionales", así como hicimos con las Murgas, para una comparación más precisa.

Las murgas y el coro presentan diferencias significativas en su estructura musical, más allá de las diferencias en su composición: las murgas tienen 13 cantantes varones y el coro 8 varones y 8 mujeres. Mientras que el coro se enfoca en interpretar de manera unificada y homogénea, la murga incluye momentos de solos, duetos o tríos en los que el resto de los murguistas se quedan en silencio. Además las diferencias en el contexto de grabación implican que las grabaciones de murga tienen una mayor interferencia de fuentes sonoras que no son el cantante principal de cada micrófono, como los cantantes que están más próximos y la batería de la murga. Asimismo, el hecho de que las grabaciones del coro hayan sido realizadas por sección pueden haber incidido en los niveles de micro sincronía, tanto en términos de afinación como en términos de ajuste rítmico, y la inclusión de un instrumento temperado de referencia en este proceso también puede constituir un problema; un buen coro suele ser un instrumento más afinado *a capella*, en relación a sí mismo, que en relación a un instrumento externo, por la posibilidad de utilizar armónicos de referencia (López Puccio, 2015).

Experimentos y análisis de resultados

La grabación de las murgas en un entorno no controlado proporciona una situación más cercana a la realidad, pero plantea desafíos en la detección y aislamiento de la voz de cada cantante del resto del conjunto. Para abordar estos desafíos, se utilizó el más reciente modelo pre-entrenado *Spleeter* (Hennequin et al., 2020) de extracción de voz cantada, basado en Jansson et al. (2017) y Choi et al. (2021), que emplea enmascaramiento de espectrogramas para eliminar las señales no vocales.

La segmentación de la señal de voz cantada en segmentos con voz y segmentos de silencio no es una tarea trivial, especialmente considerando que en los momentos de silencio de una cuerda, se pueden filtrar en los micrófonos las voces de otras cuerdas o solistas. Para lograr la segmentación deseada de cuándo cada cuerda está cantando, se sumaron las grabaciones de las voces de cada cantante de una cuerda y se agregó ruido

blanco para enmascarar las interferencias de otras cuerdas que se escuchaban a un volumen más bajo durante los momentos de silencio de la cuerda. Sobre esta se aplicó el algoritmo *pYin* (Mauch y Dixon, 2014) para estimar la f0 y establecer los segmentos con y sin voz.

Un ejemplo de la detección y segmentación obtenida se observa en el espectrograma inferior de la figura 1, donde se ve claramente la diferencia entre la segmentación y detección de f0 realizada sobre un cantante individual, o sobre la cuerda entera con el ruido añadido, en el caso de la cuerda de primos de la murga Don Timoteo. Esta segunda segmentación retiene de mejor manera los silencios entre versos cantados, así como los momentos de espera mientras se realiza un solo.

Se aplicó nuevamente el algoritmo pYin sobre la señal de cada micrófono, enmascarada con la segmentación de su cuerda, obteniendo así la frecuencia fundamental de cada cantante cuando cantaba junto con toda su cuerda (los solos previamente eliminados no se tuvieron en cuenta). pYin se aplicó con la implementación de la librería *Librosa*, con parámetros asegurando que las f0 estuvieran dentro de los rangos característicos de las cuerdas de la murga: 82.4-659 Hz (Mi2-Mi5).

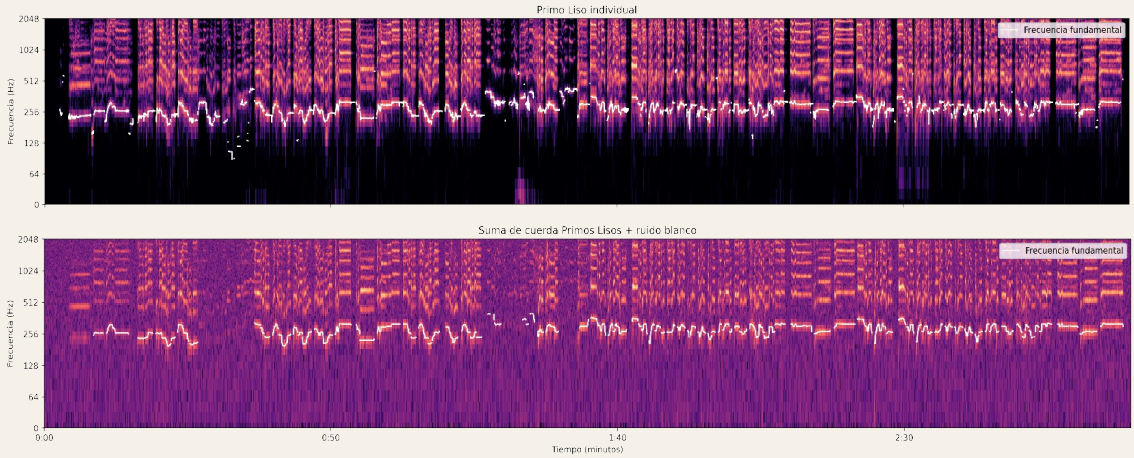


Figura 1: Comparación espectrograma cantante/cuerda y f0 resultante para Primos altos de la murga Don Timoteo

Para cada señal de voz de cada micrófono, junto con la f0, se calcularon los tres descriptores espectrales detallados en la sección anterior. Esto permitió realizar comparaciones tímbricas entre los cantantes de la murga y los coros clásicos. El proceso descrito para la segmentación del canto por cuerdas en la murga se siguió de manera similar para las grabaciones corales, pero sin la necesidad de agregar ruido, dado que hay menos interferencia y las canciones no presentan solos ni momentos de silencio mientras cantan otros. Además el rango de f0 fue fijado a 82.4-1294 Hz (Mi2-Mi6) para permitir el amplio registro del coro.

Don Timoteo	Primos Lisos				Primos Altos		Sobreprimos	
F0 promedio [Hz]	283.9	284.0	281.3	283.5	290.4	273.5	**330.0**	**326.6**
Centroide promedio [Hz]	2201.9	2872.9	2230.0	2233.3	2397.9	2408.8	2336.7	2355.9
Niño Dios	Altos				Sopranos			
F0 promedio [Hz]	308.7	310.4	310.2	307.9	**423.8**	**420.3**	**423.8**	**425.6**
Centroide promedio [Hz]	2075.2	1792.8	1867.3	1724.9	2211.8	2353.2	1956.2	2022.0
Don Timoteo	Segundos				Bajos			
F0 promedio [Hz]	218.4	216.8	217.3		**210.4**	**209.3**		
Centroide promedio [Hz]	2292.7	2192.7	1991.6		2115.7	1900.5		
Niño Dios	Tenores				Bajos			
F0 promedio [Hz]	223.8	222.8	222.8	223.3	**144.3**	**142.8**	**143.7**	**143.8**
Centroide promedio [Hz]	1751.4	1874.9	1834.1	1595.2	1499.9	1384.2	1270.3	1438.6

Tabla 1: f0 promedio y centroide espectral promedio para cada cantante

Como se muestra en la Tabla 1, que compara la media de f0 y el centroide espectral para todos los cantantes de la murga Don Timoteo y de la canción Niño Dios, los cantantes del coro clásico interpretan melodías que se sitúan dos tonos y medio más arriba (comparando los sobreprimos con las sopranos) y tres tonos y medio más abajo (comparando los bajos de la murga con los del coro), sin embargo, el centroide espectral se mantiene consistentemente más alto para la murga, lo cual es coherente con el sonido "chillón" que se le atribuye al género. La proximidad de las líneas melódicas de cada cuerda en la murga genera complejidades desde el punto de vista de los arreglos, y junto al hecho de que los armónicos de las voces tengan tanta energía en altas frecuencias pueden ser factores que contribuyen a habilitar las particularidades de los arreglos corales del género.

La tabla 2 proporciona una comparación de las medias de f0 y los descriptores espectrales de cada cantante en las seis canciones estudiadas. Se puede observar que, a pesar de que el f0 promedio de todas las canciones es relativamente cercano entre las canciones y la mayor parte de la energía frecuencial se encuentra en rangos similares, el centroide espectral de las murgas es mucho más alto lo cual indica mayor energía en los armónicos y en las frecuencias altas, al igual que el coeficiente de tonalidad que indica que el timbre de la murga tiene más componentes de ruido.

Esto respalda la noción popular ya mencionada de que el canto murguero es percibido como nasal, “gangoso” o incluso "gritón".

	Don Timoteo	Garufa	A Con-tramano	Niño Dios	El Rossinyol	Locus Iste
F0 promedio [Hz]	263.4	257.7	250.3	274.9	289.9	279.4
Centroide promedio [Hz]	2271.6	2212.4	2367.0	1790.7	1418.1	1572.3
Coef. de tonalidad promedio	0.00569	0.02055	0.00608	0.00149	0.00071	0.00084
Caída promedio [Hz]	3963.9	3996.5	4635.3	3943.8	3017.4	3435.0

Tabla 2: Características espectrales promedio por canción

Con el objetivo de analizar el canto de los murguistas y compararlo con las formas de los cantantes del coro clásico, procuramos generar una medida de f0 por cuerda que pudiera ser considerada una f0 base, más limpia y estable, de lo que los integrantes de la cuerda apuntaban a cantar. A partir de la f0 calculada por cuerda mediante la adición de las contribuciones individuales, se aplicó un filtro de mediana (ventana de tamaño ≈ 0.6 segundos) para eliminar oscilaciones y picos en las notas. Luego, se cuantizó la curva resultante a las notas de la escala musical temperada con una precisión de ¼ de semitono. Esto resultó en una curva con menos saltos, sin vibrato notable ni grandes cambios a menos que sea algo que toda la cuerda haga simultáneamente.

A partir de la f0-base de cada cuerda, se estudiaron dos características relacionadas con el canto de los intérpretes y los arreglos de las agrupaciones. La primera característica es la desviación de cada cantante individual con respecto a la f0-base, que incluye la desviación causada por el vibrato alrededor de la nota. La segunda característica es la variación de la melodía de cada cuerda, estimada como la media de la derivada de la f0-base a lo largo de la canción. Por último, se estimó el porcentaje de notas vibradas utilizando un método propuesto por Kroher 2013, que consiste en analizar ventanas de 0.8 segundos de la f0 estimada para cada cantante, filtrándolas con un filtro pasa-banda Butterworth de orden 4 (con frecuencia de corte baja en 2 Hz y alta en 10 Hz). Se consideró que las ventanas cuyo espectro presentaba picos entre 4 Hz y 8 Hz correspondían a notas vibradas.

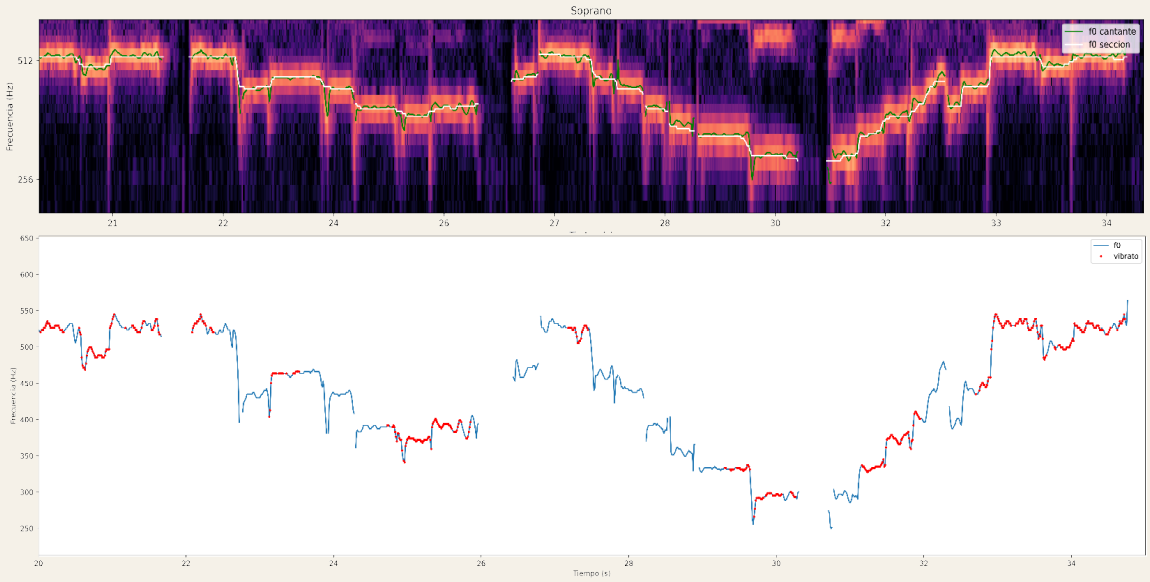


Figura 2: Detección de desviación sobre f0 y vibrato en extracto de cantante Soprano de canción Niño Dios

El espectrograma superior de la figura 2 muestra la f0-base calculada para la sección de sopranos, en conjunto con la detección de f0 para una de las cantantes de la sección, en un periodo de 10 segundos de la canción Niño Dios. Es a partir de estas dos curvas que se calcula la desviación de la cantante. La imagen inferior muestra la detección de vibrato con el método implementado sobre la señal de la f0 detectada para la misma cantante.

Estas características se calcularon para cada cantante o cuerda según corresponda, y aunque los resultados brindan mucho material para su análisis, en este artículo se presentan solamente los promedios para cada canción, con el objetivo de demostrar el interés de analizar estas características. El análisis detallado se dejará para trabajos futuros.

	Don Timoteo	**Garufa**	**A Con-tramano**	**Niño Dios**	**El Rossinyol**	**Locus Iste**
Desviación de f0 promedio [Hz]	4.332	5.191	3.867	5.289	4.049	3.430
Ratio de vibrato [%]	28.1	19.8	34.4	41.1	62.5	67.2
Variación melódica	0.5466	0.4262	0.3654	0.4906	0.3013	0.1666

Tabla 3: Características del canto promedio por canción

En la tabla 3, se puede observar que la desviación de la f0 de la cuerda de cada cantante no parece ser mayor en las canciones de murga en comparación con las corales. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la desviación incluye el vibrato, y las corales presentan mucho más vibrato que las murgas. Por lo tanto, se podría argumentar que la desviación no deseada (desafinación de un integrante en relación al resto de su cuerda) está más presente en las canciones de murga. La diferencia en la cantidad de vibrato puede estar

relacionada con la educación formal clásica que probablemente hayan recibido los cantantes corales. Sin embargo, también puede estar relacionada con la emisión a alto volumen y la búsqueda de la fusión coral por parte de los cantantes de murga, en un repertorio que generalmente presenta melodías más complejas o con una variación más rápida. Esta última característica de la variación de la melodía también parece estar correlacionada con la desviación, lo que ilustra que la complejidad del arreglo genera resultados similares, independientemente de la formación de los cantantes.

Conclusiones

En este estudio, se ha presentado al género de la murga como expresión musical moderna, originaria de Uruguay, que ha mostrado características únicas y distintivas que la hacen digna de exploración en diferentes aspectos.

En primer lugar, el análisis de descriptores espectrales ha proporcionado fundamentos para comprender la calidad vocal distintiva de las murgas, y ha respaldado nociones populares sobre características identitarias del canto murguero. El estudio revela que el canto de las murgas presenta características distintivas en términos de centroide espectral y coeficiente de tonalidad, lo que contribuye a su sonido característico.

Se realizaron comparaciones entre los coros de murga y un coro occidental tradicional, revelando diferencias en el promedio tonal (f0 promedio), el centroide espectral y coeficiente de tonalidad. Estas diferencias apuntan a la singularidad del género de la murga y plantean preguntas interesantes sobre cómo se relaciona con los enfoques corales más convencionales. También se encontraron diferencias en la desviación y la variación de la melodía entre las murgas y las canciones del coro clásico, lo que destaca las particularidades del canto murguero en términos de afinación y expresión vocal.

Se proponen diversas líneas de investigación para futuros estudios en el campo de la murga. Además de profundizar en una comparativa detallada entre los coros de murga tradicionales, murgas jóvenes, murgas de mujeres, y los coros occidentales tradicionales, analizando aspectos como el repertorio, la técnica vocal, y las características interpretativas, se podría estudiar la separación de fuentes vocales en el particular caso de la fusión coral murguera, o desarrollar técnicas de transcripción automática de arreglos en las murgas. Esto facilitará el análisis y la comprensión de las estructuras musicales presentes en el género, y el estudio de la influencia del timbre en la elección de armonías poco convencionales.

Finalmente, señalamos que el estudio de la murga ofrece un campo fértil para la realización de investigaciones musicológicas. Sus características únicas en términos de timbre vocal, arreglos musicales y dinámicas corales proporcionan una base sólida para

futuros estudios que contribuyan a una mayor comprensión y apreciación de este género artístico.

Referencias

Aharonián, C. (2007) *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Udelar-CSEP.

Alfaro, M., y di Candia, A. (2014) *Carnaval y otras fiestas populares*. Comisión del Bicentenario.

Artistas Varios. (1979 [1960]) *Colección de Murgas de Editorial Minerva* [Album]. Montevideo: Reedición Editorial Macondo (1979).

Artistas Varios. (2014) *Murgas 2014* [Album]. Montevideo: Montevideo Music Group.

Call for papers. (2022) ISMIR Conference. ismir2022.ismir.net/calls/cfp/

Choi, W., Kim, M., Chung, J., y Jung, S. (2021) Lasaft: Latent Source Attentive Frequency Transformation For Conditioned Source Separation. *ICASSP 2021 - 2021 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 171–175.

Cook-Cunningham, S. L., y Grady, M. L. (2018) The Effects of Three Physical and Vocal Warm-Up Procedures on Acoustic and Perceptual Measures of Choral Sound. *Journal of Voice*, *32*(2), 192–199.

Cook-Cunningham, S. L. (2019) The Effects of Musician's Earplugs on Acoustic and Perceptual Measures of Choral and Solo Sound. *Journal of Voice*, *33*(1), 87–95.

Cuesta, H., Gómez, E., Martorell, A., y Loáiciga, F. (2019) Analysis of Intonation in Unison Choir Singing. In *Proceedings of the 15th International Conference on Music Perception and Cognition ICMPC* (pp. 346-347).

DAECPU. (2023) *Este es el fixture de la primera rueda del Carnaval 2023*. DAECPU | Directores Asociados De Espectáculos Carnavalescos Populares Del Uruguay. https://www.daecpu.org.uy/prensa/este-es-el-fixture-de-la-primera-rueda-del-carnaval-2023.html

Daffern, H. (2017) Blend in Singing Ensemble Performance: Vibrato Production in a Vocal Quartet. *Journal of Voice*, *31*(3), 385.e23-385.e29.

Dai, J., Dixon, S. (2019) *Understanding Intonation Trajectories and Patterns of Vocal Notes*. In: Kompatsiaris, I., Huet, B., Mezaris, V., Gurrin, C., Cheng, WH., Vrochidis, S. (eds) MultiMedia Modeling. MMM 2019. Lecture Notes in Computer Science(), vol 11296. Springer, Cham.

Driedger, J., Balke, S., Ewert, S., y Müller, M. (2016) *Template-Based Vibrato Analysis of Music Signals*. 239–245.

Ekholm, E. (2000) The Effect of Singing Mode and Seating Arrangement on Choral Blend and Overall Choral Sound. *Journal of Research in Music Education*, *48*(2), 123.

Gill, K.Z., Purves D. *(2009) A Biological Rationale for Musical Scales.* PLoS ONE 4(12): e8144.

Goodwin, A. W. (1980) An Acoustical Study of Individual Voices in Choral Blend. *Journal of Research in Music Education*, 28(2), 119–128.

Harrison, P. M. C., y Pearce, M. T. (2020) Simultaneous consonance in music perception and composition. *Psychological Review, 127*(2), 216–244.

Heidemann, K. (2016) A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song. *Music Theory Online*, *22*(1). https://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html

Hennequin, R., Khlif, A., Voituret, F., y Moussallam, M. (2020). Spleeter: a fast and efficient music source separation tool with pre-trained models. *Journal of Open Source Software*, *5*(50), 2154.

Jansson, A., Humphrey, E., Montecchio, N., Bittner, R., Kumar, A., y Weyde, T. (2017, October 27). *Singing voice separation with deep U-Net convolutional networks* [Conference]. 18th International Society for Music Information Retrieval Conference, Suzhou, China.

Killian, J. N., y Basinger, L. (2007) Perception of Choral Blend among Choral, Instrumental, and Nonmusic Majors Using the Continuous Response Digital Interface. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 313–325.

Kroher, N. (2013) The Flamenco Cante: Automatic Characterization of Flamenco Singing by Analyzing Audio Recordings.

Kroher, N., y Gómez, E. (2014) Automatic Singer Identification For Improvisational Styles Based On Vibrato, Timbre And Statistical Performance Descriptors. *International Conference on Mathematics and Computing*.

Kuroyanagi, J., Sato, S., Ho, M., Chiba, G., Six, J., Pfordresher, P., Savage, P. E. (2019) Automatic comparison of human music, speech, and bird song suggests uniqueness of human scales.

Lamolle, G. y Lombardo, E. (1998) *Sin disfraz: la murga vista de adentro.* Montevideo, Uruguay: Tump.

López Puccio, C. (2015) Algunos problemas de afinación en la práctica coral. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal, 1*, 30–39. Recuperado a partir de https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2058

Marjieh, R., Harrison, P. M. C., Lee, H., Deligiannaki, F., y Jacoby, N. (2022) *Reshaping musical consonance with timbral manipulations and massive online experiments* [Preprint]. Neuroscience.

Mauch, M., y Dixon, S. (2014) pYIN: A Fundamental Frequency Estimator Using Probabilistic Threshold Distributions. In *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP 2014).*

Mehr, S., Singh, M., Knox, D., Ketter, D., Pickens-Jones, D., Atwood, S., Lucas, C., Jacoby, N., Egner, A., Hopkins, E., Howard, R., Hartshorne, J., Jennings, M., Simson, J., Bainbridge, C., Pinker, S., O'Donnell, T., Krasnow, M., y Glowacki, L. (2019) Universality and diversity in human song. *Science (New York, N.Y.), 366.*

Oliver, P. (2007) *21 murgas: partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas.* Montevideo, Uruguay: Tump.

Peeters, G., La Burthe, A., Rodet, X. (2002) Toward Automatic Music Audio Summary Generation from Signal Analysis. ISMIR, Paris, France. pp.1-1.

Peeters, G. (2004) *A large set of audio features for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project*. Cuidado project report, Ircam.

Serra, X. (2011-2017) *CompMusic, Computational Models for the Discovery of the World's Music.* Retrieved from https://compmusic.upf.edu/

Siedenburg, K., Fujinaga, I., y McAdams, S. (2016) A Comparison of Approaches to Timbre Descriptors in Music Information Retrieval and Music Psychology. *Journal of New Music Research*, 45(1), 27–41.

Sturm, B. and Maruri-Aguilar, H. (2021) *The Ai Music Generation Challenge 2020: Double Jigs in the Style of O'Neill's 1001.* Journal of Creative Music Systems. 5(1)

Sundberg, J. (1994) Acoustic and Psychoacoustic Aspects of Vocal Vibrato. *STL-QPSR 2-3*, 45–67.

Un mosaico de “restos”: análisis del espectáculo 2023 de humoristas Los Chobys desde la intertextualidad

Chiara Miranda - Facultad de Información y Comunicación, Udelar -
chiara.miranda@fic.edu.uy

Resumen

Este artículo propone un análisis del espectáculo “Restos” de humoristas Los Chobys 2023 a partir de la noción de intertexto desarrollada por Kristeva (1980, 1984). Se exploran las potencialidades de este marco teórico para el análisis de espectáculos del carnaval teatralizado, así como su aplicación específica a un espectáculo cuya premisa plantea una intertextualidad de fantasía llevada al extremo como recurso humorístico, utilizando para esto numerosos vínculos de intertextualidad real con otros conjuntos y espectáculos.

Se traslada la tipología de textos intertextuales propuesta por Pérez Firmat (1978) al análisis de este espectáculo de carnaval, considerando como “texto” la puesta en escena del libreto e incorporando los distintos aspectos presentes sobre el escenario para comprender los vínculos de intertextualidad. Se identifican para esto intertextos reales, intertextos de fantasía (exotextos) y exotextos explícitos, mediante una disección analítica que luego permite explorar sus combinaciones y vínculos.

Se concluye que el espectáculo responde a un complejo entramado de intertextos y exotextos simultáneos, habilitados por la multiplicidad de aspectos que se ponen en escena durante un espectáculo carnavalesco, y se generan nuevas preguntas acerca de la búsqueda del humor mediante la tensión entre la experiencia y los significados.

Palabras clave: *humor, intertextualidad, Los Chobys, carnaval, semiótica*

Abstract

This paper proposes an analysis of the 2023 show “Scraps” by comedians Los Chobys, based on the notion of intertext developed by Kristeva (1980, 1984). It explores the potential of this theoretical framework for the analysis of Carnivalesque Theatre shows, and an specific application to a show whose premise proposes a *fantasy* intertextuality taken to its extreme as a humorous resource, using for this purpose numerous links of *real* intertextuality with other carnival shows and groups.

The typology of intertextual texts proposed by Pérez Firmat (1978) is transferred to the analysis of this carnival show, considering the staging of the script as a "text" and incorporating the different aspects present on stage to understand the intertextual links. For this, *real* intertexts, *fantasy* intertexts (exotexts) and explicit exotexts are identified,

through an analytical dissection that later allows the exploration of their combinations and links.

It is concluded that the show responds to a complex network of simultaneous intertexts and exotexts, enabled by the multiplicity of aspects that are staged during a carnival show, and new questions are generated about the search for humor through the tension between experience and the significances.

Keywords: *humor, intertextuality, Los Chobys, carnival, semiotics*

Introducción

Este artículo surge del encuentro entre una inquietud teórica acerca de las posibilidades de análisis semiótico del carnaval actual, y una serie de preguntas nacidas desde la vivencia como público del carnaval uruguayo. Por una parte, la posibilidad de aplicar las conceptualizaciones acerca de la intertextualidad en los textos literarios propuestas por Kristeva (1980) a los discursos del carnaval uruguayo actual, específicamente, a los espectáculos del "teatro del carnaval" (Remedi, 2001). La idea de intertextualidad, propuesta por esta autora para el análisis de la novela como género, entiende los sistemas textuales como construcciones socio históricamente insertas que incluyen en su construcción fragmentos de textos anteriores, y dialogan con ellos.

Por otro lado, las sensaciones derivadas del espectáculo propuesto por el conjunto de humoristas Los Chobys para el Concurso Oficial de Carnaval 2023, denominado "Restos". La premisa a partir de la que se construye el espectáculo es una supuesta reagrupación de escenas abandonadas o descartadas por otros conjuntos carnavalescos. La actuación de Los Chobys comienza con una explicación explícita de esta idea:

> Yo no sé si sabían que a todos los conjuntos de carnaval, en general, siempre les queda alguna escena afuera, o alguna canción por un tema de tiempo o porque por ahí no es muy efectiva, y la terminan cortando. Y nosotros no teníamos espectáculo este año, hablamos de unas valijas ahí, pero... Entonces ¿qué hicimos? Les pedimos a todos esos conjuntos que nos cedieran esas escenas y ahí armar el espectáculo (Tenfieldoficial, 2023a).

Desde esta idea se construye el espectáculo con una serie de fragmentos supuestamente pertenecientes a otros conjuntos de diferentes épocas y categorías del carnaval uruguayo; ideados, escritos e interpretados por los Chobys con referencias al estilo y la propuesta de cada uno de estos conjuntos. Este recurso humorístico despierta preguntas acerca de la autorreferencialidad del carnaval uruguayo, las vinculaciones entre los diferentes espectáculos —contemporáneos y asíncronos— de distintas categorías y estilos, y los recursos o conocimientos necesarios para la comprensión plena del espectáculo por parte de las personas que integran el público.

Estas problemáticas pueden estudiarse desde cualquier espectáculo o conjunto de espectáculos carnavalescos. La particularidad de la propuesta de los Chobys 2023 es la utilización de referencias a otros espectáculos y conjuntos como una forma de hacer humor sostenida durante todo el espectáculo.

Este trabajo aborda, entonces, dos problemas articuladas. Las posibilidades de aplicación del concepto de intertextualidad como una forma de comprender el teatro del carnaval uruguayo, y el uso de una intertextualidad —¿supuesta? ¿o real?— llevada al extremo como recurso humorístico. Para esto, se construye en primera instancia un marco teórico de la intertextualidad, para luego aplicarla al análisis del espectáculo 2023 de humoristas Los Chobys.

El texto como mosaico de citas

La noción de intertextualidad, propuesta por Kristeva, construye sobre las ideas de Bajtín acerca del dialogismo y de la palabra entendida como una relación entre superficies textuales más que un significado fijo, para proponer a partir de allí una forma de vinculación entre sistemas textuales. Es definida por la autora como una transposición de uno (o varios) sistemas de signos en otro. El pasaje de un sistema significante a otro exige una nueva articulación de la tesis: de la posicionalidad enunciativa y denotativa (Kristeva, 1984, p. 59-60). Esta conceptualización permite pensar los textos como una construcción que involucra en su interior otros fragmentos –en un sentido amplio del término– de textos transpuestos reposicionados, vinculados por este fenómeno de intertextualidad.

Kristeva (1980) plantea que cada palabra se define en relaciones horizontales y verticales, al pertenecer tanto a quien produce el texto como a quien lo recibe y al orientarse hacia un corpus literario previo, con el resultado de que cada texto es en realidad una intersección de textos. Sobre esta base, la autora propone que cualquier texto está construido como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro. La noción de intertextualidad reemplaza la de intersubjetividad. La palabra como unidad textual mínima, entonces, resulta ocupar el estatus de mediadora, enlazando modelos estructurales al ambiente cultural (histórico), controlando las mutaciones desde la diacronía hacia la sincronía (Kristeva, 1980, p. 66).

La conceptualización de un texto como mosaico de citas trasciende el diálogo entre autores y autoras, así como el diálogo entre lector o lectora y quien produce el texto, para situar los vínculos en el plano del texto. Pone de relevancia, además, los contextos histórico culturales en las prácticas de significación. Kristeva (1984) plantea que si consideramos que cada práctica significante es un campo de transposiciones de varios sistemas significantes (una intertextualidad), entendemos que el “lugar” de enunciación y el objeto “denotado”

nunca son únicos, completos ni idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentados y capaces de ser tabulados (p.60).

Esta noción habilita y hace necesario un análisis de los textos en su fragmentación y pluralidad, contemplando las otras superficies textuales y prácticas significantes con las que se vinculan. La conceptualización de la intertextualidad elaborada por Kristeva contextualiza cada texto en relación a otros, lo enmarca dentro de un mapa de vínculos con otros textos previos, de los que recoge fragmentos o tonalidades que absorbe y reinterpreta en un nuevo contexto.

Pérez Firmat (1978) y Gutiérrez Estupiñán (1994) se basan en las premisas acerca de la intertextualidad propuestas por Kristeva para elaborar modelos que permitan su aplicación al análisis de textos, específicamente en lo que refiere a novelas y poesía.

Afirma Pérez Firmat que "toda teorización sobre la intertextualidad debe partir de un hecho obvio pero fundamental: la presencia de un IT [intertexto] presupone la presencia de otro texto que le sirve de marco, de engaste, y que no es el texto global (T) que los circunscribe" (1987, p. 1). En este sentido, Gutiérrez Estupiñán (1994) concibe cualquier texto dado como la suma de un intertexto y un exotexto, siendo el intertexto aquel fragmento textual que se encuentra en relación de intertextualidad con otro texto anterior. El exotexto se define como todo aquello que no es intertexto —es decir, que no presenta relaciones de intertextualidad— dentro de un texto dado. Es tan solo una parte del texto, específicamente, aquella que da marco al intertexto. El intertexto procede de lo que la autora denomina como subtexto, que es un subconjunto del texto original. Este texto original o anterior es denominado paratexto:

> el paratexto, fuente del intertexto; queda aludido en su totalidad de todas formas. Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo, un conjunto de convenciones. Puede ser identificado a través de un elemento del texto que lo evoque directamente, o bien pueden necesitarse varios intertextos acumulados para identificarlo. (Gutiérrez Estupiñán, 1994, p. 149)

Este esquema sobre las partes involucradas en la intertextualidad y sus relaciones brinda herramientas que permiten comenzar a analizar en concreto textos específicos y sus intertextualidades. La autora propone también la identificación de tres momentos diferenciados: "a) escisión del intertexto a partir del paratexto; b) inserción en otro texto; c) funcionamiento en el nuevo contexto" (Gutiérrez Estupiñán, 1994, p. 149).

Pérez Firmat (1987) propone que cada texto se mueve dentro de un rango de intertextualidad, que oscila entre dos límites existentes solo en la teoría: la saturación del texto por el intertexto (lo que alude al paratexto) y por el exotexto (lo que no se presenta como fragmento de otro texto).

El autor retoma las ideas de Barthes para introducir el concepto de embrague como "un rasgo lingüístico que nos permite emparentar a un discurso con sus orígenes" y en el caso específico del intertexto como aquello que "interrumpe el acto de enunciación (explícito o implícito) remitiéndonos a otro discurso que no origina en el sujeto de enunciación [...] no solo como enunciado sino también como acto de enunciación" (Pérez Firmat, 1978, p. 3).

Sobre esta idea, identifica cinco niveles del intertexto (IT) como embrague o conexión con el paratexto (PT):

> (1) nivel prosódico: el IT reproduce el sistema fónico o rítmico del PT. (2) nivel léxico: el IT reproduce el idiolecto del PT, cabría aquí la notación de títulos, autores, personajes, toponímicos, etc. (3) nivel sintáctico: el IT reproduce los amaneramientos sintácticos del PT, lo que generalmente se conoce por "estilo". (4) nivel semántico: la relación entre el IT y el ET es una de sinonimia. (5) nivel composicional: el IT reproduce el PT en el orden macrotextual. (Pérez Firmat, 1987, p. 4)

Esta clasificación en cinco niveles, que pueden presentarse también combinados, habilita un análisis de los intertextos presentes en cada texto. Pérez Firmat (1987) identifica también tres tipos de informaciones posibles presentes en el exotexto: relacionables con el paratexto, neutras y metalingüísticas. Estas últimas pueden únicamente dar cuenta de la existencia del intertexto en vínculo con un paratexto previo, o también revelar explícitamente

> el modo de asimilación del IT [intertexto] (parodia, imitación, etc.). Estos enunciados conforman lo que se podría llamar la "conciencia" del texto. Nos indican que la intrusión del texto extraño no pasa desapercibida, que el texto se sabe intertextual, que se reconoce como traducción y glosa de un texto anterior. (Pérez Firmat, 1987, p.6)

Por último, este autor plantea una clasificación de las relaciones entre los tipos de intertextualidad según si son o no compatibles, si son equivalentes o jerarquizadas y, en caso de existir una jerarquía, si la autoridad es del exotexto o del paratexto. En un vínculo de compatibilidad y equivalencia, por ejemplo, ambos textos "mantienen relaciones cordiales sin que ninguno de los dos desempeñe una función perentoria" mientras que en una relación de incompatibilidad y jerarquización a favor del nuevo texto, este último "contradice, subvierte, ridiculiza" al paratexto, como es el caso de parodia o la sátira (Pérez Firmat, 1987, p. 11-12). Los tipos de intertextualidad suelen fluctuar en estos dos ejes.

Intertextualidad y carnaval

Tanto Kristeva como Bajtín, autores sobre los que se sustenta toda la conceptualización de la intertextualidad, otorgan un lugar relevante en la construcción de su teoría semiótica y del discurso al estudio del carnaval. Puesto que este trabajo propone aplicar la noción de intertextualidad a un espectáculo del actual teatro del carnaval uruguayo, resulta relevante realizar un breve repaso del carnaval que estudian estos autores y sus diferencias o coincidencias con el carnaval actual.

Al definir la intertextualidad como una trasposición de uno o varios sistemas de signos en otro, Kristeva explica que este proceso puede darse entre diferentes sistemas significantes, y ejemplifica con la transposición de una escena de carnaval a un texto escrito (1984, p.59) para referirse a la formación de la novela. También se basa en las ideas de Bajtín para afirmar –en referencia a la importancia de transgredir la abstracción de la historia lineal mediante la práctica de exceder el discurso codificado y ubicarse en los márgenes de lo aceptado y reconocido como culto– que el discurso carnavalesco rompe con las leyes de un lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y es, a la vez, protesta política y social. No existe equivalencia, sino más bien, identidad, entre desafiar los códigos lingüísticos oficiales y desafiar la ley oficial (Kristeva, 1980, p. 65).

Pero el discurso carnavalesco al que Kristeva hace alusión no tiene necesariamente las mismas características que aquel del carnaval actual uruguayo. El carnaval que estudia Bajtín, situado en la Edad Media

> ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria [...] Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. [...] durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación (Bajtín, 1987, p. 7)

Se trata de un carnaval como fiesta, que elimina completamente las fronteras entre sus participantes sobre un principio liberador mediante “la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación” (Bajtín, 1987, p.9).

Es a este carnaval al que se refiere Kristeva cuando lo utiliza como ejemplo en sus teoría semiótica y en la construcción del concepto de intertextualidad. También es a este carnaval que hace alusión para referirse al carnaval como una cosmología que solo existe a través de relaciones, donde el sujeto se reduce a la nada: al estar compuesto de distancias, relaciones, analogías y oposiciones no exclusivas, es esencialmente dialógico. Es un espectáculo, pero sin escenario; es juego, pero también una tarea cotidiana; un significante, pero un significado. Esto es, dos textos se encuentran, se contradicen y se relativizan (Kristeva, 1980, p. 78).

Este carnaval medieval al que ambos autores se refieren, dista enormemente del carnaval uruguayo actual. Al respecto afirma Remedi que

> El estudio del carnaval histórico concreto (no de la metáfora) revela la existencia de un carnaval complejo y contradictorio, atravesado por un sinnúmero de fuerzas sociales, políticas y culturales. Este carnaval "realmente existente" se parece muy poco a la versión idealizada y simplificada del carnaval inspirada en lecturas de la obra de Bajtín. (2001, p.145)

A partir de este estudio, Remedi propone la idea de carnaval teatralizado o teatro del carnaval para referirse a la situación del carnaval uruguayo contemporáneo. Pese a esta

distancia entre el teatro del carnaval que estudia este artículo y el carnaval dialógico donde los textos se relativizan que utiliza Kristeva en sus teorías, cabe preguntarse acerca del potencial para romper con las leyes lingüísticas y transgredir la abstracción del teatro del carnaval contemporáneo.

Por otra parte, más allá del lugar otorgado al carnaval medieval en los estudios de Bajtín y Kristeva, es posible postular la aplicación de su construcción teórica acerca de la intertextualidad al teatro del carnaval uruguayo. La propuesta es considerar cada espectáculo carnavalesco puesto en escena como un texto, incluyendo tanto su libreto escrito como la interpretación sobre el escenario. Esto implica abarcar la musicalidad, los arreglos corales, el vestuario, los movimientos, el maquillaje, las coreografías y todos los aspectos involucrados en la efectiva realización del espectáculo como parte del texto.

Este planteo responde a la necesidad de considerar los espectáculos de carnaval como textos que son efectivamente realizados en su puesta en escena, y no solamente en la escritura de su libreto. Los espectáculos de carnaval, inclusive en el escenario actual fuertemente teatralizado, con una distancia marcada entre el público y quienes interpretan, y con altos niveles de profesionalización a nivel de concurso, se crean para ser interpretados.

Este trabajo postula, entonces, definir como “textos” para pensar la intertextualidad del carnaval los espectáculos puestos en escena. A partir de allí, es posible identificar intertextos tanto en lo hablado o cantado (“la letra”) como en el uso de ciertas melodías y estilos musicales, en los movimientos o bailes realizados en escena, y en el vestuario y maquillaje. Más importante aún, es posible identificar intertextos en la combinación de dos o más de estos elementos. La diferenciación entre cada aspecto responde a una necesidad analítica, pero nunca se presentan en forma aislada, ni es posible comprender la intertextualidad de los espectáculos del teatro del carnaval uruguayo estudiando únicamente uno de sus elementos.

Un mosaico de “restos”

El espectáculo 2023 de humoristas Los Chobys propone como hilo conductor la puesta en escena de fragmentos supuestamente descartados por otros conjuntos. Este planteo puede analizarse desde la intertextualidad en dos niveles. Por una parte, la idea de construir un espectáculo como mosaico de fragmentos de otros conjuntos remite a una intertextualidad extrema, que prácticamente satura el texto (espectáculo completo). Si bien los fragmentos que Los Chobys ponen en escena son de su autoría, la premisa del espectáculo en la que invitan al público a sumergirse podría entenderse como una intertextualidad casi completa.

Siguiendo esta premisa de fantasía, cada fragmento o humorada sería un intertexto que alude a otro espectáculo de otro conjunto, o paratexto, y los pasajes hablados en que se introduce cada humorada serían el exotexto, de carácter metalingüístico, que revela explícitamente la existencia de intertextualidad como centro de la construcción del espectáculo. Es importante destacar aquí que la propuesta del espectáculo alude a fragmentos descartados, por lo que es necesario reformular la aplicación del contexto de paratexto. Si bien, dentro de la premisa de fantasía del espectáculo, estos subtextos no fueron puestos en escena, sí pertenecen a paratextos (espectáculos) reales, de conjuntos que existen o existieron, y presentan un estilo propio identificable.

Por otro lado, al proponer esta supuesta intertextualidad que no es tal —porque todo el espectáculo está ideado, escrito y puesto en escena por Los Chobys— podemos identificar un fuerte componente intertextual. Cada humorada del espectáculo que se presenta como un fragmento descartado de otro espectáculo, presenta elementos de conexión con el paratexto, es decir, utiliza elementos que conectan lo que está sucediendo con el conjunto real al que supuestamente pertenece este fragmento descartado. Al llevar a cabo una intertextualidad *de fantasía*, aparece una intertextualidad *real*. Y se utiliza con fines humorísticos: el objetivo del espectáculo, y por ende, de cada intertexto, es hacer reír.

Se presentan y analizan a continuación los diferentes intertextos identificados en el espectáculo de humoristas Los Chobys 2023 correspondientes a este segundo nivel, es decir, la intertextualidad *real*. El análisis se basa en la clasificación propuesta por Pérez Firmat, considerando los intertextos, el paratexto al que cada uno remite, y los exotextos que dan marco a la intertextualidad. Los niveles de clasificación de intertextos se trasladan de lo escrito a lo interpretado, sobre el postulado de que el "texto" del teatro del carnaval es el espectáculo puesto en escena.

Resulta relevante destacar que la distinción entre intertextos *reales*, intertextos *de fantasía* o exotextos, y exotextos explícitos, se disecciona con fines analíticos. Durante el espectáculo de Los Chobys, estos elementos se encuentran a veces mezclados, al tratarse de un "texto" que combina distintos elementos en simultáneo, como todos los espectáculos carnavalescos.

Descripción del espectáculo de Los Chobys 2023[1]

La reconstrucción del espectáculo aquí descrita está basada en la estructura presentada por Los Chobys en las tres actuaciones realizadas en el Teatro de Verano de Montevideo, en el marco del concurso oficial de carnaval. El espectáculo fue también presentado en diferentes tablados comerciales y escenarios populares de Montevideo durante el

[1] La sucinta descripción de la estructura del espectáculo presentada a continuación tiene por objetivo recordar y ordenar la actuación. Se recomienda audiovisionar alguno de los tres registros de las presentaciones del conjunto en el concurso oficial disponibles en YouTube, citados en las referencias de este artículo, antes de continuar la lectura del trabajo.

transcurso del carnaval, con modificaciones leves en cuanto al orden de las escenas y los fragmentos presentados. El debate acerca de las diferencias entre lo presentado en los tablados y en el Teatro de Verano excede el alcance de este artículo, se definió tomar las actuaciones en el marco del concurso oficial porque son consideradas "completas" (se ponen en escena todas las partes del espectáculo) y porque es posible acceder al registro filmado de estas instancias.

El espectáculo comienza con una introducción hablada, en la que Leonardo Pacella (integrante y letrista del conjunto) anuncia que el espectáculo estará compuesto por "restos" que otros conjuntos decidieron no usar. A lo largo de la actuación, Pacella y otros integrantes continúan apareciendo en escena antes de cada humorada o momento, presentando el fragmento subsiguiente con una explicación de a qué conjunto o conjuntos pertenece. De acuerdo a su relato, la presentación del espectáculo es un "resto" de presentación de humoristas Cyranos con un final de parodistas Momosapiens 1998. El segundo tema de presentación es introducido como una mezcla de fragmentos "descartados" por parodistas Los Gaby's, humoristas Los Favios, Revista Uruguay Show, y murgas "de la teja y de la unión".

Posteriormente se presenta una escena de la muerte de Gilda, descartada del espectáculo de parodistas Los Muchachos 2023 (contemporáneo del espectáculo analizado). El espectáculo continúa con la humorada "La comisaría del pueblo" de humoristas Los Jokers, escena "descartada" por el conjunto en su debut de 1979. A continuación se presenta el cuadro de baile "El mambo" cedido por revista La Compañía, tras el cual comienza una humorada con "lo que quedó afuera" de todas las escenas sobre hospitales de la historia del humorismo uruguayo. El espectáculo continúa con un cuadro de tambores, que a lo largo del carnaval es presentado de distintas formas. En la primera actuación de Los Chobys en el concurso oficial de carnaval, el cuadro se introduce como descartado por la comparsa Sarabanda. En la segunda y tercera actuación, el mismo cuadro es presentado como un resto de la comparsa Valores de Ansina.

El espectáculo continúa con una escena acerca de un copamiento en Cerro Ñato, "dejada afuera" por humoristas Sociedad Anónima. Posteriormente se presenta un salpicón descartado por murga la Reina de la Teja de la década de los años 1990. Luego se sucede un fragmento que presenta dos particularidades: se trata de un cuadro introducido por Los Chobys ya avanzado el carnaval (no formaba parte aún de su espectáculo durante su primera actuación en el marco del concurso oficial) y se presenta como "cedido" por murga La Gran Muñeca pero no es algo descartado sino que adapta un cuplé de mimos que la murga sí puso en escena durante 2023. A continuación, se pone en escena un fragmento de la parodia sobre la vida de Tabaré Vázquez "descartado" por parodistas Zíngaros de su espectáculo 2022, actuada con un vestuario "facilitado" por revista Madame Gótica.

Esta parodia es seguida por un momento particular del espectáculo: la parodia de Drácula en versión musical de parodistas Tus Etor's Salados. Este conjunto, que dio prueba de admisión en la categoría parodistas para el carnaval 2013 y quedó afuera del concurso oficial, solo se ha presentado como parte de espectáculos de humoristas Los Chobys. Es decir, el conjunto de humoristas ha introducido en sus espectáculos fragmentos de este conjunto de parodistas que solo parece tener existencia propia dentro del marco de Los Chobys, al menos en el concurso de carnaval y sus circuitos circundantes.

Tras un fragmento "descartado" por parodistas Momosapiens vinculado a la muerte de Walt Disney (con variantes entre cada actuación), la pre-despedida es cedida por el conjunto humorístico La Escuelita del Crimen, y el merengue final es presentado como la única parte del espectáculo efectivamente escrita por Los Chobys, al igual que su bajada (que se repite año a año).

Exotexto explícito: los "restos" y las valijas

Los momentos en los que el exotexto del espectáculo se hace explícito son lo que podríamos denominar hilo conductor de la propuesta, cuando se introduce la canción o humorada que sigue. Si bien son interpretados por diferentes integrantes del conjunto, hay elementos que se repiten: la persona aparece sola en el escenario, vestida con un traje sencillo de pantalón y camisa, el foco de luz sobre sí. El exotexto es un relato hablado, no cantado, que se desarrolla en la mayoría de los casos tras un atril colocado a esos efectos. Se trata en todos los casos de exotextos metalingüísticos, que no sólo delatan la presencia de un intertexto (real y de fantasía) que está a punto de comenzar, sino que explicitan su paratexto.

En algunos casos lo central o más relevante de la escena es, precisamente, el exotexto. Por ejemplo, con la muerte de Gilda presentada por Pacella. La clave del humor en este momento está dado por la introducción y posterior descripción del supuesto "resto" de parodistas Los Muchachos: "Ta, es eso. Les salió media corta. Después nos enteramos que murió en un accidente automovilístico, suponemos que por eso la dejaron afuera" (Tenfieldoficial, 2023b).

Lo mismo ocurre en relación al cuadro denominado "El mambo", donde el humor se enfoca en los comentarios realizados por Pacella al narrar la escena, mientras el conjunto interpreta la canción:

> y sigue... se llama mambo. Sabrán comprender que es muy difícil meter este tema en cualquier parte del espectáculo. Más porque lo único que dice es "mambo, ay qué rico el mambo". Agradecerle a Jean Claude ¡sorete! Ahí está, son largas las revistas, eh. (Tenfieldoficial, 2023c)

Jean Claude es el apodo de Gustavo Pérez, director responsable de revista La Compañía. La mención es parte de este exotexto explícito y metalingüístico, que señala el intertexto y lo enmarca, mediante una referencia que podría considerarse indirecta.

El exotexto que introduce la escena del copamiento en Cerro Ñato, "cedida" por Sociedad Anónima, amerita un comentario particular. Este exotexto no sólo es metalingüístico al explicitar el intertexto que continúa, sino que hace referencia también a un contexto más amplio: los conflictos entre conjuntos de la categoría humoristas en relación a la participación de integrantes inscriptos fuera de fecha (Fourment, 2023). La particularidad de esta referencia es que involucra a otros conjuntos y sus espectáculos, es decir, a otros paratextos más allá del estrictamente relacionado al intertexto que se sucede a continuación.

Esta temática es retomada más adelante en el espectáculo:

> Bueno, murga La Gran Muñeca este año hace un cuplé de mimos. Entonces nosotros le pedimos que nos regalara alguna escena que no hicieron. ¿Qué pasa? Nos mandaron catorce hojas vacías, era sinceramente imposible de interpretar. Así que ¿qué se nos ocurrió? Se nos ocurrió interpretar el tema la reunión de los humoristas sobre las firmas en DAECPU. (Tenfieldoficial, 2023)

Tras esta introducción, el cuadro se desarrolla centrado en el exotexto, con una combinación entre el relato de lo supuestamente ocurrido en esta reunión y una interpretación como "mimos" —un intertexto vinculado al subtexto "cuplé de los mimos" del paratexto espectáculo 2023 de murga La Gran Muñeca— de lo que se está relatando. La particularidad de esta escena consiste en la explicitación de un exotexto no solamente metalingüístico, que reconoce el intertexto y lo vincula con su paratexto, sino también en ocurrencia simultánea con el intertexto. Esta posibilidad de intertexto y exotexto superpuestos, presente en otros momentos del espectáculo, es habilitada por la cantidad de aspectos que se ponen en escena durante las actuaciones carnavalescas, y por la relevancia que su existencia individual y su combinación conllevan en la identificación de cada conjunto y espectáculo.

Otro exotexto destacado es la introducción del salpicón de murga La Reina de la Teja, interpretado por Cynthia Patiño. Además de explicitar el intertexto, traduce o explica la lógica de la escena que sigue y la forma en la que busca el humor, mediante un paralelismo entre la situación del país en la década de los años 1990 y en la actualidad.

Por último, resulta relevante mencionar la introducción de la canción final como exotexto habilitante de la búsqueda del humor: la explicación de este fragmento como un "descarte" de la Escuelita del Crimen, conjunto abocado al humor y no especializado en canciones "melosas", enmarca la posterior exageración de un exacerbado amor por el carnaval que convierte la canción en un momento humorístico.

Intertexto *real*: conexiones con los paratextos

"Vamos que volvió Cyranos" es la frase con la que comienza la presentación del espectáculo. La melodía marcada por palmas, con un tono alegre, es característica de las presentaciones de este conjunto. La letra que se canta hace numerosas referencias al estilo de humoristas Cyranos así como a su desempeño en el concurso oficial: "no nos gana nadie, ya estamos cansados, hicimo' un parate para regresar, bailamos precioso, piruetas hacemos, y una voltereta". También se menciona Arteatro, el local de ensayo de este conjunto. Los trajes con muchos colores también son característicos de Cyranos. El intertexto funciona como embrague con el paratexto —los espectáculos de humoristas Cyranos— a nivel prosódico, léxico y sintáctico.

El segundo tema de presentación "combina retazos" de distintos conjuntos que participaron del carnaval entre las décadas de los años 1970 y 1990. Comienza con un fragmento de ritmo lento y solemne, replicando el estilo de canción interpretado por parodistas Los Gaby's. En la letra se menciona al "Tucho" Orta, fundador del conjunto. Se trata de un intertexto a nivel sintáctico.

El fragmento correspondiente a humoristas Los Favios es una canción interpretada por Lorena Ifrán, destacada cantante, con un fuerte apoyo coral del conjunto. Los Favios destacaban por la potencia y calidad de su interpretación vocal (Ramos y da Silva, 2016; Filgueiras, 2017). Podría identificarse aquí un nivel de embrague sintáctico entre el intertexto y el paratexto, al reproducirse un estilo, o quizás a nivel composicional, si se considera el foco en el canto como parte de la disposición de los elementos de los espectáculos de Los Favios.

La humorada "La comisaría del pueblo" introducida como "descartada" por humoristas Los Jokers presenta una forma muy particular de intertexto. Los Jokers fueron un conjunto fundado por la familia Tuala, con Miguel Ángel Tuala a la cabeza. En el espectáculo de Los Chobys, la humorada cuenta con la interpretación protagónica de Marcelo Tuala, hijo de Miguel Ángel e integrante de Los Jokers durante muchos años. Por otra parte, la lógica de la escena y su búsqueda del humor se basa en una combinación de chistes breves, humor de situación y una dura crítica política, tres elementos característicos de Los Jokers (Cuña, 2019). La intertextualidad aparece a nivel sintáctico, de estilo. Podría entenderse también una intertextualidad a nivel semántico, con una identidad de significados a nivel de intérpretes.

El cuadro de tambores sin tambores, en que el conjunto utiliza sillas y la voz para imitar el sonido y la presencia de los tambores faltantes, incorpora varios niveles de intertextualidad. Por una parte, a nivel prosódico, imitando el ritmo del candombe y del milongón. Por otro lado, se cantan en forma repetitiva algunos conceptos que suelen estar presentes en las

temáticas abordadas por los espectáculos de comparsa, como “hermano africano”, “hermandad” y “es la unión del candombe”, en lo que podría interpretarse como una intertextualidad a nivel semántico.

La humorada del copamiento en Cerro Ñato despliega una variedad de niveles del intertexto como embrague en su alusión a los espectáculos de humoristas Sociedad Anónima. A nivel léxico, se nombra explícitamente a “los gauchos patones” y a “Romualdo ‘Chinchulín’ Manrique”. A nivel sintáctico, se replica el estilo tanto en la forma de hablar como en los vestuarios y sombreros utilizados. Esto último podría considerarse también una intertextualidad semántica, como relación de sinonimia. A nivel composicional, se identifican coincidencias con la forma de estructurar las humoradas, combinando el diálogo entre personajes con pequeños cortes bailados acompañados de música de moda, así como el contrapunto entre los “gauchos patones” con la voz en off de un personaje que no responde a esta característica.

Es posible identificar en el salpicón de murga La Reina de la Teja una intertextualidad a nivel prosódico y composicional, mediante la utilización de la estructura y ritmo clásicos de los salpicones de murga. También a nivel sintáctico, mediante la utilización de trajes de murga con hombreras y gorros grandes con variadas texturas y colores. Por otra parte, las temáticas que se abordan en esta escena son de crítica política y de actualidad. Se hace referencia tanto a la esencia del salpicón como al estilo particular de murga La Reina de la Teja, que según José Morgade (uno de sus fundadores) “nació para criticar, en su momento, al gobierno de facto y ahora habrá que darle al gobierno de turno (risas) y no nos va a temblar el pulso" (Samuelle, 2017).

El fragmento de Tabaré presenta la particularidad de combinar intertextos en vínculos con dos paratextos distintos: el espectáculo 2022 de parodistas Zíngaros, al que supuestamente pertenece la escena, y los espectáculos de revista Madame Gótica, a quienes supuestamente pertenece el vestuario. El intertexto funciona como embrague en vínculo con el espectáculo de los Zíngaros a nivel sintáctico, al utilizarse un estilo solemne en la interpretación y la forma de enunciación característico de este conjunto, presente en la parodia de la vida de Tabaré Vázquez que efectivamente desarrollaron durante el carnaval 2022 (Tenfieldoficial, 2022). También en este sentido funciona a nivel léxico, al reproducirse varios de los personajes principales. En relación a revista Madame Gótica, la intertextualidad ocurre a nivel semántico: no es una reproducción del estilo de los trajes, sino una verdadera identidad a nivel de vestuario.

Lo destacable de este segmento radica en la combinación de los distintos niveles de intertextualidad simultáneos, en vínculo con paratextos distintos, como forma de hacer humor. Si bien la presencia simultánea de intertexto y exotexto se utilizan en otros

fragmentos del espectáculo como recurso humorístico, en esta escena específica es la presencia combinada de dos intertextos con paratextos de referencia diferentes funcionando a distintos niveles lo que provoca la situación humorística.

Intertexto *de fantasía*: el exotexto de cada fragmento y su relación con el paratexto

Durante la segunda canción de presentación, en el fragmento correspondiente a parodistas Los Gaby's, se hace referencia al fundador del conjunto: "en su mundo la parodia es capaz de hacer reír, también lograr que te emociones". Este exotexto presenta una relación de compatibilidad con el paratexto, que podría considerarse también de equivalencia o inclusive de jerarquización con el paratexto asumiendo una posición privilegiada, cercana a un homenaje.

Unos minutos después, en la misma canción, encontramos un exotexto en que el coro canta "esta murga es de La Unión, con mucha fuerza y poca dicción", a lo que una solista responde "yo soy de Sayago ¿y qué?" y el coro remata la estrofa con "¡mil veces te gané!". Este intercambio hace referencia a una tradición de rivalidad entre las murgas del barrio La Teja, con un discurso de tinte más político o de denuncia, y las murgas del barrio La Unión, con foco en la potencia del coro y el humor (Gandolfo, 2007; Ibiñete, 2008). La relación con los paratextos podría considerarse de incompatibilidad y jerarquización del exotexto, una parodia (leve) de los paratextos correspondientes.

También es posible identificar una relación de parodia en la escena del copamiento en Cerro Ñato, "cedida" por humoristas Sociedad Anónima. En particular, en el fragmento del exotexto —intertexto *de fantasía*— en que habla el presidente del club: "en pequeño acto solemne, en la conmemoración conmemorativa de la conmemoración, siendo atacados por el opresor que está ahí arriba, nosotros acá abajo, lo que queremos saber... ¿qué queremos saber?" (Tenfieldoficial, 2023c). Este exotexto ocurre en simultáneo con un intertexto, dado por la imitación del estilo de enunciación y entonación de Carlos Barceló, director responsable del conjunto de humoristas Sociedad Anónima. Se trata de una relación de incompatibilidad y jerarquización del exotexto, en que se ridiculiza (en cierta medida) el paratexto.

Reflexiones finales

Durante su espectáculo 2023, humoristas Los Chobys despliega un complejo entramado de intertextualidad, en vínculo con espectáculos y conjuntos pertenecientes a todas las categorías del carnaval durante un extenso rango temporal, que se remonta a mediados del siglo XX. Se identifican en este artículo varias de las relaciones intertextuales, aunque es probable que algunas se hayan omitido por desconocimiento. Sería necesario para una identificación verdaderamente exhaustiva incorporar nuevas técnicas a la investigación, como entrevistas a quienes idearon, escribieron y ejecutaron el espectáculo.

A partir del análisis emerge la pregunta de qué conocimientos son necesarios para entender cabalmente la intertextualidad del espectáculo 2023 de Los Chobys. Durante el análisis de los intertextos, su conexión con los diferentes paratextos y también de los exotextos, se despliegan una serie de conocimientos personales como público habitual del carnaval uruguayo pero también referencias a notas periodísticas sobre los distintos conjuntos referenciados en el espectáculo, y el audiovisionado de espectáculos antiguos de otros conjuntos, cuyos registros están disponibles en línea.

La búsqueda del humor en el espectáculo responde, durante varios fragmentos, no sólo a la comprensión del vínculo entre intertexto y paratexto sino a la combinación entre intertexto y exotexto, e inclusive a varios intertextos relacionados a paratextos distintos en simultáneo. Esta complejidad permite aventurar un gradiente de interpretaciones del espectáculo asociado al conocimiento previo acerca del carnaval uruguayo, y de las especificidades de los conjuntos referenciados —muchos de los cuales no participan de carnaval hace más de veinte años—, por parte del público.

La recepción del espectáculo 2023 de Los Chobys por parte del público carnavalesco, así como su obtención del primer premio en la categoría humoristas del concurso oficial de carnaval, hace surgir nuevas preguntas o hipótesis: ¿el humor del espectáculo es independiente del complejo entramado de intertextualidad presente en el espectáculo, o la buena recepción responde a un público de carnaval con conocimiento especializado, que conoce y recuerda características particulares de los distintos conjuntos que lo componen? ¿Es necesario entender cabalmente todas las referencias en el espectáculo para disfrutarlo, o el humor es generado mediante una experiencia que trasciende los múltiples significados simultáneos? Estas opciones no son, por supuesto, excluyentes, y es probable que la respuesta se encuentre en algún punto intermedio entre ambos extremos. Corresponde esta exploración a otras futuras investigaciones.

A partir de lo trabajado en este artículo, se identifica también un potencial en continuar analizando los espectáculos carnavalescos desde la perspectiva de la intertextualidad. Específicamente, indagar en la intertextualidad como recurso no explícito, y no solo para la generación de momentos humorísticos. En este sentido, se entiende necesario continuar explorando la trasposición de la tipología de textos intertextuales a las particularidades del teatro del carnaval uruguayo. Es decir, contemplar los distintos aspectos de la puesta en escena de un espectáculo carnavalesco que componen los textos. Surgen en este sentido nuevas preguntas acerca de la autorreferencialidad del teatro del carnaval uruguayo en múltiples niveles: cada conjunto respecto de sí mismo, respecto a otros conjuntos de la misma categoría (anteriores o contemporáneos), y en relación a conjuntos y espectáculos pertenecientes a otras categorías.

Referencias

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial

Cuña, P. (2019, 20 de febrero). Concurso: Los Joker's festejaron los 40 años con mucho humor. *TV Show - El País*. https://www.elpais.com.uy/tvshow/concurso-los-jokers-festejaron-los-40-anos-con-mucho-humor

Filgueiras, E. (2017, 27 de abril). La historia de los humoristas. *Carnaval del futuro*. https://carnavaldelfuturo.uy/2006/12/15/la-historia-de-los-humoristas/

Fourment, B. (2023, 13 de febrero). Cómo fue la polémica reunión de humoristas y Daecpu según la nueva humorada de Los Chobys. *TV Show - El País*. https://www.elpais.com.uy/tvshow/teatro/como-fue-la-polemica-reunion-de-humoristas-y-daecpu-segun-la-nueva-humorada-de-los-chobys

Gandolfo, J. (2007). *Murga e identidad: transformaciones y permanencias* [Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad de la República]. Colibrí. https://hdl.handle.net/20.500.12008/23617

Gutiérrez Estupiñán, R. (1994). Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento. *Signa* (3), pp. 140-157

Ibiñete, F. (2008). *Murga tradicional - Murga joven: ¿irrupción generacional?* [Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad de la República]. Colibrí. https://hdl.handle.net/20.500.12008/24346

Kristeva, J. (1980). *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press

Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press

Pérez Firmat, G. (1978). Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura. *Romanic Review* (LXIX), pp. 1-14

Ramos, G. y da Silva, F. (2016, 24 de julio). Humorismo, del treinta a los ochenta: personajes y títulos que marcaron una época. *Calle Febrero*. https://callefebrero.com/2016/07/24/humorismo-del-treinta-a-los-ochenta-personajes-y-titulos-que-marcaron-epoca/

Remedi, G. (2001). Del carnaval como "metáfora" al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), pp. 127-152

Samuelle, J. (2017, 1 de diciembre). El regreso de La Reina. *El Observador*. https://www.elobservador.com.uy/nota/el-regreso-de-la-reina-2017121500

Tenfieldoficial. (2022, 26 de octubre). *7ma Etapa 2022 - Zingaros - Liguilla* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cVwO78X6Y10

Tenfieldoficial. (2023a, 1 de febrero). *8va Etapa 2023 - Los Choby's - Primera Rueda* [video]. YouTube. https://youtu.be/T1F3EBWZw6E

Tenfieldoficial. (2023b, 14 de febrero). *8va Etapa 2023 - Los Chobys - Segunda Rueda* [video]. YouTube. https://youtu.be/hvCSBewkhlM

Tenfieldoficial. (2023c, 21 de febrero). *4ta Etapa 2023 - Los Chobys - Liguilla* [video]. YouTube. https://youtu.be/39rB_01XwiY

El cuplé de las máscaras. Estudio del Carnaval en Córdoba, Argentina: análisis de los recursos teatrales utilizados por las murgas cantadas

Ailen Piuque Bilsky – Cátedra de Investigación en Artes del Profesorado de Teatro, Escuela Roberto Arlt, Universidad Provincial de Córdoba – *ailenbilsky13@gmail.com*

Resumen

Esta investigación propone entrelazar los recursos teatrales empleados en la *comedia del arte* para la construcción de personajes en la *murga estilo uruguayo* practicada en Córdoba, Argentina, en relación con el armado de la puesta en escena de los *cuplés*. Para ello se mencionará la réplica del género en nuestro territorio, contando las particularidades de su práctica. Se explicará su funcionamiento y organización colectiva, visto en el caso de la murga La Runfla de Calycanto, murga *estilo uruguayo* de la ciudad de Córdoba Capital, Argentina. Se comentarán las actividades que realizan quienes trabajan en la puesta en escena, desde mi experiencia en La Runfla de Calycanto. Para finalizar se argumenta la incorporación de los recursos teatrales de la *comedia del arte* en el armado de los personajes de los *cuplés*.

Palabras clave: *murga estilo uruguayo - cuplé - recursos teatrales - comedia del arte.*

Abstract

This research proposes to interweave the theatrical resources used in the comedy of art for the construction of characters in the *Uruguayan-style murga* practiced in Córdoba, Argentina, in relation to the assembly of the staging of the *cuplés*. To this end, the replication of the genre in our territory will be mentioned, discussing the particularities of its practice. Its operation and collective organization will be explained, as seen in the case of the murga La Runfla de Calycanto, an Uruguayan-style murga from the city of Córdoba, Argentina. I will comment on the activities carried out by those who work in the staging, from my experience in La Runfla de Calycanto. Finally, the incorporation of the theatrical resources of the Commedia dell'arte in the creation of the characters of the *cuplés* will be argued.

Keywords: *Uruguayan style murga - couplet - theatrical resources – Commedia dell'arte*

Introducción

La murga de estilo uruguayo es una forma de arte multifacética profundamente entrelazada con el patrimonio cultural de Uruguay. Sus recursos teatrales, incluido el contexto histórico, la estructura, la música, la coreografía, el vestuario y la participación del público, son componentes esenciales que contribuyen a su riqueza e importancia en el

ámbito de las artes escénicas. Comprender y apreciar estos elementos es crucial para analizar la profundidad y teatralidad de las representaciones de murga. Con esta investigación propongo acercarnos a la murga estilo uruguayo en Córdoba con el objeto de estudiar los recursos teatrales empleados en la realización de los cuplés, visto en el caso de la murga estilo uruguayo La Runfla de Calycanto, dada mi experiencia personal como puestista en dicha agrupación. Para lograrlo voy a construir categorías específicas para identificar la estética de las murgas estilo uruguayo creadas en Córdoba, a partir del análisis de los cuplés; voy a proceder en la tarea de reconocer, analizar y sistematizar los recursos teatrales, persiguiendo la finalidad de difundir y aportar a los estudios escénicos de la murga estilo uruguayo y así contribuir a su conocimiento y desarrollo.

Además, sostengo la hipótesis de la existencia de recursos teatrales de la comedia del arte de los que nos podemos servir para trabajar la puesta en escena de cuplés en la murga estilo uruguayo en Córdoba, Argentina. Advierto que no existen investigaciones que indaguen sobre los antecedentes de la murga en la comedia del arte, como así tampoco sobre las posibilidades de implementación de sus recursos teatrales para la creación de personajes de los cuplés.

Por otro lado, los recursos teatrales implementados en la puesta en escena de las murgas no se socializan lo suficiente entre las distintas agrupaciones que trabajamos el género. Además, no hay material teórico de público conocimiento que ayude a ordenar la materialidad escénica.

Corsos de la Docta: Carnaval de Murgas bailadas y cantadas

La murga es un crisol de culturas que se inscribe en el terreno de la cultura popular. Argentina cuenta con la actividad equivalente al tablado de barrio de tradición uruguaya: el *corso*, actividad carnavalera, gratuita y apta para todo público, desarrollada al aire libre, en la vía pública, en donde se monta un espacio escénico. El evento se realiza principalmente en el feriado de carnaval y a lo largo del mes de febrero, marzo y abril, como así también en algunas ocasiones durante el año, generalmente concretado de manera autogestiva y aplicando lógicas cooperativistas, llevado a cabo principalmente por agrupaciones carnavaleras, como así también por centros vecinales, por bibliotecas populares, por espacios culturales, por la municipalidad, etc. Lo relevante del corso para las agrupaciones de murga estilo uruguayo de Córdoba es que el evento representa la oportunidad para presentarse en los barrios en época de carnaval, dado que las murgas porteñas, encargadas por tradición de organizar los corsos con mayor presencia en la agenda, con el paso del tiempo –y debido a la convivencia carnavalera- van dando lugar a las murgas estilo uruguayo en el armado de sus grillas, traduciéndose a un ganado de terreno por parte del género. La murga estilo uruguayo encuentra su lugar en la provincia

de Córdoba en la última década de los 90, llegando a existir más de veinte agrupaciones. Es allí, en los corsos, donde se mezclan lo que categorizo como las *murgas bailadas* y las *murgas cantadas*.

En Argentina tenemos la particularidad de tener nuestro género carnavalero llamado murga porteña que, como su nombre indica, tiene su origen en la ciudad de Buenos Aires. No he de detenerme a formular su historicidad -cuyo desarrollo es paralelo y contemporáneo al sucedido en la otra costa del río, empapado de los acontecimientos sociales y políticos, presentando las mismas antecesoras influencias, y tomando características particulares y regionales-, más si quiero destacar que el género consta de estructura de espectáculo compuesto de agite, baile de entrada, canción presentación, estático, crítica, homenaje, matanza, retirada y bajada, además de la marcada predominancia de su compleja danza característica.

Llamaremos *murgas bailadas* a las murgas porteña, y *murgas cantadas*, o murgas de escenario, a las murgas estilo uruguayo de Argentina, no sólo por la diferenciación visible de lo que prima en un género y el otro, sino también en un acto de apropiación y en un intento de reconocimiento de los regionalismos que aparecen en esta versión del género que constituye la *murga cantada* en nuestro territorio. Decir murga *estilo uruguayo* denota la expansión del género por fuera de su territorio, replicándose en grupalidades que toman lo característico del *estilo*. Esto es la estructura del espectáculo en su totalidad (presentación o saludo, cuplé, salpicón o popurrí, canción final, retirada y bajada) o de manera parcial (alguno de sus componentes). Es de mencionar que se implementa la "subida", canción con la que el conjunto sube al escenario, como así también el notorio regionalismo en la mixtura que representa la apropiación del género, su réplica tanto similar como distinta, su versión.

En los Corsos conviven variedades de manifestaciones carnavaleras y agrupaciones musicales populares que componen sus grillas, a saber: batucadas, comparsas, caporales, indios, agrupaciones musicales de cuarteto, de cumbia o de folclore, intérpretes de hiphop, de rap o de trap, etc.

De igual forma en que los Corsos son concretados aplicando logísticas cooperativistas, las murgas cantadas y bailadas, hacia adentro, también presentan la misma esencia en su praxis y procesos creativos.

El mundo del revés y su trabajo colectivo

Las Murgas cantadas en Córdoba trabajan y se organizan de manera colectiva; las tareas a realizarse están distribuidas según comisiones. Éstas se conforman por integrantes que optan por enfocarse en un aspecto del espectáculo. La elección tiene relación con la actividad de la persona, con su profesión, con la actividad artística que ejerza o por simple

preferencia, no equivale a una especificación especializada; para formar parte de una comisión no es excluyente poseer conocimiento técnico o aval académico. Mucho se aporta y mucho se aprende. Buscan que el modo de operar sobre la creación colectiva sea transversal, trabajando en conjunto de manera horizontal, socializando, consultando y consensuando en las asambleas generales lo compartido entre comisiones. Se hacen jornadas de trabajo extra a los ensayos generales que ayudan a profundizar sobre lo abordado y aprovechar el tiempo. El trabajo de cada comisión es abierto a la participación de todo integrante, conforme o no dicha comisión. Si el deseo es presenciar la reunión y aportar, con eso basta para que se asista a una jornada de trabajo. La comisión comunica a la murga qué día se van a juntar o bien los integrantes pueden consultar y acercarse.

Las comisiones se dividen en relación de sus actividades de: letras, arreglos, batería, vestuario, utilería, maquillaje, producción, finanzas, redes sociales, comunicación, registro y puesta en escena. Se suele contar con la participación de colaboradores, personas ajenas a la murga que se acercan al espacio a brindar sus habilidades, conocimientos, mano de obra, opiniones, apreciaciones y afecto. Además de ser un trabajo colectivo, es un espacio abierto a la participación descomprometida, aunque no menos valiosa.

Tarea de comisión *Puesta*

Es su tarea la de *ordenar los cuerpos y ofrecer herramientas para la preparación y composición física expresiv*a. Cuando al canto se le integra la puesta en escena, el cuerpo cobra vida. Sobre el escenario los murguistas no se están moviendo sin propósito, es erróneo decir que el cuerpo está "acompañando la canción", como si se tratara de un transe en el que se entra por seguir el mantra de la batería a marcha camión, en su lugar, lo que sucede es que nos servimos del cuerpo poético para la construcción de símbolos en función de un mensaje. Es tarea de la comisión Puesta recordar al murguista que está *interpretando*, que *su cuerpo comunica* cosas y que desde que sube al escenario es visto y está al servicio de un espectáculo. Ocurre que, cuando se canta, los murguistas corren el riesgo de olvidar el peso de las palabras y lo que se busca transmitir con la letra. Es tarea de comisión puesta *reforzar el sentido del mensaje del espectáculo con la materialidad escénica*, que son los cuerpos de los murguistas, visto que constituye un lenguaje generador de contenido, el uso del espacio sugiere cosas, el cuerpo habla, entendiendo al gesto como constructor de sentido y como herramienta comunicativa. Para lograr mayor expresividad es necesario el trabajo corporal, ya que el comediante realiza su obra con su cuerpo.

¿Cuáles son las licencias que nos tomamos quienes conformamos esta comisión? La comisión Puesta en escena de La Runfla de Calycanto realiza jornadas de trabajo que se establecen luego de que se haya logrado terminar una canción por parte de comisión

Letras –y, en lo posible, por Arreglos- y esté en condiciones de ser repensada por les puestistas. Otra modalidad posible es que no se espere a tener propuestas de otras comisiones y juntarse en oportunidad de generar las ideas disparadoras de una letra o un cuplé. En el primer caso tomamos el texto y compartimos ideas previas, algunas se articulan, otras se descartan, la mayoría se integran, buscando el consenso.

Es una tarea ardua ya que las posibilidades de composición escénica son muchas. Se recomienda poner el cuerpo a esas ideas, probarlas para reconocer los recursos que podrían ser más eficaces para su ejecución. Una vez esbozada la idea, se registra y se establece quién será el encargado de compartir las propuestas a la murga en su totalidad. Momento en que se comenta y se toman decisiones. Llegada la instancia de pasar la puesta a la murga, la persona encargada se pone de ejemplo, interpretando con su cuerpo. También sirve relatar la idea y comentar su procedencia, procurar impregnar del mundo poético desde donde se construirá el personaje. Armar un personaje ayudará a que el murguista esté seguro en el escenario. Es provechoso predisponer el cuerpo y la mente de todos los integrantes para los ensayos en los que se trabajará la puesta en escena o se desarrollará un cuplé, coordinando caldeamientos y ejercicios. Estos ensayos se desarrollan distinguiendo estos momentos:

1. Caldeamiento: Predisposición física, localizada en la parte del cuerpo con la que se trabajará. La atención grupal se centra en el presente.
2. Juegos y ejercicios: Instancia de preparación física en la que prima el factor que se necesite despertar, incluye estimular la concentración, el cuerpo lúdico y el estado receptivo.
3. Pasada de arreglos: La murga se para en formación, canta y es guiada por el director. Generalmente se hace repaso por cuerda y luego se integra la totalidad de las voces.
4. Pasada de puesta: Integración del canto con el movimiento interpretativo y coreográfico.
5. Relajación: Instancia de distensión del cuerpo.
6. Asamblea: Momento de balance respecto a los objetivos alcanzados en cuanto a lo que confiere al espectáculo. Debate en relación a lo que sea pertinente al grupo como colectivo humano, con sus implicancias de discusiones políticas y personales que compromete el componer contenido.

En la comisión de puesta en escena nos encargamos de los movimientos escénicos, de la interpretación, del ordenamiento de la puesta, de las coreografías y de los bailes

ejecutados mediante la involucración del cuerpo colectivo. Trabaja principalmente con lo que ocurre en los cuplés.

Cuplés

El *cuplé*, del francés, *couplet* (Glocer, 2015), designa a una sola copla de una canción, siendo la canción entera denominada a veces como "couplets" (Baliñas, 1999-2002). De Francia pasó a España, donde tiene sus orígenes en las primeras décadas del siglo XX, constituyendo un tipo de espectáculo musical unipersonal breve (de 3 a 5 minutos), encuentra sus antecedentes en la canción popular y en el teatro lírico español (zarzuelas, tonadillas escénicas y género chico). Interpretado casi siempre por mujeres, se caracterizó por su alcance popular y su temática llena de dobles sentidos y alusiones eróticas, puesto el foco no en el despliegue técnico vocal sino en la picardía de la interpretación (Anastasio, 2007).

En lo que a la murga respecta, el término alude a dos expresiones de música y danza relacionados con el candombe y la murga (Fornaro, 1999-2002). El *cuplé* constituye el fragmento musical de *entremedio*, momento de mayor teatralidad e interpretación en donde se satiriza una situación, un suceso, un concepto, una idea. Es la pieza en la que se vuelca el marco conceptual del espectáculo de manera pragmática, haciendo uso del humor.

En lo que a lo narrativo respecta, se pueden identificar influencias de géneros literarios teatrales tales como la sátira, la farsa, la zarzuela o la parodia. La sátira implica el uso de la ironía o el ridículo para criticar o burlarse de cuestiones sociales, instituciones o individuos. La murga cantada incorpora con frecuencia la sátira como medio de comentario social. A través de letras ingeniosas, juegos de palabras inteligentes y representaciones teatrales, la murga representa una crítica de varios aspectos de la sociedad, incluida la política, la cultura y el comportamiento humano. Los elementos satíricos añaden profundidad y relevancia a las representaciones de murga, permitiendo al público reflexionar sobre los temas representados. La farsa es una forma de comedia caracterizada por situaciones exageradas e improbables, humor físico y absurdo. En el contexto de la murga cantada, los elementos de farsa son evidentes en los personajes exagerados, los escenarios cómicos y el humor slapstick, que a menudo se encuentran en las representaciones. La naturaleza lúdica y alegre de la farsa infunde a la murga una sensación de entretenimiento y diversión, atrayendo al público a través de la risa y el absurdo. La zarzuela es un género musical español que presenta una mezcla de diálogo hablado y números musicales. En el contexto de la murga cantada, la incorporación de números musicales, alternados con diálogos hablados o cantados, muestra la influencia de la zarzuela en la composición y dinámica de la murga, potenciando su riqueza musical y teatral. La parodia implica imitar y

exagerar el estilo, la forma o el contenido de una obra o género en particular para crear un efecto humorístico o satírico. En el caso de la murga cantada, la parodia es un elemento predominante, ya que los grupos de murgas a menudo se burlan o imitan diversos fenómenos culturales y sociales. Al adoptar representaciones exageradas e interpretaciones humorísticas, la murga parodia normas, personalidades y eventos sociales, contribuyendo a su esencia cómica y crítica.

La integración de estos géneros teatrales dentro de la murga cantada muestra una forma de arte escénico multifacético que encapsula elementos de farsa, sátira, zarzuela y parodia. Estos géneros enriquecen colectivamente el contenido y la estructura de la murga, permitiéndole atraer al público a través del humor, la crítica social, la musicalidad y una combinación única de elementos teatrales.

En relación a los recursos teatrales actorales, es distintivo el carácter atribuido por las influencias de la técnica clown, del mimo y del bufón. El clown emplea la mirada a público, gestos físicos exagerados y ritmos cómicos, su presencia añade ligereza a la actuación, atrae al público y crea una atmósfera alegre, haciendo uso del ingenio para abordar cuestiones sociales o políticas graves, proporcionando una perspectiva crítica y a la vez inocente (Moreira, 2015). El mimo es una técnica teatral utilizada en la murga cantada por el director, para transmitir las emociones, acciones y narrativas de la letra sin palabras habladas. Los mimos utilizan un lenguaje corporal, expresiones faciales y gestos exagerados para comunicar una historia o idea (Lecoq, 1997). En el contexto de la murga cantada, el mimo se emplea para realzar el aspecto visual de la actuación, retratando escenas, emociones o interacciones que complementan los elementos musicales y líricos. La mímica permite una conexión más profunda con la audiencia y puede enfatizar los temas o mensajes que se transmiten. El bufón, caracterizado por el ingenio, la astucia y la sátira, funge como comentarista social en la murga cantada. Los bufones suelen emplear el humor ácido, la crudeza y la ironía para criticar normas sociales, cuestiones políticas o comportamientos culturales (Lecoq, 1997). A través de sus actuaciones y diálogos, los bufones pueden desafiar el *statu quo*, cuestionar la autoridad y provocar el pensamiento entre la audiencia. El papel del bufón es proporcionar una lente crítica a través de la cual la audiencia pueda reflexionar sobre el contexto social más amplio.

El diálogo e integración de estos recursos teatrales dentro de la murga cantada es un proceso que se instala de manera involuntaria, esta fusión de elementos muestra la riqueza y complejidad de la murga cantada como forma única de expresión teatral, fundamentales para crear una actuación única y atractiva, esencial para transmitir mensajes, comentarios sociales y expresiones culturales dentro de la murga.

Tanto el clown como el mimo y el bufón, comparten elementos que remiten a la comedia del arte italiana, fundante del teatro popular, de farsa y sátira nacida en Italia en el siglo XVI (Seibel, 1993), mudando luego a España, Francia y Alemania, con un estilo propio representativo de una sociedad y de una época, sin excluirla, con función cómica y de entretenimiento. La comedia del arte comparte la misma condición de la murga cantada de espectáculo itinerante, al aire libre, para un público popular. Las representaciones de sus obras se daban en espacios públicos, utilizaban el empleo del carromato -escenario trasladable- para su representación teatral, donde se ponían en acción a sus personajes que son las grandes máscaras (los viejos, con Pantalone, Dottore, Strega; los Criados, con Brighella, Arlechino, Pulcinella y Zanni; Capitano; los enamorados y dos mujeres con Colombina e Isabela) (Fernández Valbuena, 2006). Éstos artistas creaban al personaje desde la materia, para luego ir encontrando su accionar característico que, en armonía con el vestuario, accesorios y objetos, movimientos, voces y temperamento, cobraban vida (Moreira, 2016). Las máscaras llevan el juego expresivo al cuerpo, que es desde donde se construye el personaje que se manifiesta en actitudes remarcables, con elementos reconocibles, confiando en la síntesis simbólica que integran los arquetipos. Éstos hacen de atajo directo a la convención de rápida captación, en cuanto a cualidades y conductas de rápida identificación en tipos sociales: categorías preestablecidas, generalizadas y simplificadas, que definen a las personas, ideas, conceptos u objetos desde una preconcepción de arraigo popular. La utilización de arquetipos para la construcción de personajes de los cuplés, significan una oportunidad de criticar mediante la burla u ofrecer transformaciones de éste para así trascender el prejuicio superficial de preconceptos socialmente estereotipados, polémicos en cuanto a la reproducción de estigmatizaciones y de preconceptos –tendientes a ofrecerse de justificadores de ciertas conductas y realidades-, basado en la construcción de concepción de las personas arbitraria y sin fundamento objetivo, y así contar un discurso más cercano a la problemática o realidad elegida para satirizar. Es decir que una vez que el público ya entendió de qué se está hablando, se avanza en el cuplé para profundizar en particularidades y así complejizar y deconstruir normas preestablecidas.

Siguiendo esta idea, veremos conveniente definir el carácter de ese personaje, no sus pasiones, ni estados de ánimo que lo mueven, ni tampoco las situaciones en las que se encuentra, el carácter son las líneas de fuerza que lo definen, deben poder expresarse en tres palabras. Empezar por una reducción a lo evidente: adjudicar adjetivos, cualidades, características que saltan a la vista. Si el arquetipo a representar es un empresario poderoso, lo haremos orgulloso, rico y arrogante, pero también lo alejaremos de la realidad inmediata, actuando fuera del naturalismo, satirizando, exagerando, como con una máscara. Haciendo esto simplificamos al máximo la definición para establecer una estructura de base que permita actuar.

Las máscaras de la comedia del arte tenían gran plasticidad en sus corporalidades, de manera que cada máscara-arquetipo tenía su característico movimiento, su ritmo particular, su posición de descanso -postura con la que el personaje se paraba cuando escuchaba y observaba- (Lecoq, 1997). Para esto es interesante concientizar las posibilidades expresivas de cada parte de nuestro cuerpo, además de, por supuesto, la cabeza y el rostro: los dedos y el vocabulario recreado con las manos, en una puesta en valor del gesto pequeño; la valoración de las posiciones de los pies para configurar desde ahí el resto del cuerpo y expresar un estado de ánimo del personaje; la colocación de la columna vertebral; la inclinación del cuerpo en el espacio; etc. Una vez concientizada cada parte del cuerpo y sus posibilidades expresivas, se puede profundizar en el caudal de combinaciones para componer el movimiento de ese personaje: cómo se para, cómo se traslada por el espacio, cómo se sienta, etc. Parte de esa búsqueda, aconsejo sea la mímica y ejercitar la imitación de acciones cotidianas, con objetos reales o imaginarios, acciones corporales conocidas que luego se irán impregnando de la particularidad del personaje. Acciones tales como bostezar, comer, lavarse las manos, barrer, escribir, cargar un bolso, etc. Se recomienda ser meticuloso en la imitación, poniendo atención a la forma, siendo preciso en el espacio que el personaje recrea con la manipulación de su entorno y con sus movimientos. Se pueden agregar variantes en el ritmo y en el volumen de la acción.

Otro recurso teatral de la comedia del arte que favorece a la murga cantada es el uso de distintos planos en el escenario, en el sentido de la perspectiva y de la comprensión del espacio escénico, buscando hacia el fondo de la escena, un ángulo, una posición adecuada en la totalidad del escenario; tener presente una referencia técnica de primer y segundo plano, de figura y fondo, de composición espacial total.

Otro aspecto es el de la musicalidad. La murga cantada y la comedia del arte comparten este elemento en el fraseo de las palabras y en los ritmos de los movimientos. Existe gran musicalidad en la palabra en prosa y verso, en los movimientos, en los cuplés los tiempos corporales y musicales trabajados a conciencia resultan de gran comicidad, la comedia del arte, como la murga, tiene un ritmo, una sonoridad en la escena para que funcione. Si no hay sonoridad musical en la actuación y en la palabra, no funciona, si no “entras a tiempo” en lo musical, no funciona el humor. Tiene que estar el gesto rítmico empleado a tiempo: el silencio justo, la mirada justa, la respuesta en el momento justo del tiempo musical, el efecto humorístico de un tiempo bien ejecutado es celebrado.

En la comedia del arte cada máscara empleaba el recurso teatral conocido como lazzi, es una secuencia coreográfica establecida, que se repite. Consiste en una escena breve en la que el personaje unía dos partes para darle continuidad, con el objeto de generar risa, muy similar a los enganches de los *cuplés*.

En los cuplés los integrantes habitan el discurso de la murga al tiempo que representan personajes. Allí se puede distinguir la figura del *cupletero*, murguero que interpreta desde un personaje creado, desde donde actúa, canta y habla. El *cupletero* representará a un personaje en cuestión mientras la murga "como murga" -desde la ética que el grupo predica- le responde al personaje. Las posibilidades albergan una enorme diversidad, se pueden reconocer diferentes tipos de cuplé:

- Cuplé sátira: la murga satiriza de manera lúdica un concepto, idea, costumbre, valor, etc.
- Cuplé de personajes: la murga conjunta en su totalidad representa a un mismo personaje, o bien, dividida en función de interpretar figuras antagónicas. Éstos pueden ser personas de la vida real o estereotipos reconocibles -figuras políticas, empresarios, farándula, deportistas, ancianos, niños, madres, ricos, pobres, animales, etc-.
- Cuplé de objetos: se humanizan objetos, instituciones, lugares, etc., se los anima para que estos tomen vida y hablen desde su condición de objeto.
- Cupletero y murga: diálogo entre la figura del cupletero interpretando a un personaje con la respuesta de la murga desde su discurso, o bien, toda la murga representado a un mismo personaje en colectivo -como en el cuplé de personajes- exceptuando al cupletero.
- Cuplé de contrapunto: el desarrollo se da en un diálogo entre dos cupleteros interactuando, cada cuál será antagonista y desarrollarán sus discursos en contraposición. La murga puede interferir por momentos con breves acotaciones y reacciones, o bien, estar sosteniendo a las dos figuras de los cupleteros con una composición escénica de fondo.
- Cuplé con pantomima: la murga le da voz al personaje mientras un cupletero, o varios, representa en simultáneo la pantomima, sin el uso de la palabra.

Los personajes representados son de fácil reconocimiento por el público, si tomamos en consideración el paso fugaz de la murga en un corso de barrio, en el que las condiciones de sonido no siempre son óptimas y la atención del público es dispersa, es conveniente que se capte pronto el universo planteado por la temática abordada, por lo que la simplicidad en los personajes, construidos por elementos reconocibles, facilitan la comprensión del marco conceptual que la murga elige satirizar.

Palabras finales

Apasionada por el ámbito carnavalero, esta investigación, movida por el deseo de profundizar en la teatralidad de la murga cantada, intentó arrojar luz y abrir un camino de preguntas en torno a la práctica murguera, reconociendola como un complejo arte escénico, vibrante y multifacético, en donde el todo compone sentido y son infinitas las posibilidades.

La puesta en escena y la teatralidad de la murga son fundamentales para crear una actuación cautivadora, movilizante, bella, que sirva tanto para fines artísticos como sociales. Comprender las raíces históricas, los elementos estilísticos y el significado sociocultural de la murga permite una apreciación integral de su esencia teatral.

La murga, en cualquiera de sus formas, logra despertar cuestionamientos, críticas sociales y políticas, sensibilizar, motorizando transformaciones, otorgando sonido a las ideas, color al pensamiento, señalando al poder, riendo, dándole un platillazo al mundo.

Referencias

Anastasio, P. (2007). ¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío [tesis de Departaments of Romances Lenguages and Literature, Hofstra University]. Journal of Iberian and Latin American Studies. Vol 13, Nos 2-3, August/December 2007, pp. 193-216.

Baliñas, M. (1999-2002). Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, [SGAE, España]. Tomo IV, p. 317-325

Fernández Valbuena, A. I.(2006). *La comedia del arte: materiales escénicos.* Biblioteca temática RESAD. Espiral teatro.

Fornaro, M. (1999-2002). Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [tesis de SGAE, España] Tomo IV, p. 317-325.

Glocer, S. (2015). *Diccionario de términos musicales Guía básica para la catalogación de materiales bibliográficos de música.* [Buenos Aires, Biblioteca Nacional]. Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.

Lecoq, J. (1997). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, s.l.u.

Moreira, C. (2015). Unidades de estudio en C. Moreira, N. Moreira *Técnicas de clown. Una propuesta emancipadora* (pp. 64-67). Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Moreira, C. (2016). *La commedia dell'Arte - Un teatro de artesanos. Guiños y guiones dell´arte para el actor.* INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro ISBN 978-987-3811-18-0

Seibel, B. (1993). Los orígenes del circo. Los orígenes del hombre en B. Seibel, B. Seibel *Historia del circo* (pp. 11-12). Ediciones del Sol. Distribuida por Ediciones Colihue.

Evaluación y sistematización de datos en el Encuentro de Murga Joven (1998 - 2023): Un recorrido analítico

Pablo Martín Rodríguez - *pmrc19@gmail.com*
Sebastian Jaunsolo - *robindelocksley80@gmail.com*

Resumen

En este trabajo se buscará generar una propuesta de evaluación de una de las dimensiones del Encuentro de Murga Joven. Partiendo de la obtención y sistematización de datos de las participaciones, se realizará una operacionalización de definiciones elaboradas en un estudio anterior sobre el tema, buscando contribuir con la valoración de la política cultural del encuentro de murga joven.

Como objetivo complementario se buscará dar a conocer un conjunto de datos agregados sobre diferentes aspectos de las murgas en el Encuentro de Murga Joven, hasta ahora completamente desconocidos.

Se señalará de qué manera se recabaron los datos y se sistematizaron. Se realizará un resumen de los datos agregados de los indicadores más importantes desde un aspecto descriptivo, con datos de tendencias centrales y distribución de variables.

Por último, se ejemplificará de qué manera pueden ser utilizados estos datos para ser una herramienta de apoyo para el análisis, estudio o toma de decisiones del Encuentro de Murga Joven.

***Palabras clave**: murga joven, datos cuantitativos, Encuentro*

Abstract

In this work we aim to develop a proposal for assessing one of the dimensions of the Encuentro de Murga Joven. Starting with the acquisition and systematization of participation data, we will operationalize definitions developed in a previous study on the subject, aiming to contribute to the evaluation of the cultural policy of the Encuentro de Murga Joven.

As an additional objective, we will seek to disclose an aggregated dataset on different aspects of the murgas in the Encuentro de Murga Joven, which has been completely unknown until now.

We will outline how the data was collected and systematized. A summary of the aggregated data will be provided, focusing on key indicators and offering descriptive data on central trends and variable distribution.

Lastly, we will exemplify how these data can be used as a supportive tool for analysis, study, or decision-making related to the Encuentro de Murga Joven.

Keywords: *murga joven, quantitative data, Encuentro*

Introducción

La murga joven es un fenómeno cultural singular en Uruguay que ha evolucionado a lo largo de las décadas, sirviendo como una plataforma para que los jóvenes se expresen y se involucren a través de la murga. Sin embargo, la falta de atención académica en este campo ha dejado una serie de cuestiones fundamentales sin respuesta. En este contexto, este artículo se centra en el Encuentro de Murga Joven, explorando las dimensiones políticas y culturales que rodean este evento.

Utilizando como disparador la operacionalización de conceptos estudiados desde la politología y la minuciosa recopilación de datos, buscamos encontrar respuesta a una serie de preguntas: ¿Cuál es la historia y evolución de la murga joven en términos cuantitativos? ¿Se pueden generar mediciones en murga joven? ¿Cómo es la acumulación de datos y qué variables se pueden apreciar? ¿Cómo se relacionan las participaciones, deserciones, menciones, y menciones al mejor espectáculo, con la experiencia y el desempeño de las murgas en el encuentro de murga joven, y qué patrones emergen de estos datos? ¿Cómo pueden aportar estos datos a la evaluación de los actores que toman decisiones en el Encuentro?

E incluso preguntas tan elementales como: ¿Cuántas murgas participaron en el encuentro? ¿Cuántas actuaciones se registraron a lo largo de los años? ¿Hay un registro oficial de todos estos datos?

Aproximación teórica desde lo político al encuentro de murga joven

Cuando repasamos la bibliografía académica nacional, no encontramos muchos trabajos que tengan como objeto de estudio murga joven como fenómeno general o específicamente al encuentro de murga joven. Menos aún, que problematicen y se enfoquen en la política cultural desde lo estrictamente teórico.

En este sentido, el único trabajo que podemos encontrar es el de Fabricio Carneiro y Fiorella Rabuffetti llamado; “Cultura, Política, Instituciones y valores: la experiencia de “Murga Joven” en Montevideo (1995-2007)” realizado en el año 2009. Los autores parten de diferentes enfoques de la teoría del neoinstitucionalismo y sugieren la variante del institucionalismo normativo como la más representativa para conceptualizar el caso de murga joven. Esta variante considera tanto el diseño formal de las instituciones como las percepciones de los actores sobre ellas. Las instituciones generan una "lógica de lo adecuado", que no sólo se basa en incentivos racionales, sino también en evaluaciones

subjetivas de los actores. Para esto, introducen el concepto de "conexión de sentido", que se refiere a cómo los valores de los actores se reflejan en las instituciones y afectan comportamientos y decisiones. Por lo que se destaca la importancia del diseño institucional en relación con los valores y objetivos de la política. El diseño afecta la forma en que se cumplen los objetivos y se internalizan los valores (Carneiro, Rabuffetti, 2009:3,4).

Teniendo en cuenta esta elaboración teórica, los autores estudian la percepción de los creadores y gestores de la política: el TUMP y la Secretaría de Juventud (Carneiro, Rabuffetti, 2009:3,4). A partir de una tipología de diferencias entre estos dos actores sobre tres dimensiones resumidas en la Tabla 1.

	TUMP	**Secretaria de la Juventud**
Valores que se intenta promover	Transmisión del lenguaje murguero basada en las ideas de la pedagogía popular educador-educando.	Se valora la expresión de los jóvenes a través de la sana competencia entre los diferentes grupos.
Diseño institucional elegido	Diseño institucional horizontal, en la modalidad de encuentro. Se impulsa el intercambio horizontal entre actores, mancomunados bajo los valores comunitarios. Se otorga poco valor a las instancias de consagración	El diseño institucional toma la modalidad de concurso, con prueba de admisión en la cual se eligen aquellos exponentes que lleguen a un cierto nivel artístico. Se valora las instancias de consagración como evaluador del nivel artístico
Formas de evaluar la política	Se coloca el énfasis en el proceso y no tanto en los resultados entendidos como calidad artística. Se prioriza por tanto la forma cómo se llegó al producto final.	Se coloca el énfasis en los resultados artísticos de las diferentes murgas y en el poder de convocatoria que tiene el concurso. La evaluación prioriza por lo tanto el producto final.

Tabla 1: Dimensiones de análisis. Extraída de Carneiro y Rabuffetti (2009:14)

Identificación de dimensiones

Si nos centramos en las dos formas de evaluar la política, podemos observar que uno de los actores, el TUMP, se centra en la trayectoria y el otro, La Secretaría de la Juventud, en los resultados de las murgas jóvenes. Desde este último punto de vista, podemos señalar dos subdimensiones: una es el poder de convocatoria que tiene en el concurso, si bien no especifica qué concurso, se entiende que es el Encuentro de murga joven. Y por otro lado, el resultado artístico. Estas dos subdimensiones son señaladas por Javier Gandolfo como elementos centrales a tener en cuenta por parte de los organizadores para la implementación de la prueba de admisión del año 2006 (2007:52).

Considerando que el propósito de la Secretaría de la Juventud era asegurar que, a partir del Encuentro, se generen productos artísticos de alta calidad y que estos cumplan con los criterios establecidos por el jurado (Carneiro, Rabuffetti, 2009:12). Entendemos como resultado artístico el desempeño que pudo tener en el encuentro determinada murga obteniendo algún tipo de distinción sobre el resto de murgas concursantes, representadas en el pasaje a segunda ronda, menciones o la mención a mejor espectáculo. Con esta definición operacional (Batthyány y Cabrera 2011,53), se respeta el énfasis agregado por los autores señalando que la evaluación se hace al final del producto por parte de la Secretaría de la Juventud y en contradicción al planteo complementario del TUMP que enfatiza el proceso.

Subdimensión	Variables	Definición
Resultados artísticos	Participaciones	Participación en alguno de los años de murga joven
	Menciones	Reconocimiento por un aspecto particular de la actuación
	Menciones al espectáculo	Reconocimiento especial a la propuesta más destacada del Encuentro
Poder de convocatoria	Concurrencia	Cantidad total de personas que asistieron al encuentro de murga joven a presenciar la actuación de una murga determinada

Tabla 2: Operacionalización de variables.

En la Tabla 2 vemos la transformación de conceptos teóricos en variables medibles que surgen de la participación de las murgas, pero también del juicio mismo de los jurados participantes a lo largo del tiempo. Por lo tanto, las variables propuestas para la subdimensión *resultados artísticos* surgen del propio encuentro, por lo que hay una consonancia con la población de estudio como es señalado por Batthyány y Cabrera (2011,55) a la hora de la elección de una o varias variables.

En cuanto a la variable *concurrencia*, lamentablemente existen muy pocos datos que se pueden recabar para generar una medición consistente. Muy pocas veces en el Encuentro de Murga Joven se obtuvieron datos del público, lo que hace imposible conocer si una murga convocó más público que otra murga, incluso de la misma fecha en que actúa.

Por último, a partir del 2007, el Encuentro de Murga Joven comenzó a tener una cierta rigurosidad en su desarrollo de las etapas, con una ronda general en las que participaron todas las murgas, se seleccionaron veinte murgas que actuarán en la segunda ronda y una vez finalizada, se les otorgó la mención a mejor espectáculo a cinco murgas. Entendemos

que ciertas características del objeto de estudio cambiaron y, por otra parte, respetamos el periodo de tiempo estudiado por Carneiro y Rabuffetti: 1995 - 2007, por lo que no podemos extender la aplicación de esas variables más allá del 2007. No obstante, los datos recabados fueron de todos los años de la murga joven.

Método de obtención de datos

A continuación, se presenta la manera en que fueron recabados y sistematizados los datos. Se procuró que la información sea significativa y libre de errores sistemáticos, es decir, se procuró generar información válida (Selltiz 1968, 172). También se realiza un resumen a modo informativo de cada una de las variables agregadas de todos los años de la murga joven.

En el año 2017, a partir de la iniciativa de los integrantes del programa de radio "Que vuelva el Sporting" se realizó un pedido de información pública con el fin de recabar información del Encuentro de Murga Joven. En ese momento, no existía un registro sistemático de ningún tipo sobre las murgas que ayudara a tener datos fiables sobre la trayectoria de las murgas, su desempeño y evolución en el encuentro.

La primera fuente de información fue una serie de documentos compilados por la Intendencia que estaban alojados en carpetas electrónicas separados por la sección responsable del encuentro según los años que comprenden desde el año 1998 hasta el 2016. Los documentos no eran consistentes todos los años, en algunos casos había la suficiente información y en otras, escasa; también, algunos documentos con datos contradictorios entre los documentos (Intendencia, 2017).

En el año 2018, por los 20 años de murga joven, realiza una serie de episodios especiales con cada uno de los años del encuentro. Para esto se utiliza esta información y para resumir los datos cuantitativos, se empieza a sistematizar la información. Complementariamente, con cada episodio, se comienza a obtener información de los participantes de cada año.

Ese año fue el último año en que el programa estuvo al aire, pero a partir del vínculo periodístico generado, la intendencia otorgaba una copia de los datos de cada año del encuentro. De esta manera se conseguían los datos oficiales de cada uno de los encuentros a partir del 2018 en adelante.

En el año 2020 se creó el Archivo de Murga Joven, los integrantes del programa de radio se incorporan al proyecto en el 2021. En las primeras etapas de este proyecto, se intentó recabar el material sonoro, fotográfico y audiovisual de cada una de las murgas participantes de los primeros años del encuentro hasta el año 2010. En el presente, tanto la

matriz de datos como el archivo se ven retroalimentados por tener el mismo objetivo de recopilación de datos y se proyecta una unificación.

La manera de contactarse con los integrantes de las diferentes murgas, partió del dato de contacto que tenía la murga con la Intendencia. Estos datos varían año a año, pero siempre existió el nombre de un referente, en un principio, sólo teléfono fijo (incluso el teléfono de los vecinos), luego aparecieron las direcciones de e-mails y por último, los números celulares. En la mayoría de los casos, si la murga era creada alrededor de los años 2007 y en adelante, el mismo grupo creaba un perfil de Facebook, actualmente es Instagram la página más utilizada. Una vez ubicada la persona, se le solicitaba la colaboración con cualquier material y a partir de la técnica *bola de nieve* se iban contactando personas que podían tener material. Se sabe que no todas las murgas se relacionan entre sí, sino que hay grandes grupos de relacionamiento, por lo que hay contactos que quedan aislados. En esos casos, se buscaba en Facebook a la persona o se hacía una búsqueda a partir de los amigos de la página.

Complementariamente, se realizó el análisis documental de librillos y fixtures que generaba la intendencia de algunos años del encuentro. A su vez, se produjo la revisión de algunos diarios, revistas y ciertas páginas de internet que registraban el encuentro (Portal las murgas, Universia, fiestapopular08.blogspot, lr21 entre muchas otras).

De esta manera, se logró comenzar a completar la información existente hasta el presente. Pero, por otro lado, se logró confirmar datos con al menos con dos fuentes distintas aparte de la *oficial* de la Intendencia. De todas maneras, la recopilación de datos no está cerrada y se conoce que faltan confirmar algunos datos, particularmente de los primeros años donde el registro es escaso y la utilización de internet no era tan extensiva.

En cuanto al software utilizado para el registro de los datos, se optó en los últimos años en realizarlo en Google Sheets, principalmente por la accesibilidad on-line que presenta y por la versatilidad que genera para ingresar los campos y datos. Sin embargo, para la lectura y análisis de datos se recomiendan otros softwares.

En cada ocasión en que se ingresaban datos, se registraba en una hoja de la planilla a modo de registro. De la misma manera, queda mencionado cuándo hay un cambio en algún dato, por qué se realizaba y la fuente utilizada.

Unidades de análisis y variables a consideración

Para la elaboración de las variables, el criterio principal fue que los datos se mantuvieran a lo largo de los años para realizar series históricas consistentes, que evidencien la evolución de las murgas al verlas de forma agregadas. En el sentido estrictamente metodológico se consideró que cumplan tres requisitos básicos de exhaustividad, exclusividad y precisión

necesarias para adjudicar que el conjunto de valores en que se divide la variable, representen los conceptos teóricos expresados anteriormente (Batthyány y Cabrera 2011, 61).

Se consideraron unidades de análisis o casos a cada uno de los nombres de murga que alguna vez fueron anotados en el encuentro de murga joven, por lo tanto, se logró reunir casi la totalidad de las murgas anotadas en todos los años del encuentro, en total 598 nombres de murgas (Tabla 3). Las dificultades que surgieron para confeccionar una lista única fueron aquellos nombres de murgas que aparecían en varios registros escritos de forma diferente (La carenciada / La carenziada / La carensiada) y nombres que reaparecen después de un tiempo de inactividad, pero no tienen vinculación alguna (por ejemplo: A confirmar 2003 y A confirmar 2020).

En este punto encontramos un amplio abanico de nombres elegidos para algunas murgas, desde referencias carnavaleras: Comodines, Dios Momo, Falta el resto, La bacanal, La milanga nacional, La novia de Canela, Rey Bufón. Frases populares: Agachate que nos vieron, Agarrate Catalina, Al fondo que hay lugar, Andá a cantarle a Magoya, Bajala por Ruffini, Chuminga la pocha, Correla que va en chancleta, Metele que son pasteles. Juego de palabras; Cerobola (murga de mujeres), Conlaprole, Japilong, Kemo mento, La dama Juana, La Finada**,** Mamá está presa, Nurga Muestra, Sandale Maludos. Referencias al fútbol: De cotelé, D´rambushe, Francia 98, La bajada del Roberto, Vale chumbiar. Referencias culturales: ¡¿A dónde está mi amiga?!, Con Gloria a morir, La que entona el premolar, La vaca Lola, Le puse Cuca, Mi vieja mula, Rick and Murgy. O simplemente creativos: Ariscos pal jabón, Catadores de ticholos, Fainá de la Palmas, La bella mimiente, La coaching de la lora, Murgan friman.

Participaciones

En los casos en que una murga figuraba en la grilla del encuentro, se entendió que realizó el espectáculo, es decir, que tuvo una participación. Por lo que se entiende es la primera variable de consideración.

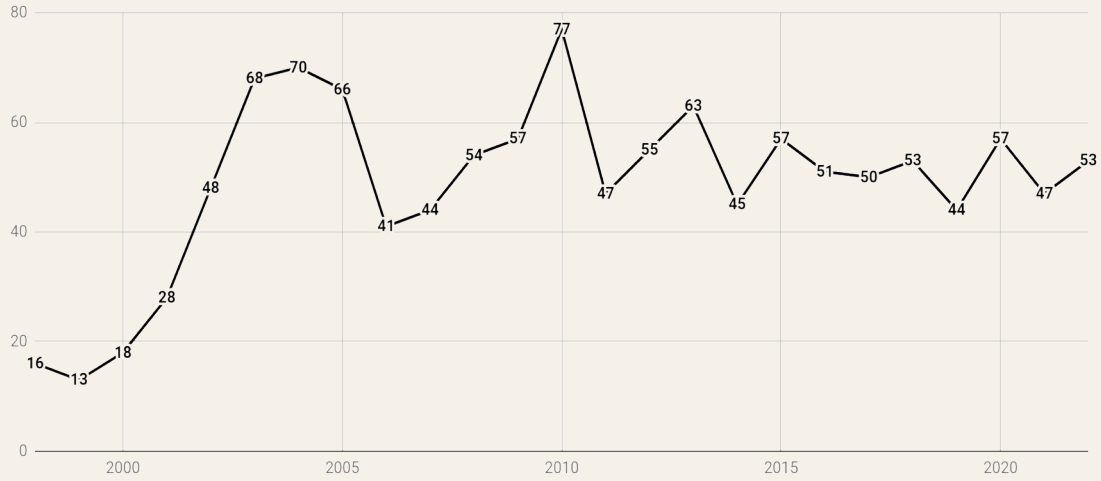


Figura 1: Cantidad de participaciones de murgas jóvenes en el Encuentro (1998 al 2022) [1]

La primera lectura que se puede realizar señala que no se evidencia un crecimiento sostenido a lo largo del tiempo, por ejemplo, en el año 2004 y el año 2010, participaron 70 y 77 murgas jóvenes, correspondientemente, pero recién en los últimos 8 años la cantidad de participaciones presentan una cierta estabilización que varía entre 44 y 57.

Si dividimos los casos según la cantidad de ocasiones en que participaron en el Encuentro, observamos que la mayoría de las murgas actuaron sólo en una ocasión (Tabla 4). Incluso, más de la mitad de las murgas que tuvieron participación, sólo lo hicieron una o dos veces (54%). Las murgas con más participaciones son: Murga del Timbó (13, si contamos como participación la invitación que tuvieron al encuentro en el 2011) y Che papusa (11). En total se registran 502 murgas con al menos una presentación. Por otro lado, las murgas con más participaciones consecutivas son; La milanga nacional, Mamá está presa y Murgan Friman con 9 cada una.

Cantidad de participaciones	Cantidad de murgas según la totalidad de sus participaciones	Porcentajes con respecto al total de murgas anotadas	Cantidad de murgas según sus participaciones consecutivas
0	96	16,05%	--
1	247	41,30%	--
2	77	12,88%	83
3	65	10,87%	69
4	42	7,02%	38
5	22	3,68%	19
6	17	2,84%	14
7	14	2,34%	8
8	9	1,51%	7
9	7	1,17%	3

[1] Las participaciones son contabilizadas indistintamente de la forma que tomó evento en cada año: muestra, encuentro o concurso. Además solo se contaron las participaciones efectivas, es decir, se descartaron aquellas murgas jóvenes que se anotaron en alguna instancia antes del Encuentro y desistieron de su participación no apareciendo en los programas de actuaciones. No obstante, se obtuvieron datos que señalaban determinados casos en el que la murga desertó a último momento, por lo tanto no se contabilizaba esa actuación.

11	1	0,17%	0
13	1	0,17%	0
Totales	**598**	**100%**	**241**

Tabla 3: Cantidad de participaciones totales y consecutivas en que se presentaron las murgas en el Encuentro de murga joven.

Es valioso considerar las participaciones con ciertas características, por ejemplo, murgas integradas en su mayoría o completamente por mujeres (15) y participaciones de murgas de otros departamentos del país, en su mayoría de Canelones (13), Maldonado (2), Colonia, Treinta y tres, Rocha, Soriano, Salto, Florida y Rio Negro (Todas ellas con una participación). También se registraron 3 murgas argentinas que participaron del encuentro.

La inscripción de las murgas en el encuentro varía año a año, en aquellos encuentros que hubo varias instancias de inscripción y/o se mantiene un seguimiento a las murgas mediante los monitores o los ensayos abiertos, se confeccionaban listas de murgas que podían compararse con la final, que es la grilla de horarios del encuentro. A partir de esa comparación se pueden encontrar aquellas murgas que desertaron ese año (segunda variable a considerar). No obstante, a través de contactos con esas murgas se confirmaron casos dudosos. Se contabiliza que sólo 9 murgas desertaron en 2 ocasiones (dos de ellas sin tener participación alguna), 55 murgas en una ocasión y 95 murgas desertaron sin siquiera tener participación alguna.

Si incluimos como variables los datos de la misma presentación (fecha y hora) podemos sostener que estas variables junto con las participaciones y las deserciones, son las que se mantienen todos los años. A partir de aquí, la existencia de las variables está en función de la naturaleza del encuentro, como ser el pasaje a la ronda final y la cantidad de menciones.

Por lo tanto, si sumamos las actuaciones de todas las rondas finales a las actuaciones de la primera rueda, podemos llegar a un total aproximado 1600 actuaciones en todos los años de murga joven, 375 de ellas dentro de las ruedas finales. A su vez, el pasaje a la segunda ronda aparece como periódicamente estable con 20 participaciones, como mínimo, desde el año 2008. En el periodo 1998-2007 las murgas que más lograron el pasaje a la segunda ronda son: A falsa escuadra (5), Queso Magro y La lunática (4)[2]. A partir del 2008 estas murgas son Harzo monigote (8), Háganse cargo (7) La milanga nacional (7), Vino de sopetón (6) y Che papusa (5 y una más, fuera de este período).

Menciones

Desde el primer encuentro se eligieron los mejores espectáculos y se entregaron una serie de menciones, si bien varían considerablemente de año a año y no hay referencia en la reglamentación sobre menciones obligatorias. Sin embargo, un número menor de tipos de menciones que se mantienen en el tiempo, estas se adscriben a la naturaleza de la murga

[2] Se separa en estos periodos para no ponderar los del primer periodo.

como género artístico: coro, puesta en escena, vestuario, etc. En algunos de estos casos, las menciones iban a un nombre propio del murguista que se buscaba distinguir, en ese caso fueron agregadas a las murgas que integraba. En todos los años se entregaron aproximadamente 1506 menciones y dentro de este número, 109 menciones a los mejores espectáculos, en la Tabla 4 se detallan los totales según el año del encuentro.

Año	**Menciones**	**Menciones al mejor espectáculo**
1998	11	1
1999	15	2
2000	31	4
2001	39	1
2002	18	3
2003	63	5
2004	--	--
2005	11	5
2006	28	5
2007	63	5
2008	37	6
2009	61	5
2010	54	5
2011	46	6
2012	70	5
2013	70	6
2014	75	5
2015	75	5
2016	53	5
2017	78	5
2018	83	5
2019	82	5
2020	87	5
2021	115	5
2022	134	5
Totales	**1399**	**109**

Tabla 4: Total de menciones en general y menciones al mejor espectáculo, entregadas a murgas jóvenes en el Encuentro entre los años 1998 al 2022.

Si dejamos de lado el año 2004, año en el cual no se entregaron menciones, el tipo de mención que más se entregó a lo largo de los años es “a la batería” (24), luego “Puesta en escena” (23), “Vestuario”, “Texto” y “Coro” (21). Se presentan varias particularidades en la continuidad de la entrega, algunos tipos de menciones se dan intermitentemente y otras parecen afianzarse como parte constitutivas del encuentro después de un tiempo. Un

ejemplo de esto son las menciones “Al momento” o “Al mejor momento” que aparecen ininterrumpidamente desde el año 2009. Existen pocos casos en que se dividen por género; Dirección y Directora escénica en el año 2006, o cupletero y cupletera en el año 2018. Finalmente existe un número considerable de menciones que se dan un sólo año y hacen referencia a situaciones puntuales que se dieron ese año, como la repetición de un personaje: mejor “Canario Luna” (2008) o mejor “Victoria Rodríguez” (2012). O también al desempeño de determinada murga, pero con interpretaciones varias: “Mutación” (2007), a la “Frescura carnavalera” (2010), “Desbunde escénico” (2013) o “Swing murguero” (2018).

En cuanto a los casos que más registran menciones agregadas a lo largo del tiempo en términos reales, podemos encontrar a la murga La sandía de la torta (30), Harzo monigote (28), Vino de sopetón (26), Mi vieja mula (25), y A la bartola (24). La murga que más ganó la mención al espectáculo es Háganse cargo con 4, luego 14 murgas ganaron 3 veces y 11 murgas ganaron en 2 ocasiones.

Análisis de datos

A partir de los datos recabados, podemos generar un ejemplo del análisis evaluativo de un determinado año del Encuentro. Si nos situamos a comienzos del 2007, podemos ver el resultado del encuentro del año anterior y como esa información podría ser útil a la hora de planificar el año 2007. La elección específica del año no es arbitraria ya que, dentro del periodo de tiempo elegido metodológicamente, es el año donde se presenta la mayoría de datos acumulados.

En cuanto a la variable *participación*, en la primera inscripción de murgas jóvenes en el año 2007, se registraron 67 murgas (sólo una menos que el año anterior). En la Tabla 5 podemos ver la distribución según sus años de experiencia contrapuesta con la distribución de todas las murgas anotadas hasta el año 2006.

Observamos que las principales distribuciones se ubican en los casos donde las murgas tienen pocos años de experiencia en el encuentro. Y que, en rasgos generales, la tendencia señala que si las murgas logran presentarse, se mantienen pocos años en el encuentro. Incluso, si nos focalizamos en la distribución que presenta el año 2007, observamos que la mayoría de las murgas iban a presentarse por primera vez en el encuentro. Esa cifra iguala y supera la cantidad de murgas debutantes en el 2006 (24). Este dato guarda relación con los años anteriores donde el porcentaje de murgas debutantes no desciende del 30% por sobre las murgas presentadas. Pero también guarda correspondencia con el crecimiento general que tuvo el encuentro en esos años.

Años de experiencia en el encuentro	Cantidad de murgas anotadas hasta el año 2006	Porcentaje de murgas anotadas hasta el año 2006	Cantidad de murgas anotadas en el año 2007	Porcentaje de murgas anotadas en el año 2007
0	58	23,97%	31	46,27%
1	100	41,32%	8	11,94%
2	33	13,64%	9	13,43%
3	24	9,92%	12	17,91%
4	14	5,79%	3	4,48%
5	6	2,48%	3	4,48%
6	5	2,07%	1	1,49%
7	2	0,83%	0	0%
Suma total	**242**	**100,00%**	**67**	**100,00%**

Tabla 5: Detalle de murgas participantes hasta 2006 y anotadas en primera instancia del año 2007, según años de experiencia en el encuentro.

El grupo de murgas con ninguna experiencia es el más crítico para observar en cuanto a las deserciones ya que presentan la mayor proporción; de esas 31 murgas que iban a debutar en el encuentro en el 2007, llegaron a presentarse 17 murgas, 9 desertaron de presentarse antes del encuentro y 5 no lograron pasar la prueba de admisión que existía en ese año (Gandolfo, 2007:33). Incluso 3 murgas que desertaron ya lo habían hecho en el año anterior.

En cuanto a las 36 murgas que tienen al menos un año de experiencia, casi la totalidad se presentó en años consecutivos. La distribución está un tanto alejada del histórico acumulado, pero se puede sostener que a medida que pasan los años, la cantidad de murgas con experiencia van dejando el Encuentro de Murga Joven. Hasta el 2007, el promedio de años de participación por murga era de 1,95.

Si nos volvemos a centrar en las murgas que se anotaron en el 2007, Existen 3 indicadores que nos pueden señalar, no tanto la experiencia, sino el desempeño de esas murgas en el encuentro: el pasaje a la ronda final (una variante de la variable participación), las menciones y las menciones a mejor espectáculo.

En la Tabla 6 observamos que la mayoría de las murgas que lograron pasar a la segunda ronda, lo hicieron sólo una vez, incluso participando hasta 3 o 4 años. En el otro extremo es notorio que sólo una murga logró el pasaje a la ronda final 4 veces de las 6 que se presentó. Si dividimos las veces que se logró el pasaje a la final, por sobre las participaciones en el encuentro podemos tener un estimativo de la efectividad de la murga al presentarse. Si ordenamos este conjunto de murgas a partir de ese indicador y agregamos la cantidad de menciones y menciones al mejor espectáculo que tuvieron esas murgas a lo largo del tiempo, podemos reunir el conjunto de murgas más sobresalientes (Tabla 7).

Años de experiencia en el encuentro	Participaciones en las rondas finales					
	0	1	2	3	4	Suma total
1	7	1				8
2	7	2				9
3	6	5	1			12
4	1	2				3
5	1			2		3
6					1	1
Suma total	22	10	1	2	1	36

Tabla 6: Cantidad de murgas anotadas en el 2007, según las participaciones agregadas y las participaciones en las rondas finales.

Evidentemente esta selección presenta posibles objeciones, por ejemplo, una buena relación de participaciones entre la ronda final y la ronda general, no se traduce en una experiencia prolongada en el encuentro, como podemos observar en el caso de "El rey bufón". Pero, por otra parte, este caso nos señala otras características, como el sobresaliente desempeño de esa murga que, en su primer año, logró el pasaje a la ronda final y la mención a mejor espectáculo. También se puede objetar que la medición de la variable "mejor espectáculo" tiene más relevancia que la relación planteada, pero para generar una escala de variables que pondere cada una, es necesario un estudio de la relevancia que le dan los propios actores a cada una de estos reconocimientos. Si nos centramos en los resultados de la relación finales y participaciones (F/P), hay un grupo de 4 murgas que tiene un buen balance entre experiencia y desempeño en el encuentro y, por último, el resto de las murgas que no lograron una mención a mejor espectáculo, pero tienen un desempeño favorable.

Murgas	Participaciones	Participaciones consecutivas	Finales	Menciones	Mejor espectáculo	F/P
El rey bufón	1	1	1	2	1	100
A falsa escuadra	6	6	4	10	2	66,66
Fondo Blanco	3	3	2	2	1	66,66
Arrajatabla	5	5	3	9	1	60
La Lunática	5	5	3	3	1	60
La fragua	2	2	1	0	0	50
La vulnerable	2	2	1	0	0	50
Criadores de salmón	3	3	1	2	0	33,33
En 2 panes	3	3	1	5	0	33,33
La maltratada	3	3	1	1	0	33,33

“pegame y decime murga”						
Salta Violeta	3	2	1	3	0	33,33
Tio Walter	3	3	1	2	0	33,33
La Boleadora	4	4	1	4	0	25
La turba	4	4	1	0	0	25

Tabla 7: Principales murgas anotadas en el 2007, según las participaciones en las rondas finales sobre las participaciones agregadas.

Por lo tanto, a partir del resultado artístico de las propias murgas que lograron en el Encuentro, se puede generar una categorización de grupos de murgas en función de su desempeño. Al tener características similares, las murgas contenidas en esos grupos pueden ser comprendidas y analizadas de similar forma. Se pueden observar las distintas evoluciones de los grupos a lo largo del tiempo, conocer aquellas características que hacen a los grupos perdurar en el concurso, resaltar aquellas relevantes que se salen del comportamiento habitual e incluso ver la evolución histórica de ese comportamiento habitual para entender la evolución del encuentro y lo que genera el mismo en las murgas

Conclusiones

Se resalta el aporte de la teoría sobre estos fenómenos, esto construye una comprensión más profunda de los fenómenos sociales al ofrecer marcos conceptuales y herramientas analíticas que ayudan a desentrañar las dinámicas que se dieron en este lapso de la organización del Encuentro. Sin embargo, las murgas fueron y son actores que participaron y participan activamente en la organización del Encuentro. El no considerar a estos actores como intervinientes genera una pérdida de información a considerar.

En cuanto al aspecto metodológico en la recolección de datos, una tarea que queda por realizar es indagar en fuentes inexploradas como medios de comunicación tradicionales, organismos o instituciones estatales que pueden tener datos aún no considerados o no encontrados. Esto sería importante con el fin de ampliar cierto tipo de información y también para confirmar algunos datos.

No se pudo lograr en este trabajo la construcción total de un índice que mida el “resultado artístico” de las murgas jóvenes; la falta de datos de una de las variables lo hace imposible. Sin embargo, mediante el ejemplo de análisis que observamos, es innegable el aporte que pueden generar el estudio sistematizado de los datos para quienes son uno de los destinatarios de una política: las murgas jóvenes.

Complementariamente estas variables pueden utilizar de base para indicadores más actuales y afinados, teniendo en cuenta la revisión de conceptos que contemplen los cambios que tuvo en estos años el Encuentro, incluyendo las subjetividades de todos los actores.

Otros abordajes de análisis podrían señalar determinado período o año que sobresale por el nivel general obtenido por las murgas o empezar a hallar causas a las deserciones de los grupos a partir del número registrado por encuentro. O enfoques más elementales, como tener herramientas de bases cuantitativas para utilizar en investigaciones más profundas en el campo artístico, urbano o de la juventud. Incluso un simple registro para que los grupos nuevos no repitan el nombre de una murga.

Más allá de dar a conocer estos datos básicos, el último objetivo de este trabajo es proveer un acceso a esta fuente de datos ordenado y sistematizado a investigadores que quieran profundizar en este tema. De esta manera, se enriquecería no sólo la historia y evolución del Encuentro de Murga Joven, sino todo el carnaval desde su ámbito más vanguardista y emergente.

Referencias

Batthyány, K., Cabrera, M. (coord.) (2011) *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales: Apuntes para un curso inicial*, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.

Carneiro, F.; Rabuffetti, F. (2009) Cultura, política, instituciones y valores: la experiencia de "Murga Joven" en Montevideo (1995-2007), *VIII Jornadas de Investigación: el futuro del país en debate. Montevideo, setiembre 2009*, pp. 1-26.

Intendencia (2017) *Resolución N° 220/17/1000, Nro de Expediente: 2017-1090-98-000015. Se accede a la solicitud de acceso a la información pública efectuada por el Sr. Sebastián Mederos respecto a la Murga Joven desde 1995 hasta 1997.*-[online] disponible en : https://www.montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/de053405568724cf832575ae004f0467/69c010000 97d0b86032580fb004684d4?OpenDocument&Highlight=0,Mederos

Gandolfo, J. (2007) *Murga e identidad. Transformaciones y* permanencias [Tesis de grado, Universidad de la República (Uruguay)], Facultad de Ciencias Sociales.

Selltiz, C. (1968). *Métodos de Investigación Social.* RIALP, Madrid.

Concurso oficial; *campo* cercado para murgas jóvenes

Pablo Martín Rodriguez - *pmrc19@gmail.com*

Resumen

En el presente trabajo se buscará dar una aproximación analítica a la relación existente entre el Concurso Oficial de agrupaciones carnavalescas, más específicamente en la categoría murgas y el Encuentro de murga joven. A partir de la teoría de los campos, habitus y capital de Bourdieu, y trabajos que incluyen la perspectiva de la teoría social, se intentará analizar el fenómeno incluyendo las influencias, condicionamientos, las estructuras generadas y heredadas a través de los años entre los dos certámenes. Para esto se observarán, de forma agregada, los datos de las trayectorias de aquellas murgas jóvenes que dieron la prueba de admisión para el concurso oficial y su desempeño en los dos certámenes.

Palabras clave: *Murga joven, campo, concurso*

Abstract

In this paper, we aim to provide an analytical approach to the relationship between the Official Contest of carnival groups, specifically in the murga category, and the Murga Joven Encounter. Drawing on Bourdieu's theory of fields, habitus, and capital, as well as social theory perspectives, we will analyze the phenomenon by including the influences, constraints, and structures generated and inherited over the years between the two contests. To do this, we will observe the aggregated data on the trajectories of young murgas that made it to the admission test for the official contest and their performance in both contests.

Keywords: *young murga, field, contest*

Introducción

Entre los años 1994 y 1997 el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) y la Intendencia Municipal de Montevideo llevaron a cabo una serie de convenios que tuvieron como base el desarrollo de talleres con el objetivo central de “generar espacios que partiendo de nuestra música popular contribuyan a ampliar los recursos y posibilidades de crecimiento individual y colectivo de los jóvenes montevideanos” (Brum, 2001:9). El Encuentro de murga joven nace como tal en el año 1998, es producto de la maduración de ese proceso anterior y de la necesidad de mostrar los espectáculos generados en los talleres. Debe sumarse el antecedente directo que tiene gran influencia por su éxito: el Encuentro de

teatro joven. En el 2023 se cumplen 25 años de aquel primer Encuentro y las formas de organizarse entre las instituciones participantes y las murgas jóvenes han cambiado drásticamente. La adhesión de los jóvenes a esta propuesta es variante: hasta el año 2023 se registraron 598 nombres de murgas jóvenes, de los cuales 496 murgas tuvieron al menos una presentación en el Encuentro (ver anexo Gráfica 1). No obstante, las participaciones de las murgas en el Encuentro, no presentan un crecimiento sostenido en el tiempo, por ejemplo, en el año 2004 y el año 2010, participaron 70 y 77 murgas jóvenes correspondientemente, pero recién en los últimos 8 años la cantidad de participaciones presenta una cierta estabilización que varía entre 44 y 57. La estructura organizativa del Encuentro tomó cierta regularidad desde 2007, más allá de algunos cambios puntuales. De forma complementaria, el papel interviniente que tienen los actores implicados sí presenta cambios considerables.

La Intendencia Municipal fue el segundo actor en relevancia en la creación del Encuentro (Brum, 2001:6), facilitó la infraestructura material y el sostén económico necesario. Luego del año 2005, pasó a ser un actor un poco más predominante (Carneiro y Rabuffetti, 2009:17).

En el año 2001 se presenta el pasaje de la primera murga del Encuentro de murga joven al Concurso Oficial. Hasta el 2023, 34 murgas jóvenes dieron la prueba de admisión para el Concurso Oficial, pero registraron éxitos muy marginales en términos del concurso. Trascendiendo el concurso y sus lógicas, hay una innegable influencia de elementos artísticos y no artísticos provenientes de las murgas jóvenes que ingresaron en el Concurso Oficial y se consolidaron allí. ¿Existe una inhibición en las murgas jóvenes a la hora de plantearse la idea de participar del Concurso Oficial?, ¿Hay un “derecho de piso” que tiene que “pagar” una murga ya ingresada al Concurso Oficial?, ¿qué tan influyente es la estructura competitiva en los espectáculos en cada uno de los certámenes?

Bourdieu y la Murga: Estrategias de *Campo*

Es imposible pensar este problema disociado de la murga como género artístico. El discurso elaborado por los actores que tuvieron la iniciativa de murga joven, hace énfasis (entre otras cosas) en crear espacios donde lo local, lo autóctono, se imponga por sobre el avasallamiento de lo extranjero y de una influencia de la globalización que, en ese entonces, parecía imparable (Brum, 2001:9). El género murga es reivindicado como una apuesta a la reafirmación del origen y del sentido de pertenencia. La manera de llevar a cabo un espectáculo de este género es, en principio, identificar y entender aquellos elementos distintivos que pertenecen a un canon común para después copiarlos y reproducirlos. Por lo tanto, las murgas que actúan en un tablado (escenario barrial) o en el

Concurso Oficial de agrupaciones carnavalescas, se convirtieron en un modelo de referencia directa.

Se puede deducir que esta manera de entablar los lineamientos básicos respondió a las formas estilísticas que presentan las otras formas de hacer murga, que son muy diferentes a las locales (por ejemplo, las murgas argentinas) o que los ejecutores de esos talleres eran protagonistas de la escena local de carnaval, o que simplemente la infraestructura que requiere un espectáculo de murga es mínima. Lo evidente es que la reproducción de una forma de realizar un espectáculo, ayudó a heredar un número de prácticas propias del ambiente del carnaval montevideano. Desde la forma de gestionar el trabajo que genera la realización del espectáculo (el aspecto de organización, logístico y/o monetario), hasta el estilo de murga que adopta un grupo, no fueron de generación espontánea, sino a partir herramientas, formas de hacer y pensar ya arraigadas en el *campo*[1] artístico, es decir una reproducción de *habitus* determinado[2]. También aquí se puede observar como una estructura social particular se posiciona automáticamente como referencia y dominante. A la vez que se amplía el rango de influencia, se amplía el *campo* y toman más trascendencia los objetos que están en juego y los intereses en torno a ellos.

La sola idea de generar un espacio alterno al del carnaval oficial (Carneiro y Rabuffetti, 2009:12), observada desde la dimensión del *campo,* generó un horizonte de posibilidad que sin duda ayudó al desarrollo del Encuentro. Ya que en todo *campo* se establece una lucha entre el nuevo rupturista, el recién ingresado, que quiere romper esquemas y el viejo, el dominante, que desea mantener el monopolio del poder conseguido (Bourdieu, 2011[1984]:113). La autonomía que logró murga joven como movimiento, anuló esta relación desde un principio con respecto al carnaval del concurso oficial. Se fundó un sub *campo* que con el tiempo generó sus propias reglas y dentro de este contexto, legitimó una nueva forma de concepción y realización de un espectáculo (Alba y Pallares, 2016:231), que es el fin común que tiene este sub *campo* con el *campo* referente. Incluso se pueden destacar dos facultades de esta nueva estructura que ayudaron a dicha independencia: por un lado, la búsqueda artística y la generación de ideas tuvieron en este contexto la posibilidad de ensayo error; por ende, de crecimiento y exploración. Por otro lado, la relación con otras murgas se plantea desde la convivencia y no desde la supervivencia como se da en el contexto del Concurso Oficial. Sin duda, en este aspecto, hay un aprendizaje social y un estudio del *campo*, no necesariamente consciente por parte de los diagramadores del Encuentro. Aquí la historia juega un papel importante; la trayectoria o el éxito de las murgas amateurs en el Concurso Oficial antes de la aparición de murga joven nunca fue

[1] "El campo es como un juego, pero no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que los hacen relativamente irreversibles. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos". (Bourdieu, 2011:38)

[2] En el trabajo de Javier Gandolfo, se exploran algunas características contenidas bajo la categoría analítica de "Identidad Murguera". (Gandolfo, 2007:40,43)

muy prolífico y las experiencias de las murgas rupturistas, tampoco fueron muy auspicioso[3]. Incentivar a esos nuevos grupos a ingresar en el Concurso Oficial, llevaría tarde o temprano a la inhibición de la participación o a la adscripción total de un *habitus* para lograr encajar en ese contexto.

Asociado históricamente a la crítica, la sátira e incluso a la resistencia ideológica, lleva a pensar que la murga es un ámbito abierto, dinámico y desestructurado. Y si le sumamos que es la categoría más representativa del carnaval, fiesta popular relacionada a la idea de lo lúdico, lo pulsional y lo fantástico, no parecería que es éste un *campo* que se rige disciplinadamente a unas leyes bastante estáticas o en algún punto conservadoras. Lo cierto es que este *campo* no escapa a dos lógicas; una es producto de una evolución en el tiempo propia de la festividad en sí: el carnaval en Uruguay devino de una celebración no reglada, primitiva y corporal, a una celebración en la cual el escenario es central (donde se representa lo simbólico). Con características como tener más espectadores que protagonistas y hacer de una competencia reglada el centro de la propia fiesta (Alfaro, 1998:34,35; Alfaro y Di Candia, 2013:18). Y la otra lógica es que éste ámbito es un *campo* social estrictamente dicho, en el cual las relaciones sociales, como vimos, responden a leyes objetivas implícitas y propias del *campo*. Por más que sea una fiesta donde se invierten los roles, status y jerarquías sociales (Bayce, 1992:18), esto se realiza para un exterior y de forma simbólica.

Más allá de que en un principio se buscó disociar a las murgas jóvenes del Concurso Oficial, era inevitable que en algún momento el grado de maduración artístico de algunas murgas iba a ser superior que el de otras e iban a considerar tentadora la idea de participar en el Concurso Oficial. De esta manera, en el año 2001 ingresa en el Concurso Oficial la murga "La Mojigata" y seguida por la murga "Demimurga" en el 2002. A partir de ese momento se establece una relación real entre el Concurso Oficial y las murgas provenientes del Encuentro. Posteriormente se realiza en el 2002 y 2003 un acuerdo con DAECPU para que, además del premio económico, las murgas ganadoras del Encuentro de Murga Joven tuviesen la oportunidad de dar gratis su prueba de admisión para ingresar al carnaval oficial (Alba y Pallares, 2016:231). Además, hay participación de algunas murgas jóvenes en los desfiles inaugurales del carnaval Oficial, igualmente estas dos intervenciones tuvieron una duración corta, principalmente por falta de adhesión de las murgas jóvenes. En el caso del Concurso Oficial, no se veía atractivo el hecho de participar o simplemente se hacía insostenible participar en un mes de carnaval si lograban pasar la prueba de admisión. Pero parece curioso que años después, cuando se hizo más habitual que una murga joven

[3] El gran ejemplo de una murga rupturista es el de la Antimurga BCG. El paso de esta murga por el Concurso Oficial es una muestra de un agente innovador en un *campo* rígido y completamente estructurado. Es ilustrativa la anécdota que el director responsable es citado en DAECPU (es decir, los directores responsables de los otros conjuntos) para prohibir que la murga se presente en el Concurso Oficial (Cardozoy Ramos, 2019;152). De esta forma la lucha en el campo pasa de lo simbólico a lo real y explícito.

se presentara a dar la prueba de admisión, ninguno de los actores intervinientes propuso nuevamente este convenio entre las murgas de los dos certámenes.

Por un lapso de tiempo, el relacionamiento con estos dos campos, pasó por la participación de las murgas jóvenes en los tablados barriales y por la instancia de la prueba de admisión, la primera participación no representa ninguna confrontación competitiva y la segunda es la única vía de tránsito formal del Encuentro al Concurso Oficial. Esto no es más que el primer aspecto de una característica natural de cualquier *campo* social en donde se establezca una lucha, la parte que monopoliza o tiene gran parte del poder, fundamenta éste en base al *capital* desarrollado o adquirido[4]. Por lo tanto, se inclinan por la estrategia de la conservación, de la ortodoxia. Aquellos agentes que tienen menos *capital*, que por lo general son los recién llegados a ese *campo*, optan por las estrategias de subversión, por la heterodoxia (Bourdieu, 1990 [1984]:137). Cuando las murgas jóvenes pasan al Concurso Oficial, hay una aceptación tácita de las reglas de juego, que no son solamente las reglas formales del Concurso Oficial. Pero no hay (necesariamente), una reproducción del *habitus* imperante tal cual es. Consecuentemente, el grupo o un murguista, puede considerar de menor importancia la participación en el concurso y priorizar otros aspectos, como integrar una murga con amigos o mantener un proyecto común (Velázquez, 2014:58; Armas y Costas, 2012:14,15). Sin embargo, este ámbito, este *campo,* tiene la particularidad de una elaboración simbólica considerable, a través de la realización de un espectáculo. Y si bien hay un proceso similar en este plano, y en el no artístico[5], es un elemento en que las murgas jóvenes supieron explotar para desmarcarse (o no), de las murgas más antiguas. La utilización de determinados elementos innovadores y la adscripción a determinadas formas de realizar el espectáculo, fueron aspectos que demostraron el desarrollo de la mayor heterodoxia, lo que llevó a una renovación de la categoría toda en el aspecto artístico (Alba y Pallares, 2016:231). Estos cambios de formas, no son más que revoluciones parciales, que no ponen en peligro las bases del juego mismo, es más, la sola participación de nuevos jugadores no hace más que conservar el juego.

[4] Veamos una mínima explicación (ya que es un concepto muy extendido y complejo) de lo que es el capital para Bourdieu y cómo interactúa con los otros conceptos "...el valor de una especie de capital (por ejemplo, el conocimiento del griego o del cálculo integral) depende de la existencia de un juego, de un campo donde tal competencia pueda ser utilizada: una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto existir en el campo en consideración, en lugar de ser considerado una cifra desdeñable. (...) Un capital no existe ni funciona salvo en relación con un campo...". (Bourdieu y Wacquant (2008) [1992] 152-157)

[5] "...El trabajo del 2005 (sobre el espectáculo de ese año de la murga Queso Magro) es un buen ejemplo para comprender cómo, provengan o no del Encuentro de Murga Joven, muchas murgas ceden autenticidad en pos de amoldarse a un reglamento y a una mentalidad interna del Carnaval que, entre otras cosas, rechaza a primera vista la innovación...". (Scherzer y Ramos, 2011:179)
En el plano no artístico estrictamente, Velázquez da un ejemplo de esta adaptación "...Es aquí cuando el murguista y su conjunto deciden, consciente o inconscientemente, si cambiar hacia nuevas prácticas culturales, optando, pues, por una resocialización, o mantenerse con la misma práctica cultural, yendo por un camino distinto del que recorre el ideal del murguista tradicional.
Una resocialización implica, por ejemplo, que estos agentes sociales se adapten al cambio de una organización cooperativa, como en muchos casos de las agrupaciones murgueras no tradicionales, a una murga con un dueño que administra la economía del conjunto y paga un salario a cada participante..." (Velázquez, 2014:31)

> "Querer hacer la revolución en un campo significa admitir lo esencial de lo que está tácitamente exigido por este campo, concretamente que es importante, que lo que en él se juega es suficientemente importante como para que se tengan ganas de hacer la revolución en él" (Bourdieu, 1997[1980]:142).

No sólo implica la aceptación de la infinidad de reglas de concurso en sí, sino la reglamentación implícita e inherente del *campo*[6]. Aquí se observa la demostración de que todas las murgas creen en el juego y creen que merece la pena participar en él, esto es lo que llama Bourdieu *illusio*[7].

Por otro lado, si consideramos el polo opuesto de la posición del *campo*, la de las llamadas "murgas tradicionales", vemos que estas efectivamente mantuvieron esa estrategia de conservación en las formas de los espectáculos, lo que Scherzer y Ramos reúnen en las murgas es la predominancia escénica (2011:19). Incluso, esto se puede ver en otro aspecto: no parece casualidad que en los últimos años haya un resurgimiento de nombres de murgas antiguas compitiendo en el Concurso Oficial, que justamente contienen y hacen uso de un *capital* simbólico heredado de una historia, una toma de posición determinada en el *campo* (Bourdieu 2011[1984]:213). Dicha estrategia de conservación, parece ser la misma estrategia de grupos o dueños de conjunto para entrar en el *campo:* el ingresar al Concurso Oficial con un nombre de murga con un *capital* acumulado, ya jerarquiza al grupo en sí, más allá de que los integrantes no sean los mismos. También es curioso ver esta lógica, dentro del carnaval, solamente en la categoría murga y no en otra. Según Bourdieu esto es natural de los *campo*s con producción de bienes culturales, en los cuales muchas veces la subversión de las formas impuestas afirma ser un retorno a las raíces, a la verdad, a idea original del juego. En contra de lo innovador, aparecen fuertes argumentos en contra la banalización y la degradación a la que ha sido objeto, esto es un acto reflejo que busca proteger las leyes del *campo* que mantienen el *capital* acumulado de una revolución total (Bourdieu 1990(1984]:138). Parecería contradictorio, pero la afirmación de la existencia de un corpus de gente comprometida a conservar estas formas de *campo* (en este caso se incluyen a todos los intervinientes en este *campo* con ese fin: desde el público, hasta los periodistas), son las que justamente dan existencia al mismo *campo*, es decir que se conservan, conservando.

[6] Las leyes de este *campo* propiamente dichas, se podrían afirmar a través de una metodología cualitativa como la observación, la observación participante o la entrevista en profundidad. Igualmente se puede señalar prácticas tan comunes para el *campo* que son imperceptibles para los propios participantes, por ejemplo, en costumbres arraigadas como bajar del escenario cuando termina una actuación y hacer exactamente el mismo camino una y otra vez entre el público.

[7] "...Dicho de otro modo, los juegos sociales son juegos que se hacen en tanto que juegos y la illusion es esa relación de fascinación con un juego que es fruto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social ..." (Bourdieu, 1997[1980]:141).

El *habitus* adquirido

Ahora bien, ¿cómo es el proceso en cual las murgas llamadas "tradicionales" generaron ese *capital* que se solidifica en el tiempo? En su trabajo, Velázquez trata profundamente este tema y concluye que los miembros de este *campo*:

> Son capaces de objetivar lo subjetivo y capaces de convertirlo en su *habitus* y en su *campo*, en el cual poner en juego todas las transformaciones de su *capital*, conduciendo a reproducir un *capital* objetivo, disminuyendo subjetividades, perdiendo de vista, entonces, lo propio, para ser parte de algo exterior al individuo. Cuando sucede esta objetivación, se invierte la relación directa entre el hombre y su mundo social, perdiendo su forma propia de pensar, para formar parte de algo que lo precede. (Velázquez, 2014:56)

El poder en un *campo* pasa muchas veces por lo que menciona Velázquez, por objetivar lo subjetivo, por volver verdad, una realidad propia.

Ahora que ya se ha realizado una aproximación acerca de la importancia que tiene en este esquema el *campo* constituido y el *capital* formado, veamos cómo interactúa el *habitus* con ellos y qué formas heredó murga joven en el aspecto artístico y en el que no lo es.

En cuanto a lo artístico, las posiciones y estrategias tomadas por las murgas jóvenes variaron en el tiempo. En tal sentido el trabajo se puede ubicar el libro de Scherzer-Ramos (2011) que intenta categorizar cinco grandes predominancias en los estilos de las murgas a partir de características mostradas en los espectáculos y determinada evolución centrada en lo discursivo y lo escénico. Lamentablemente esta categorización no puede ser utilizada de forma estricta en las murgas jóvenes dentro del Encuentro, porque como ya vimos, el entorno, el *campo,* del Concurso Oficial (que, remarco, no son sólo las reglas estrictamente), modifican y van formando los estilos artísticos de las murgas. Sin embargo, podemos decir que hay cinco predominancias que se pueden detectar en muchas murgas jóvenes. A esto hay que sumarle el hecho de que las formas estilísticas, estéticas y sonoras de las murgas jóvenes, se representaron a través de dos grandes grupos dentro del Encuentro: los que aportan elementos novedosos y las murgas replicantes de estilos antiguos. Esto no es más que una apreciación personal y como es sabido, en temas artísticos, hay tantas interpretaciones como personas interpretando. Pero en una división de estilos tan grotesca, ya se puede ver el *habitus* consolidado de las murgas "tradicionales"; adherir a un estilo conocido de murga es acercarse más al canon artístico imperante y al no tener que defender un *capital* específico (como en el caso de las murgas tradicionales con renombre), estas murgas jóvenes optan por reproducir estos esquemas artísticos.

En los elementos no artísticos de las murgas jóvenes, se ve lo menos dúctil del *habitus* heredado. Desde los creadores del Encuentro no se generó ningún tipo de reglamento, debido a que esta era una convicción que se alineaba directamente con una característica

más global de la política cultural de Movida Joven por parte de la Intendencia y era un elemento constituyente de la primera propuesta del TUMP. Y si bien existió desde el comienzo una serie de pautas, desde el momento que se introduce el concurso, fue necesario elaborar un reglamento que tuvo los aportes de los mismos participantes (Carneiro y Rabuffetti, 2009:11,13). Este fue uno de los grandes causantes que provocará que en 2004 se decidiera desde los organizadores eliminar la etapa del concurso, para poder recobrar el "espíritu" del Encuentro (Archivo Murga Joven, 2022, 3m11s). Ese año la calidad artística y la irregularidad de las presentaciones (Jaunsolo y Mederos, 2004) hicieron que en la muestra del 2005, se volviera al esquema de encuentro. Finalmente, en el 2007, la organización toma la forma que perdura hasta al día de hoy; con una ronda general en las que participan todas las murgas, se seleccionan veinte murgas que actuarán en la segunda ronda, y una vez finalizada, se les otorga la mención a mejor espectáculo a las cinco "propuestas más destacadas del Encuentro" (Intendencia 2022a). Es verdad que en lo neurálgico del reglamento del Encuentro[8], no se reivindica la competencia en sí, no obstante hay capítulos específicos que hacen referencia a los jurados, en el criterios de evaluación y en los reconocimientos de los "ganadores". No se puede asegurar que en el subcampo de murga joven la competencia esté presente de igual forma que en el Concurso oficial, para esto haría falta estudios de corte cualitativos que exploren esta categoría en todos los actores intervinientes del subcampo. Sin embargo, la estructura formal de competencia entre las murgas jóvenes es evidente; hay diferentes rondas, se determinan murgas sobresalientes, reconocimientos y premios (Gandolfo, 2007:32). Lo que había sido propuesto como una alternativa a la lógica de carnaval, buscando quedar por fuera de la competencia, fue modificado por los mismos participantes y luego fue la Intendencia, los organizadores, quienes decidieron comprenderlos y llevar a cabo dicho cambio en el concurso.

Lo competitivo es sin duda un elemento inherente y constitutivo del *campo* y del *habitus* de la murga, incluso son marginales los casos en que una murga (de cualquier tipo), no se piensa a sí misma, si no es a partir de un concurso (Lamolle, 2005:113; Alfaro y Di Candia, 2013:15; Gandolfo, 2007:32).

Para dar una explicación a esto se debe remitir a lo que para Bayce es una de las funciones sociales que cumple la fiesta del carnaval, la evasión del pasaje del tiempo. Afirma que

> Los rituales o rutinas repetitivos proveen de una ilusión de permanencia frente al pasaje del tiempo, parecen detener (como los mitos de origen) la muerte con su carácter cíclico que promete la vuelta de lo que parece irse, y ponen límites al cambio plantando mojones de permanencia de lo seguramente comprensible. (Bayce, 1992:14)

[8] El reglamento del Encuentro varía año a año en detalles como las fechas, montos a pagar, números de contacto etc.

En tanto, se entiende que el concurso no es más que la estructura formal que tomó esta repetición en el transcurso del tiempo. La evolución de un carnaval bárbaro, a una fiesta disciplinada y civilizada (Bayce, 1992:16). Se encontró en el concurso una macro estructura que poco a poco contuvo todas las manifestaciones de la fiesta[9]. Una vez institucionalizado el concurso, se hizo parte central del carnaval y un elemento característico del *campo*. A tal punto esta estructura organizativa es constitutiva del *campo* que ya aparece disociado del periodo específico (febrero), como vimos en el caso de murga joven que, si bien varía año a año, se desarrolla entre Octubre, Noviembre y Diciembre.

De esta manera, el acceder al Concurso Oficial es sinónimo de estar habilitado para realizar carnaval, para participar en la fiesta. Dejando de lado que esto representa estar en un estadio avanzado del *campo*, estar a otro nivel, esto sí tiene una finalidad práctica, ya que significa un rédito económico al estar habilitado para "hacer tablados" (actuaciones pagas) y a su vez una posibilidad de ejecutar el espectáculo más veces. En el caso de Murga joven, el participar en el Encuentro habilita a la murga a realizar actuaciones en tablados barriales en febrero próximo. Sin embargo, esta proyección no es muy sólida, y no representa una finalidad práctica clara, ya que muchas murgas, cuando llega esa instancia, ven sus grupos mermados y no pueden comprometerse a cubrir esos tablados. Si bien realizar estas actuaciones tiene una retribución económica, esto varía proporcionalmente a cuantas murgas participen de los tablados de febrero, por lo que no es un ingreso fijo del que pueda contar el grupo. Incluso los espacios autogestionados con más éxito en este ámbito, "los festivales", son los que tienen como fin recaudar dinero para el gasto que implica montar un espectáculo.

Pero la importancia que tiene la prueba de admisión para las murgas jóvenes va más allá de expandir las fronteras artísticas y económicas: la murga joven que se presenta en la prueba de admisión, no puede volver al Encuentro. Si no ingresa al concurso oficial, esa murga se queda sin certamen en donde presentarse, quedando fuera del *campo*. Esto es por demás curioso, porque no hay una norma escrita en el reglamento vigente del Encuentro, ni en los anteriores. Se toma como una norma de hecho y que de alguna manera trae aparejado un deber ser[10]. Si esa murga joven no pasa la prueba de admisión, es muy probable que se desintegre. No obstante, hoy existen espacios donde se pueden presentar, como "Carnavalé" o "Más carnaval" que escapan de la lógica de concurso y se adscriben más a un formato de exhibición.

Vemos como un actor es constante y trascendental, el Estado, más específicamente la Intendencia de Montevideo. Como apuntamos, en todos los concursos de carnaval

[9] Así observado, deja efectivamente como un eufemismo al término "Encuentro", pero como vimos esto responde a una construcción histórica propia de murga joven.
[10] El único caso de una murga joven que se presentó a la prueba de admisión del Concurso Oficial, no la pasó y quiso volver al Encuentro, fue la murga "Che papusa". En esa ocasión la murga presentó una carta solicitando la aceptación a su intención de retornar al Encuentro.

interviene el Estado, sin embargo, en Montevideo todas las manifestaciones carnavalescas, dentro de un marco de concurso o no, tiene una co-organización con los participantes. Más influyente es en el caso del Encuentro de murga joven, ya que no sólo lo organiza, sino que fue uno de los creadores y promotores de la política pública.

En el Concurso Oficial las murgas son evaluadas por un jurado a partir de un número de rubros que componen la globalidad del espectáculo en sí, en el Encuentro de murga joven el jurado decide deliberadamente y por consenso. Salvando las rugosidades de cada jurado, que se amoldan a cada certamen, la diferencia más grande que se puede observar son las prenociones de cada jurado. En el Concurso Oficial, por más que el jurado en sí no conozca las leyes de ese *campo* (situación que es muy extraña que suceda, siempre se convoca a alguien idóneo y esto implica "conocer" de carnaval[11]), hay un conocimiento previo de ese *campo*, por cultura general, por los medios de comunicación y/o por experiencia propia. En cambio, en el Encuentro de Murga Joven se convocan a jurados que son idóneos en el *campo* del Concurso Oficial y no en el sub *campo* del Encuentro. Hay que considerar la importancia de este elemento, porque más allá de los estilos a los que se adscribe cada murga, éstas tienden a cambiar de elementos de representación artística año a año en pos de mayor éxito.

Las menciones en Murga joven no están prefijadas, aunque hay un conjunto que se entregan repetidas año a año respondiendo a las características propias de la murga; mejor coro, mejor vestuario, mejor letra etc. Esto no es menor, puesto que todas las otras menciones remarcan lo más valorado del encuentro, obviamente esto incluye la mención a mejor espectáculo, donde todos esos elementos son valorados en conjunto. Esta elección genera que las murgas tiendan a repetir lo exitoso para el año próximo en cuanto a estilos, estructura, forma y contenido de los espectáculos. Esto no hizo más que apoyar una reproducción de un *habitus* predeterminado y preestablecido. En este aspecto, no se tiene duda que el jurado en un comienzo considera que se trataban de murgas amateurs, pero la referencia más clara que se tenía eran las murgas del Carnaval Oficial y su canon. A

[11] "...la propuesta de integración del jurado la realiza una comisión mixta conformada por representantes de la Gerencia de Festejos y Espectáculos y de DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay), en su calidad de co-organizadores del concurso de referencia, teniendo en cuenta el conocimiento sobre carnaval, trayectoria y entendimiento específico de los rubros técnicos a ser evaluados en las distintas instancias del concurso". (Intendencia, 2023)
"...El/la Presidente y los demás miembros del Jurado, deberán tener amplios conocimientos sobre carnaval y sobre las características de cada una de sus Categorías. Además, específicamente en los casos que así lo requiera para quienes calificarán, conocimientos técnicos sobre el rubro en que se desempeñarán." (Intendencia 2022b)

medida que pasaban los años, se fueron incorporando al jurado personas que habían convivido y aprendido las leyes del sub *campo* del Encuentro[12].

En el factor no artístico se pueden ver elementos heredados del *habitus* del *campo* del carnaval del Concurso Oficial. Tanto en la organización de la muestra de los espectáculos (el concurso asimilado a un Encuentro), como en los actores participantes (Intendencia, TUMP y asamblea de murgas) parecen ser aceptados y adaptados por las murgas, más que nada por la forma pragmática que presentan o porque solamente es lo conocido. Se puede afirmar que esta parte del *habitus* fue la que más pudo transformar murga joven, con el correr del tiempo. Incluso se puede sostener esto observando lo analizado en el cuadro de trayectoria comparadas de murga joven (anexo tabla 1), considerando lo costoso que le resulta a una murga joven entrar en otro *campo*, con otras reglas implícitas que no son las del mismo *campo*.

En los elementos artísticos es donde hoy, el *habitus* del Carnaval Oficial se ve con más fuerza, porque no es más que el canon artístico asumido de forma general para una comunicación fluida entre la murga, el público, las otras murgas y el jurado. Los estilos de murga que adoptan las murgas jóvenes, no son más que un continuo entre una aceptación tácita del *habitus* y una mirada crítica a este. Por un lado, aparece un esfuerzo para demostrar hasta qué punto se entiende el *campo* y se pretende pertenecer a este, que se llega a replicar y reproducir un *habitus*. Este estilo es el que Guzmán Ramos llama de predominancia escénica, que hoy representa el estilo más tradicional y por lo tanto conservador de las formas de hacer y ejecutar un espectáculo. La dinámica que señalamos más atrás sobre la vuelta al purismo del canon como una re-evolución curiosamente también se da en murga joven. Por otro lado del continuo aparecen estilos con elementos de la categoría de predominancia trans[13], estos estilos son en los que se concentran los pequeños cambios del canon y sostienen un discurso crítico al *habitus*.

Considerando todo lo planteado es bueno preguntar ¿en dónde queda la rebeldía y lo innovador de la murga joven dentro del Encuentro? Se presenta allí donde la estructura aparece rígida, pero que el enfrentarla, no se traduce en un problema en que el juego

[12]Para tener una aproximación a este hecho podemos observar que en el año 1998 el jurado se componía de tres personas que conocen las características generales del carnaval, pero no conocían absolutamente nada de murga joven, básicamente porque era el primer año y no existía ninguna distinción con el carnaval del concurso oficial; Gabriela Gómez, Benjamín Medina, Raúl García. Vale aclarar que cada uno de ellos tuvo una aproximación determinada a una nueva forma de hacer murga ya que dos fueron de los primeros talleristas de murga joven y Raúl García fue integrante del "el firulete", murga compuesta por jóvenes en los 80. Ya en el 2008, hay tres personas que habían sido integrantes de murga joven y participaron del carnaval oficial; Christian Font, Guillermo Davedere Darío Prieto. Finalmente en 2023, todas las personas del jurado habían pasado por el Encuentro de murga joven, al menos como integrantes de una murga: (Romina Repetto, Tatiana Kornecki, Agustín Amuedo). Fuente propia.

[13] "lo trans pasa por jugar con lo impensado, con lo políticamente incorrecto, con lo no permitido. Por desafiar los convencionalismos, los lenguajes, las formas tradicionales de comunicación, el valor y significado de belleza aceptado por las mayorías y las reglas de juego institucionalmente consagradas.(...) Las murgas trans encaran la dimensión subjetiva evitando toda trascendentalidad y esencialismos. Más que ser diferentes, piensan en multiplicidad de, en diferencias de diferencias que no remiten a ningún centro o idéntico. (Scherzer y Ramos, 2011:212,213)

aparezca en peligro, (de igual forma de cómo se manifiesta en las murgas jóvenes dentro del Concurso Oficial). Hay ejemplos como el de "Murga independiente", murga que constaba con un sólo integrante que cantaba a través de media hora, escoltado por una docena de jóvenes (número total que se requería para anotar en el Encuentro a una murga).

Una modificación importante que tuvo el *habitus* adquirido, es el rol que ganó la mujer dentro de la murga. La mayoría de las murgas jóvenes marcaron, desde un principio, una diferencia pronunciada en este aspecto con respecto a las murgas "tradicionales". A partir del espacio Murga Joven se han propiciado una serie de modificaciones en las habilidades que se le reconocen a las mujeres en este ámbito, afectando tanto la percepción de las mujeres sobre ellas mismas, así como también la que se tiene de ellas y de este ámbito de participación desde la sociedad (Lima Stevenson, 2013:18). De todas formas, hay que matizar esta participación teniendo en cuenta que no llega a ser equitativa y a veces las relega a roles subrepresentados (Gutiérrez, Bava y Umpiérrez, 2019:24) Según registros propios, 15 murgas jóvenes integradas enteramente por mujeres existieron en el Encuentro de murga joven, incluso en el año 2020 fue el año donde se registró la mayor cantidad de murgas íntegramente constituida por mujeres: 5.

Cuadros comparativos

Una posible demostración de los conceptos anteriores puede darse a través de las trayectorias de las murgas jóvenes que dieron la prueba de admisión al Concurso Oficial con y sin éxito (anexo tabla 1)[14]. A partir de la comparación de los años de experiencia de las murgas y la calidad en determinadas menciones ganadas, se podrían detectar "filtros" como estrategia de conservación de un *campo* cerrado y la manera en que están instaurados a través del tiempo. Frente a esto, cuáles son los estrategías, comportamientos y escenarios que se pueden observar de las murgas jóvenes.

Para empezar a comparar las trayectorias, se cuantifican aquellas instancias que se consideran trascendentales en el desempeño de los dos certámenes.

Como observamos en el cuadro, las murgas están ordenadas por el primer año en que se presentaron a dar la prueba de admisión. Este ordenamiento no es arbitrario, nos ayuda a observar a primera vista tres grandes fenómenos:

[14] En el transcurso de las lecturas de datos se harán algunas salvedades. No obstante, se debe señalar que los datos agregados pertenecientes al Encuentro de murga joven son producto de la base de datos propia. En cambio, los datos agregados pertenecientes al Concurso Oficial son datos tomados de internet (Wikipedia) y confirmados por varios medios (libros, otras páginas de internet), se intentó confirmar por vías oficiales (Centro de documentación de DAECPU e Intendencia), pero no se logró.
En cuanto a la base de datos propia, la recopilación y confección de la misma tuvo como fuente de datos en primer lugar todos los documentos impresos que contengan información pertinente, por ejemplo, librillos o trípticos con programación. Luego los documentos provenientes de un pedido a la información realizado a la gerencia del evento y a la comisión de juventud de la Intendencia de Montevideo en el 2018. Por último, más de cuarenta entrevistas realizadas por los periodistas. No obstante, la información contenida está en continua revisión a la luz de que aparezcan nuevas fuentes de información.

- Las murgas que no pasaron la prueba de admisión en la primera ocasión, nunca pudieron entrar en el concurso oficial de carnaval. De este grupo de 15 murgas, sólo 6 insistieron por segunda vez y sólo 2 murgas lo hicieron por tercera vez sin éxito. Aspectos de este grupo se analizarán más adelante.

- Casi la totalidad de las murgas que pasaron la instancia de la prueba de admisión, no pasaron a la liguilla en su primer año en el concurso oficial. Aquí la única excepción es la murga "Agarrate Catalina". No obstante, considerando que este grupo lo componen 19 murgas, 8 nunca entraron a la liguilla. 4 murgas sólo estuvieron un año en el concurso oficial, 3 murgas estuvieron 2 años y sólo la murga "La lunática" estuvo 4 años en el concurso oficial sin pasar a la instancia de la liguilla.

- Resulta cada vez más difícil para las murgas jóvenes con experiencia y calidad en el Encuentro de murga joven entrar al Concurso Oficial.

Profundizando en este punto, si consideramos la experiencia que puede adquirir una murga a través de los años, esta se puede ver reflejada en los años que se presentó en el Encuentro de murga joven (tabla 1 del anexo). En esta variable podemos observar que el éxito en el pasaje al concurso oficial no está asegurado por tener muchos años de experiencia. Con la particularidad que las murgas con más experiencia en el encuentro, no pudieron ingresar en el concurso oficial.

Si contamos las menciones a "mejor espectáculo" ganadas en el Encuentro de murga joven como una variable que mida la calidad de la murga, podemos ver que se presentan datos que son esperables. Al tener menor calidad, es más difícil ingresar a el concurso oficial, esta lógica se da de forma creciente cuando vemos que las murgas ganaron 1 o 2 menciones de este tipo, pero cae cuando vemos las 5 murgas que tienen 3 menciones. Finalmente, sólo una murga se presentó con 4 menciones de este tipo, no logró pasar al concurso oficial[15].

Tanto en el caso de la experiencia como en la calidad se puede interpretar que las murgas generan espectáculos más adaptados a los cánones del Encuentro de Murga joven, pero que no son bien recibidos en el concurso oficial. Esto evidenciaría un desplazamiento en el canon o una forma distinta, cada vez más pronunciada, de entender la murga entre el encuentro y el concurso oficial.

Pero, por otra parte, si nos concentramos en esas 3 murgas que no pasaron al concurso oficial pese a tener 3 o 4 menciones al "mejor espectáculo", observamos que los años en que se presentaron a la prueba de admisión se concentran en un lapso de tiempo determinado del 2017 al 2020. Esto da la pauta que no se debe descartar la ocasión en que

[15] Como dato complementario, sólo esa murga en la historia de murga joven tuvo 4 menciones a "mejor espectáculo" y 13 murgas lograron 3.

se dio la prueba de admisión, desde el 2013 al 2020, la mayoría de las murgas jóvenes que se presentaban en la prueba de admisión no tenían éxito. Para explicar este fenómeno, se debe de tener en cuenta el devenir del concurso y los movimientos en los cánones y competencias de determinado año, sin descartar la coyuntura de algunos años. Esto admitiría un estudio más profundo que incluiría una revisión exhaustiva de la forma en que se construye ese canon y los pequeños movimientos que puede tener año a año a partir de los jurados. Igualmente, llama poderosamente la atención que se presente sostenido en un lapso de tiempo y no algo coyuntural.

Finalmente, se debe de tener en cuenta que producto de la extensión del presente trabajo, las comparaciones están realizadas a partir de su desempeño en los dos certámenes, sin considerar la competencia que pueden haber tenido en cada año. Este aspecto ponderaría o disminuiría todos los valores (por citar una de las variables que pueden cambiar año a año). Por lo tanto, las afirmaciones sobre la lectura de los datos sólo pueden ser parciales.

Conclusiones

Partiendo de la perspectiva teórica analizada, se puede sostener que el enfoque y los conceptos tomados de la teoría de Bourdieu, representan una buena herramienta para la lectura de las dinámicas estructurales entre dos sistemas que aparecen como autónomos en el discurso de los participantes y promotores de uno y de otro. No obstante, hay que tener en cuenta que esta teoría se interesa en la estructuración, puntualmente en la dimensión más jerárquica, puede evidenciar los desniveles de poder pero no brinda gran apoyo para describir las transformaciones y las asociaciones al considerar la separación una segmentación muy marcada de los campos (Heinich, 2010[2001]:74), tal como se puede empezar a observar entre los dos sistemas. Enfoques complementarios desde una teoría más general como la teoría del reconocimiento, con aportes desde la sociología de la juventud o la teorización sobre dinámica de grupos, pueden enriquecer el análisis.

No obstante, el punto de vista más interesante es el empírico, ya que, a pesar del poco corpus teórico sobre el tema, se pueden hacer interesantes actualizaciones de trabajos como el de género de Lima Stevenson (2013), o una aplicación del planteo de Velázquez (2014) al *campo* de la murga joven. Para estos estudios y para producir muchos más con otras perspectivas, resulta una herramienta fundamental la sistematización de datos. Como vimos, con simples datos del desempeño de las murgas en los diferentes certámenes, se pueden realizar apreciaciones y confirmaciones, serias y documentadas, lejos de las afirmaciones que se hacen a partir del sentido común, pre-conceptos o pre-nociones propias de una ilusión del saber inmediato (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2002[1973]:27-28).

En cuanto a los datos utilizados en el presente trabajo, se destacan algunas apreciaciones a partir de los términos teóricos utilizados. El *campo* de las murgas del Concurso Oficial, tiene la particularidad de tener una serie de filtros institucionalizados; una vez que se supera uno, es poco posible superar el otro (punto 2 de la lectura de cuadros) sin resignar algo, ya sea el tiempo (un año más para reingresar al carnaval) o el dinero (pagar una nueva prueba de ingreso) o aspectos del *habitus* propios que deben amoldarse al imperante, en lo artístico y en lo organizativo. Gracias a la *illusio* del juego, las murgas jóvenes conocen estos condicionamientos, frente a esto tienen varios comportamientos:

1. La inhibición a la participación del Concurso Oficial: las murgas jóvenes no llegan a presentarse en la prueba de admisión; por temas económicos o de no adscripción al *habitus*, no se atreven a dar este paso y el grupo se desintegra.

2. Retrasan cada vez más su decisión de dar la prueba de admisión, las murgas buscan afianzar un estilo, una forma de trabajo y un grupo dentro de murga joven para presentarse luego a la prueba. Esto provoca que los cambios de *habitus* necesarios para ingresar al nuevo *campo* sean cada vez más difíciles de asimilar, porque la forma de ser o el estilo de la murga está cada vez más arraigado en el grupo.

3. Utilizan al Encuentro de murga joven como paso anterior al Concurso Oficial: Estos casos son contados y faltan elementos como para comprobarlos. Pero son murgas que su objetivo claro es presentarse a la prueba y utilizan al Encuentro para “medir” su nivel artístico.

A partir de estos comportamientos se podría realizar una tipología de perfiles de murgas jóvenes que dieron la prueba de admisión, pero para esto faltan datos y variables muy trascendentales para este *campo* como es el *capital* social que tiene la murga en el ambiente de carnaval. Por ejemplo: qué tan conocidos son los integrantes o qué grado de parentesco hay con otros integrantes, éste es un elemento que componente del capital murguero según Velazquez (2014:29).

A partir de todo lo expuesto, se puede identificar dos factores que explican el hecho de que sea cada vez más difícil el ingresar al Concurso Oficial, que incluso pueden estar operando simultáneamente. El primero es un aspecto que puede estar ligado a una vuelta al conservadurismo y a una exaltación de formas más tradicionales (artísticas y no artísticas), lo que hace que las leyes del *campo* se trasladen y sólo puedan ser cumplidas por agentes que detentan más *capital* simbólico (más trayectoria e historia dentro del Concurso) y económico (que se traduce en más y mejores elementos no artísticos). Es decir, el *campo* se cierra cada vez más. El segundo puede ser un alejamiento, una separación de los *campo*s, lo que se traduce en más independencia artística y no artística del sub *campo* de

la murga joven. Esto genera que se pierda referencia de las leyes del otro *campo* a la hora de dar la prueba de admisión a la vez que explica cómo murgas jóvenes con los mejores desempeños en la historia del Encuentro, no puedan pasar el primer filtro del Concurso Oficial. El cambio de jurados que implica incorporar a personas que sean más conocedoras de las leyes del sub *campo* del Encuentro, puede ser una variable explicativa; es decir, se puede estar dando un cambio hacía dentro del certamen, generando y solidificando sus propios cánones.

Un tema por demás rico para abordar es el plano artístico. De la misma forma que estudia Scherzer y Ramos (2011) la evolución en los estilos de murga a partir de los libretos, el estudio de las influencias artísticas de las murgas del Concurso Oficial daría la idea de qué tan presente está el *habitus* presente, qué tan vigente está el canon artístico imperante. Pero también, se vería la influencia entre las murgas jóvenes a partir de la convivencia con otras o partir de las separaciones de grupos en búsqueda de otros estilos (situación muy común)[16]. El cruzamiento de estos datos con indicadores espaciales, socioeducativos y/o socioeconómicos, daría un mapa más que interesante sobre los discursos producidos por los jóvenes.

Por último, desde el enfoque del fenómeno como política pública, en este artículo sólo se restringe la visión desde la falta de una evaluación integral, haciendo sólo hincapié en los datos cuantitativos investigados y analizados. Por consiguiente, quedan para otros trabajos desde la misma administración o desde lo académico, que evalúen globalmente todos los aspectos a valorar de la política.

Considerando que la medición en cuanto impacto debe responder a determinados objetivos trazados por la organización. El hecho que sea nula la medición de aspectos tan elementales como el número de murgas participantes, el número de jóvenes participantes o el género de estos, lleva a pensar que no hay objetivo alguno más allá de la repetición del Encuentro (el cual tampoco está especificado de ninguna forma). Puntualmente, sobre la competición, la falta de un análisis de los datos de las trayectorias de las murgas jóvenes en cuanto a su desempeño, facilita la explicación de la manera en que el Encuentro forma a las murgas jóvenes y qué sería lo necesario para que una murga joven que quiera dar la prueba de admisión, lo realice con éxito. También evidenciaría qué elementos en el Encuentro inciden para que murgas jóvenes abandonen su participación en él.

[16] El caso más llamativo de la separación del grupo es el de la murga “Salta violeta” en el 2005, del cual salieron dos grupos. Lo curioso es que ninguno de los dos deseaba dejar el nombre, por lo que en el año 2006 existió “Salta violeta” y “Salta violeta 2”, luego, de este último grupo se formó “Cayó la cabra”.

Referencias

Alba, A.; Pallares, R. (2016) “Las murgas en los noventas” en Cuadernos del CLAEH Segunda serie, año 35, n.° 104 Pp. 225-231

Alfaro, M. (1998) *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904).* Montevideo: Ediciones Trilce.

Alfaro, M.; Di Candia, A. (2013) *Carnaval y otras fiestas*. Colección Nuestro Tiempo 11. Montevideo: IMPO.

Archivo Murga Joven. (2022, 12 de julio). *Movida Joven 2004 - Fragmento Murga* [video]. YouTube. https://youtu.be/uDBRhyxGa0k?si=pkIscE_-OG3Xw2mu

Armas, A.; Costa, L. (2012) Háganse cargo: construcción de una "identidad murguera". EN: XI Jornadas de Investigación Científica: la educación bajo la lupa. Montevideo, setiembre 2012. 28 p.

Bayce, R. (1992) “carnaval: fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control”, en cuadernos de Marcha, no. 69, Montevideo.

Bourdieu, P. (2018[2003]) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, P. (2011[1984]) *Cuestiones de Sociología*. AKAL: Madrid

Bourdieu, P. (1997[1980]) *El sentido práctico*. Anagrama: Barcelona.

Bourdieu, P. (1990[1984]) *Sociología y cultura.* Grijalbo: México

Bourdieu, P.; Chamboredon, J.C. ; Passeron, J.C. (2002[1973]) *El oficio de sociólogo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, P.; Wacquant, L. (2008[1992]) *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Brum, J. (2001) *Compartiendo la alegría de cantar: La experiencia de murga joven en Montevideo 1995-2001*. Montevideo: TUMP IMM.

Cardozo, F.; Ramos, G. (2019) *100 veces murga, relatos esenciales del carnaval uruguayo*. Montevideo: Penguin Random House.

Carneiro, F.; Rabuffetti, F. (2009) “Cultura, política, instituciones y valores: la experiencia de "Murga Joven" en Montevideo (1995-2007)”. En las VIII Jornadas de Investigación: el futuro del país en debate. Montevideo, septiembre 2009, Udelar. FCS, pp. 1-26

Gandolfo, J. (2007) *Murga e identidad. Transformaciones y permanencias*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales.

Gutiérrez, V.; Bava, P.; Umpiérrez, S. (2019) *El lado B de la murga: la mujer y su participación*. Montevideo: Friedrich-Ebert-Stiftung. En: http://library.fes.de/pdf-files/bueros/uruguay/16099.pdf

Heinich, N. (2010[2001]) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Intendencia de Montevideo (2018) *Resolución N° 278/15/8000, Nro de Expediente: 4610-001283-15. Reglamento del 18° Encuentro de Murga joven 2015 – 2016* [on line] disponible en; < http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/278-15-8000 >

Intedencia de Montevideo (2022a) *Resolución N° 373/22/8000, Nro de Expediente: 2022-8014-98-000196 Reglamento del 25° Encuentro de Murga joven 2022* [on line]disponible en <http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/373-22-8000 >

Intendencia de Montevideo (2022b) *Resolución N° 706/22/8000, Nro de Expediente: 2022-8014-98-000430. Resumen: Aprobar el Reglamento que regirá el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2023.*[on line] disponible en < http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/706-22-8000 >

Intendencia de Montevideo (2023) *Resolución N° 4599/22, Nro de Expediente: 2022-8014-98-000366. designaciones- designar el jurado encargado de dictaminar en la prueba de admisión del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas 2023* [on line] disponible en < http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/Intendente/0433-23 >

Lamolle, G. (2005) *Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*, Montevideo: Ediciones Trilce.

Lima Stevenson, A. (2013) *La participación de la mujer en murga joven: ¿empoderamiento restringido?* [Tesis de grado]. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Trabajo Social.

Scherzer, A.; Ramos, G. (2011) *Destino: murga joven, espacio, tiempo, circunstancias. Fermentos del Concurso Oficial*. Montevideo: Medioymedio

Velázquez, J. (2014). *“La murga y la reproducción de capitales.”* Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Sociología.

Jaunsolo, S.; Mederos, S. (2004, 31 de julio). *Encuentro 2004 (SIN CONCURSO)* [Archivo de audio]. Que Vuelva el Sporting: 20 años de Murga Joven. < https://www.ivoox.com/20-anos-murga-joven-encuentro-2004-audios-mp3_rf_27398707_1.html .>

Wikipedia (s/f) *Anexo:Resultados de concursos de carnaval en Uruguay* [on line] (2018) disponible en; < https://goo.gl/7gNaRW >

Anexos

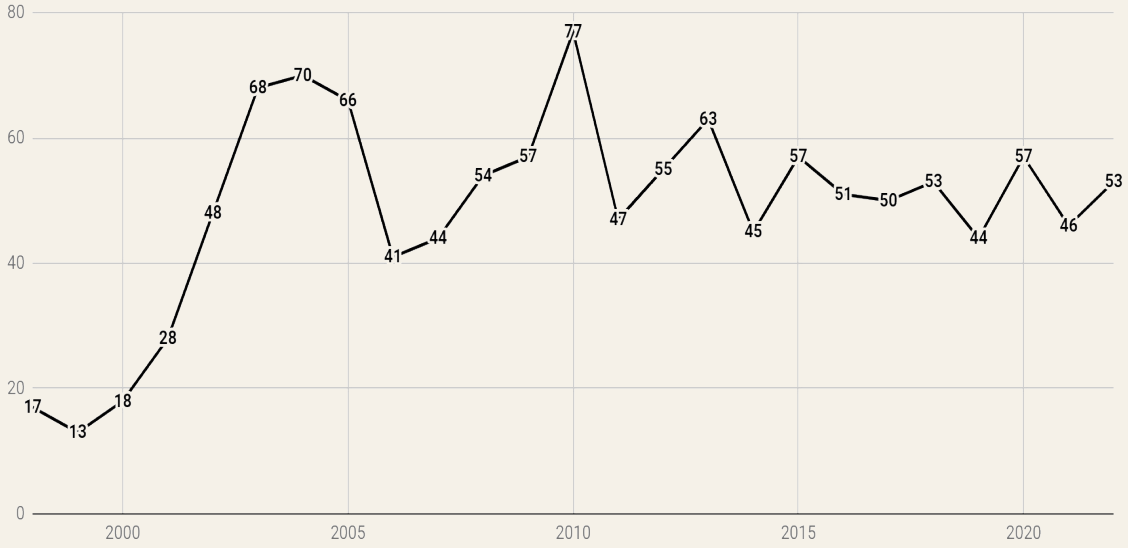


Gráfico 1: Número de participaciones de murgas jóvenes en el Encuentro (1998 al 2017) [17]

[17] Las participaciones son contabilizadas indistintamente de la forma que tomó evento en cada año: muestra, encuentro o concurso. Además solo se contaron las participaciones efectivas, es decir, se descartaron aquellas murgas jóvenes que se anotaron en alguna instancia antes del encuentro y desistieron de su participación no apareciendo en los programas de actuaciones.

Tabla 1: Datos sobre las trayectorias de murgas jóvenes que se presentaron a la prueba de admisión del Concurso Oficial

Nombre de la murga	Año de la primera aparición en el Encuentro de Murga Joven	Participaciones en el Encuentro de murga joven	Número de veces que fue finalista en el Encuentro	Número total de menciones especiales	Número total de menciones al mejor espectáculo	Año de realización de la prueba de admisión por 1ra vez	Éxito en la 1ra prueba de admisión	Número de veces que dio la prueba de admisión	Número de participaciones en el concurso oficial	Ingreso a la liguilla en el primer año de participación en el concurso oficial	Número de participaciones en la liguilla
La Mojigata	1998	3	2	10	2	2001	si	10	15	no	5
Demimurga	1998	4	3	12	1	2002	si	7	7	no	1
Agarrate catalina	2001	2	1	1	1	2003	si	4	12	si	12
Queso magro	1999	6	4	9	2	2005	si	7	13	no	7
La Quimera	2000	4	1	9	1	2006	si	2	2	no	--
La Inquilina	2005	1	1	0	1	2006	si	2	1	no	--
Japilong	1998	6	2	16	2	2007	si	4	5	no	1
La Lunática	2002	6	4	7	2	2008	si	6	4	no	--
Arrajatabla	2002	6	3	9	1	2008	no	1	0	--	--
Che papusa[18]	2003	5	2	3	1	2008	no	1	0	--	--
La trasnochada	2007	3	2	9	1	2009	si	3	14	no	12
Metele que son pasteles	2005	5	3	12	2	2011	si	10	11	no	2
Cayó la cabra	2007	4	3	14	3	2012	si	4	11	no	8
Cero bola	2007	3	3	14	3	2012	si	3	1	no	--
Alicia	2010	1	1	2	1	2012	si	2	2	no	--
Foggata y tuca	2009	3	3	12	2	2013	si	3	1	no	--
La buchaca murga pool	2010	2	2	8	2	2013	si	6	5	no	1

[18] "Che papusa" fue la única murga joven que volvió al Encuentro después de dar la prueba de admisión. Los datos mostrados en el cuadro corresponden a lo registrado antes de la prueba mencionada.

Nombre de la murga	Año de la primera aparición en el Encuentro de Murga Joven	Participaciones en el Encuentro de murga joven	Número de veces que fue finalista en el Encuentro	Número total de menciones especiales	Número total de menciones al mejor espectáculo	Año de realización de la prueba de admisión por 1ra vez	Éxito en la 1ra prueba de admisión	Número de veces que dio la prueba de admisión	Número de participaciones en el concurso oficial	Ingreso a la liguilla en el primer año de participación en el concurso oficial	Número de participaciones en la liguilla
Santa farfala	2008	3	2	4	0	2013	no	1	0	--	--
Correla que va en chancleta	2008	5	4	16	1	2014	no	2	0	--	--
Chuminga la pocha	2007	5	2	1	0	2015	no	2	0	--	--
La venganza de los utileros	2009	4	4	8	1	2016	si	6	7	no	1
Harzo monigote	2008	8	8	28	3	2017	no	2	0	--	--
Haganse cargo	2009	7	7	22	4	2017	no	2	0	--	--
Shangrijuelas	2012	4	2	14	0	2017	no	1	0	--	--
En dos panes	2004	7	4	10	1	2019	no	3	0	--	--
El limón fraterno	2016	2	1	2	0	2019	no	3	0	--	--
La guardia vieja	2015	4	3	9	0	2020	si	1	1	no	--
La milanga nacional	2009	9	7	9	3	2020	no	1	0	--	--
Regalada pa la foto	2011	4	4	15	1	2020	no	1	0	--	--
La de Acridu	2015	3	1	11	1	2020	no	1	0	--	--
Mi vieja mula[19]	2012	6	5	25	2	2022	si	2	2	no	1
A la Bartola	2014	6	4	24	3	2022	si	2	2	no	--
La Murger king	2013	7	4	4	0	2023	no	1	0	--	--
La sellada	2012	7	4	3	0	2023	no	1	0	--	

[19] No se consideró a la murga joven "Mi vieja Mula" que se presentó a la prueba de admisión en la categoría de Humoristas. No obstante, este caso no hace más que confirmar la postura 1 de la lectura de cuadros, ya que se presentó dos veces a la prueba de admisión para humoristas sin éxito. A su vez, en el libro de Scherzer, Ramos (2011:9), consideran a la murga "Los cachila" como murga joven, pero no hay registro de ese nombre en los datos obtenidos por lo que se omitió.

El cuerpo que baila Candombe

Miguel Angel Rodriguez Silva - Universidad Federal de Paraná / Universidad Federal de Integración Latinoamericana (Brasil) - *angelmi64@gmail.com*

Resumen

La danza del Candombe, así como el tronar de sus tambores, es crítica. Ella, si bien cuenta con un equilibrio de bailarinas/es negras/os y blancas/os, sigue destacándose como una práctica históricamente propia de la población negra de la ciudad de Montevideo. Durante mucho tiempo, el paso de los rituales africanos, traídos por personas esclavizadas, se dio en un proceso de rápido (aunque fallido) intento de aculturación, donde la cultura blanca, hegemónica de la época de la conquista, impuso sus propios patrones de comportamientos. En este rápido intento de sometimiento depredador ejercido por parte de los colonizadores europeos a los otros pueblos en América, la cultura traída por los hombres y mujeres africanas/os, escapó y entró por las rendijas dejadas o desapercibidas por los dueños del poder, para poder sobrevivir. Este artículo habla de una de esas culturas que sobrevive y trae un diálogo entre la relación del Candombe con la mujer que lo danza y el Carnaval.

Palabras clave: candombe, danza, carnaval, Montevideo

Abstract

The Candombe dance, as well as the thundering of its drums, is critical. Although it has a balance of black and white dancers, it continues to stand out as a practice historically typical of the black population of the city of Montevideo. For a long time, the passage of African rituals, brought by enslaved people, occurred in a process of rapid (although failed) acculturation attempt, where the white culture, hegemonic at the time of the conquest, imposed its own behavior patterns. In this rapid attempt of predatory submission exercised by the European colonizers to the other peoples in America, the culture brought by the African men and women, escaped and entered through the cracks left or unnoticed by the owners of power, in order to survive. This article talks about one of those cultures that survives; it will bring a dialogue between the Candombe relationship with the woman who dances it and the Carnival.

Keywords: candombe, dance, carnival, Montevideo

La Danza

La litografía de un dibujo al carbón, representa un “batuque”, sinónimo en este caso del Candombe. A un lado los hombres —soldados el batallón de libertos— con sus tamboriles que sostienen, de pie, entre las rodillas. Esos tamboriles en cuanto a su estructura y

dimensiones son exactamente los que aún hoy se practican en Montevideo y se llevan colgados al costado izquierdo por medio de una correa. Al otro lado se hallan las mujeres batiendo las palmas. Es decir: la diferenciación de sexo ya está definida y como tal la danza no pertenece a un concepto coreográfico "colectivo". En el centro se observan tres hombres y una mujer; el segundo personaje masculino, con el cuerpo echado hacia atrás ensaya un paso bien conocido del Candombe uruguayo. El movimiento general de todos los personajes apresado con feliz graficismo, responde a lo que aún hoy puede verse en el carnaval montevideano. (Ayestarán, 1953:72)

Figura 1: Batuque de la época de la Guerra Grande litografía publicada en el diario "El Tambor de la Línea" N° 2- Montevideo 1843 (Biblioteca de la Universidad de La Plata).

Abro este artículo con una litografía para mostrar el papel que han jugado los cuerpos en este baile del Candombe desde sus inicios. Por un lado, los hombres tocando los tambores, por otro, las mujeres aplaudiendo. Como afirma Lauro Ayestarán (1953:72): al referirse a la ejecución del Candombe: "ya está definida la diferenciación de sexos y como tal la danza no pertenece a un concepto coreográfico "colectivo". Desde un principio tuvimos el binomio preestablecido de una parte de la actuación del Candombe formada por hombres/tambores y por mujeres/baile. Para reforzar lo dicho anteriormente sobre la mujer y su búsqueda de espacio como tocadora de tambor. Y su búsqueda de nuevos espacios que veremos más adelante.

> Entre os movimentos do corpo, há o tecido da carne que os duplica, sustenta e alimenta a dança. Cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, por meio dos movimentos, encontra-se o sentido da nossa interrogação, na carne das coisas, o corpo torna-se sensível exemplar, matéria de criação. "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne" (Merleau-Ponty, 1964:176). O coreógrafo, o bailarino e mesmo o público esgarça os sentidos do corpo, cria novas espaços e percebe novas configurações estéticas que ultrapassam os códigos já institucionalizados em dança. (Lacince y Nobrega, 2010:253)

Entiéndase aquí la danza como algo que viaje y se inserta en lo más profundo de nuestro cuerpo, dialogando con cada punto sensible del mismo. Partiendo de lo auditivo y lo visual, ella se apodera de la respiración y atreves de ella, de todas nuestras sensaciones motrices. Ensaya e moldea nuestros cuerpos través de diversos elementos (ritmo, tiempo, espacio), sacándolo de su apatía, lo desata y lo materializa. Para finalmente convertirlo en danzante, sonoro. Y este cuerpo danzante, usando la música como puente, puede también convertirse en un medio de comunicación de ideas y de exploración de objetos. O también ser e construir una red impredecible de conexiones entre el individuo y el mundo, crenado un diálogo que parta de elementos internos a los externos. Por tanto, podemos decir danza, también se puede transformar en acto político de manifiesto crítico.

Y es por eso que la danza del Candombe, así como el tronar de sus tambores, es crítica. El baile de este ritmo, aunque actualmente tengamos con una proporción mayor de bailarinas/es blancos, sigue destacándose como una práctica históricamente propia de la población negra de la ciudad de Montevideo. Durante mucho tiempo, el paso de los rituales africanos, traídos por personas esclavizadas, se dio en un proceso de rápido (aunque fallido) intento de aculturación, donde la cultura blanca hegemónica de la época de la conquista, impuso sus propios estándares. En este rápido intento de asimilación depredadora de los colonizadores en América, la cultura traída por los hombres y mujeres secuestrados y arrancados de África, escapó y entró por las rendijas dejadas o desapercibidas por estos últimos, para poder sobrevivir.

Este proceso de intentar aculturación, trajo un nuevo formato para los negros, tanto en sus prácticas como en sus costumbres, pues surgieron nuevas formas de presentar su manifestación cultural. Con bailes nuevos influenciados por bailes antiguos, europeos, africanos y de los pueblos originarios de América, en el Montevideo de antaño, se presentaban al grito, al llamado de “Yacumenza”:

De las vías de Palermo
Saltan recuerdos de antaño,
Cuando la diosa Gularte
Plumereaba su reinado
En los calientes febreros
Con tamboriles quemados.
Las noches de yacumenza
De vino se están pintando
Y en el Convento del Medio
Serpentean los volados.
(Carbajal, 1970)

En el fragmento de la música “Yacumenza” aquí presentado, el cantor y compositor uruguayo José Carbajal “El Sabalero”, habla de los recuerdos del candombe popular callejero, en un nuevo formato de desfile: “Saltan recuerdos de antaño, La noche de

Yacumenza". Porque el grito de "Yacumenza", más que un llamado, es la conexión entre el pasado y el presente. Era el llamado, que a su vez tomaba la forma de un grito necesario para unir a la gente y todos juntos, para conservar en la memoria, la fuerza de la cultura africana. Esta palabra "Yacumenza" es el resultado del dialecto conocido como "Bozalón", que se entendía como "ya empieza". El "Bozalón" era una forma particular de comunicación para los negros de la colonia: "*Con su espontánea manera de Hablar el negro, creó una especie de dialecto dentro de nuestro idioma dando así origen a un nuevo alfabeto fonético digno de estudio y de la mayor atención*." (Carámbula, 1995:154)

El análisis morfológico de la palabra "Yacumenza" es importante, pero lo relevante aquí es que esta palabra utilizada para llamar a las personas a participar en la fiesta negra (a tocar o bailar) en el Montevideo colonial, desaparecerá del vocabulario actual de los candomberos. Convirtiéndose en un elemento de esta práctica cultural, aunque sea a nivel lingüístico que precede a una acción, que desaparecerá en la cultura Candombe. Y fue a través del desde el grito de "Yacumenzá" que la raza negra salió a las calles de Montevideo. Las salidas de los negros a las avenidas, con el tiempo rompieron las restricciones impuestas por los gobernantes y se volvieron espontáneas, convirtiéndose rápidamente en una especie de desfile, y así fue como aquella vieja fiesta negra empezó a ser un espectáculo para los demás.

Como consecuencia de este proceso de adquisición de nuevas representaciones, la práctica del Candombe tuvo la integración de nuevos elementos humanos para participar de la fiesta. Pero estos cambios no solo fueron externos, también ocurrieron internamente, blancos, de otras culturas no africanas, se integraron a las comparsas, dando origen a la creación de las comparsas "de Negros e Lubolos", quienes tocaban la música e interpretaban la danza de los esclavizados negros. Estos grupos reemplazan simbólicamente, a las sociedades africanas cuando dejan de aparecer. Estas comparsas de Negros y Lubolos[1] vienen con un intento de reconstruir la danza negra y la incorporación de elementos característicos de los antiguos bailes en una coreografía más sencilla, mimetizando los personajes típicos y el paso peculiar del Candombe. Y esta reinvención de coreografías tiene que ver con una readaptación cultural en el tiempo y espacio: "La cultura permite al hombre no sólo adaptarse a su entorno, sino también adaptar este entorno al hombre mismo, a sus necesidades y a sus proyectos" (Cuche, 1996:10).

El cambio de cultura del que habla Denis Cuche no será solo para que los blancos salgan a la calle, o para que simplemente entretengan a sus pares, pues, por otro lado, el Candombe también adquiere un nuevo formato con el que los negros y su cultura vuelve a

[1] Perteneciente o relativo a un grupo de carnaval formado por negros y blancos pintados de negro, que actúan al son de tambores.

ganar las calles de Montevideo, especialmente cuando se realizan fiestas religiosas cristianas, como por ejemplo las honras de “San Benito de Palermo”.

> Durante la ceremonia del candombe se hacía presente todo el cortejo. Entraba el santo un San Benito en madera tallada– sobre una parihuela que sostenía sobre sus hombros cuatro figurantes de fuerte complexión y elevada estatura. Detrás de él avanzaban el rey y la reina; el primero con casaca militar vistosa que pedía prestada a su amo, lleno el pecho de medallas y sobre la testa, dorada corona. La reina cargada de chafalonías, grandes collares de cuentas de vidrio y su correspondiente atributo real. Junto a ellos, venía el príncipe o los príncipes, niños ataviados con lujo que se suponían hijos de ambos. A manera de séquito marchaban en dos filas: hombres y mujeres en pareja y por último el grupo de instrumentalistas con mazacallas, marimbas y los infaltables tamboriles. Haciendo saltos en torno al cortejo avanzaban el gramillero y el escobillero. Éste último daba inicio y fin al candombe; abre camino con su escoba y su buen trabajo significaba buenos augurios frente a los malos presagios de la agrupación... De alguna manera, San Benito, ha sido en Uruguay mucho más que San Benito de Palermo. Ha sido el santo negro, que dejó una huella profunda en la comunidad de esclavos y quien les permitió con su testimonio, el acercamiento a la celebración litúrgica del catolicismo colonial, aportando lo propio de la cultura afro (Montero, 2017).

Figura 2: San Benito de Palermo. Iglesia Católica de Montevideo (2018)

El tambor y el candombe va a adquirir mayor visibilidad en el contexto de la ciudad, a de fines del siglo XIX, principios del siglo XX, que estaba en un proceso de modernización, lo que llevó paulatinamente a que el ritmo negro se convirtiera en parte de un producto de carnaval. La inmersión de esta práctica musical en la fiesta nacional estuvo acompañada de un sentimiento de distanciamiento, tanto de negros como de blancos, de aquella primera versión del candombe como cultura ancestral africana, y es en este momento de la historia donde aparece una mezcla de fascinación y rechazo, especialmente entre los negros. Fascinación por lo nuevo que ganan las calles, y que es como si los negros ganaran una especie de libertad para practicar el Candombe. Y rechazo porque para otros existe la sensación de que, a la hora del ritmo negro salir a la calle, toma nuevas características, dando la sensación de que se estaría alejando cada vez más de su rol de conexión con sus antepasados. Y es en este momento que podríamos arriesgarnos a decir, que estarían comenzando los cuestionamientos que marcan la diferencia entre el un “Candombe “Ritual” y un “Candombe “Espectáculo”.

Pero, a pesar de haber sufrido algunos cambios debido a la nueva performance que se le impuso, desde su inclusión en el carnaval, el Candombe logró mantener la pasión que muchos entienden como ancestral, lo que se dará en las conocidas "chamadas de barrio". Son desfiles de comparsas de negros y lubolos, aunque con el tiempo serán más comparsas lubolas (blancas), notándose aquí una evidente apropiación de la cultura negra, por parte de otra diáspora (dejando en claro que lo anteriormente hablado no es una crítica y si una constatación). Aun así, aunque sucediera de forma espontánea e integradora, este tipo de convocatorias reviven en los barrios, una especie de disputa territorial de ritmo y fuerza.

Es en estos eventos barriales, donde encontraremos esa transgresión muchas veces alegre y participativa, que es la esencia de esta práctica musical negra, y donde finalmente veremos el resurgir de una cultura popular de resistencia, como en sus inicios, principalmente durante la cívica- dictadura militar instaurada en 1973.

Las mujeres y el candombe

> De acuerdo al testimonio de Isabel "Chabela" Ramírez las mujeres siempre tocaron los tambores en el seno del hogar, pero es a mediados de 1980 que comienzan a incursionar en el toque del tambor en comparsas; "Lupita" fue identificada como la pionera quien tocó en Llamarada Colonial. Unos años después, otro grupo de mujeres comienzan a expresar mediante el candombe las necesidades de las mujeres afrodescendientes, entre ellas, tocar el tambor; según Isabel "Chabela" Ramírez, partícipe de esta reivindicación: "fuimos recibidas a las trompadas [por la comunidad candombera] pero igual, no nos importó". Si bien el escenario actual ha cambiado, sigue siendo un desafío para las mujeres tocar el tambor. Por otra parte, otras posturas cuestionan que la mujer toque el tambor, según Fernando "Lobo" Núñez: "Nosotros como colectividad tenemos nuestras costumbres y una de las costumbres es que por ejemplo la mujer no toca". Sin embargo, de acuerdo a la memoria oral de Isabel "Chabela" Ramírez las madres, históricamente, les han enseñado a sus hijas los toques, hecho poco conocido a nivel social. (Brena, 2015:60)

Anteriormente hablábamos del rol de la mujer en el tamborileo, para entender mejor su rol en el universo de la cultura musical negra uruguaya, es importante traer estos testimonios de Chabela Ramírez y Fernando Núñez, pues son dos personas negras referentes del candombe uruguayo, con dos posturas distintas. Las dos opiniones nos hacen reflexionar, respecto a la participación de la mujer en la comparsa. ¿Dónde está ella? ¿Cuál es el lugar que ocupa en esta expresión cultural? ¿Y cómo es visto por la sociedad?

Como en otros estilos musicales, principalmente populares, en una comparsa de Candombe el baile lo hacen todos sus componentes, incluso la cuerda del tambor anualmente tiene su propia coreografía. "Mamá vieja y gramillero, escobero, bailarina, destaque y estrella", personajes fundamentales que integran el grupo de baile. Con la introducción de la "Vedette", la comparsa pasa a tener aquí uno delos principales cambios en su estructura tradicional, en la búsqueda de mejorar su desempeño y su competitividad, principalmente en un nuevo contexto del concurso de carnaval y las convocatorias.

Aparecieron estrellas que se convertirán en referentes históricos del Candombe, como: Rosa Luna (imagen p. 120), Marta Gularte, “La Negra” Johnson. También tendremos bailarines (hoy llamados compañeros) que fueron grandes referentes en el Candombe y en la comparsa, como: Carlos "Pirulo", Carlos "La Araña" Anaya, Raúl "Zulú" Ciccocioppo Silva, Julio "Piel" Canela (el este último también tuvo su propio cómplice). Y quisiera hacer un paréntesis en este momento, para decir brevemente que todos ellos (los bailarines) dejaron sus huellas en las calles, escenarios y en la comunidad, con todo el orgullo de su Homosexualidad.

> Por otra parte, a las mujeres que les gustaba el ámbito de la comparsa también fueron y son estigmatizadas por su participación. No hace muchos años atrás la mayoría de ellas fueron tildadas de “fáciles” y “putas”, entre otros prejuicios y a las que querían tocar el tambor se las señaló como lesbianas. Las mujeres también tuvieron que romper diferentes estigmas cuando buscaban tocar el tambor o simplemente expresar su sexualidad dentro de la comparsa. Hoy seguimos viendo en estos ámbitos prácticas altamente sexistas y machistas, de cosificación de las mujeres y actitudes transfóbicas. También existen otras comparsas, lideradas e integradas por personas LGBT, que promueven la presencia diversa y los valores de la cultura afro. Ejemplo de ello son Julio Sosa “Kanela” y su comparsa, la ex “Elumbe”, “Sinfonía de Ansina” y la “Cuerda de la Explanada”, entre otras que son respetuosas de la diversidad sexual en la promoción de la cultura afro. (Alvarez, 2019:34)

En este mundo de comparsas de Candombe, y principalmente con la inclusión de la figura destacada de las “Vedettes”, tendremos una nueva las imágenes construidas sobre ellas, que va a alcanzar un protagonismo a través de la danza. Esto también ocurrirá, en respuesta a la lucha de las mujeres, y la revalorización del Candombe a nivel nacional, así como su difusión y apropiación por otros grupos sociales no negros. Además, esta valoración de la mujer, aparece como respuesta al lugar que ocupaban en la comparsa, bajo la estatutos heteronormativos, (o sea una especie de régimen social, político y económico impuesto por el patriarcado) que no son ajenos a los parámetros organizativos del candombe, que siempre las situó como “compañeras” y “acompañantes” del hombre y del tambor. Pero con esto no queremos decir que se acabó el machismo en el ambiente del Candombe y la comparsa. Es claro que el sexismo en el candombe sería un tema que podría dar lugar a una discusión más amplia, y con muchas ramificaciones, pero por una cuestión de límite estructural de este artículo, lamentablemente se nos hace imposible extendernos en el mismo.

Como mencionamos anteriormente, las comparsas tienen su propia coreografía, pero es la mujer, el cuerpo más relevante, el que baila. Y el cuerpo de baile junto con la cuerda de tambores, transmitirá la energía al público, transformándose en dos extremidades del grupo, que conducirán al Candombe, acelerando o desacelerando su ritmo y transmitiendo diferentes sensaciones de euforia de quienes producen el ritmo y la danza a quienes los observan. Donde estén ubicados, sin importar la distancia de un miembro del grupo a otro, se establece una conversación entre tambor y cuerpo, con lo espiritual. El cuerpo que baila y el tambor, entran en un trance dialógico, donde dos fuentes de energía

se hablan, se unen y se transportan, sin tocarse, transmitiendo, una fuerza, un brío ancestral que está contenida en el ritmo y la danza de esta práctica musical negra.

Cuando salen a bailar el Candombe, sus cuerpos van transmitiendo sensaciones y sentimientos a otras personas, amigos, familiares, público. No importa para qué o para quién lo hagan, los cuerpos bailan, saben que espiritualmente nunca están solos. Y este es un momento en la comparsa, donde a través de la danza se establece una transición directa a un espacio-tiempo liminal, donde los bailarines experimentan sensaciones de interconexión que los unen en un todo. Como podremos ver o quizás incluso experimentar, en varios momentos, en los diferentes rituales de los cultos de origen africano:

> Los cultos de posesión caracterizan al mundo negro, tanto en África como en América. En ellos están comprendidos vastos conjuntos de técnicas corporales, semejantes o comparables independientemente de las creencias en los contextos culturales...La posesión consiste, pues, en el préstamo que un ser humano hace de su cuerpo para que una deidad se manifieste a los miembros de la comunidad...Esta posesión debe actuar en público en medio de la danza. Entre los *shongay* de Níger las danzas se ejecutan frente a la casa del sacerdote del culto. Cuando los músicos están tocando, uno a uno, los aires de cada deidad, y después de varias horas de música y de los estímulos del sacerdote, alguno o varios de los danzantes entran en trance y su cuerpo es habitado por la entidad sobrenatural. (Martínez Montiel, 2005:34-35)

No es posible afirmar aquí que quien baila o toca Candombe entra en una especie de trance. Pero hay, eso sí, una especie de sensación de placer, una especie de sentimiento fuerte e invasivo, cuando se conecta el sonido de los tambores y quién los toca, quién baila, que amarra al participante de la comparsa que toma la primera bandera, con el último tambor y con el público, como si estuvieran unidos por una línea imaginaria. Como estableciendo una conexión extra corporal que guía sus pasos, los pasos del Candombe, que marcan el ritmo junto con los latidos del corazón, con el movimiento de sus manos y con la ejecución de sus cuerpos. Dando la sensación de desarrollar un diálogo entre lo humano y lo divino, donde hombres y mujeres profundizan en una relación entre sus ancestrales y entidades.

Podemos entonces hablar aquí, tal vez de una relación entre el mundo terrenal (Ilê) y el mundo espiritual (Aiyê)[2] seria subrayar que la construcción de la música de origen negro africano y su relación con la religiosidad son concomitantes. Por lo tanto, no es descabellado pensar que pueda suceder durante el transcurso del paso de comparsa y en el baile de Candombe, que una persona parezca o entre en una especie de trance, porque así es como se sienten algunas personas cuando "Truenan" los tambores. Porque en Candombe el ruido del tambor cuando se toca, es como el sonido de un trueno (según los que participan). "*Mira tu tía, se toma las pastillas y no hay nada que la pare. Allá estaba*

[2] Significa "casa" (ilê) y "tierra" (Aiyê), evidencia de la proximidad del grupo al candomblé. El propio ritmo adoptado, ijexá, deriva de la religión de los orixas. Ney López, -. Diccionario Banto Brasil

atrás de los tambores, bailando con su bastón. Me conto Carlitos que la vio bailando ayer". (Testimonio Yolanda Silva, 7/1/2022).

El testimonio de la Sra. Yolanda Silva, sirve para ilustrar cómo la fuerza de los tambores y el baile lleva a una señora, el 6 de enero de 2022, día de São Baltasar, a la calle, independientemente de sus dificultades de movilidad, para acompañar a su comparsa y bailar. Lo que muy bien podría considerarse, una fuerte influencia de lo emocional y lo espiritual, en el desempeño corporal.

Y volviendo con el tema de la performance de la comparsa de Candombe, generalmente hay una tendencia del público cuando empiezan a sonar los tambores, de cómo se ve a la mujer que baila. Por eso se vuelve necesario hacer la siguiente identificación:

- La participación de las mujeres es para bailar y mostrar su cuerpo.
- La participación de los hombres es para tocar el tambor, o participar como gramillero, escobero, abanderado, o portar otros elementos.

Por lo tanto, podemos asociar el tema de la sexualidad, la música, la masculinidad y el género.

> La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver con sexismo, etnicidad o clasismo. A través de nuestra práctica musical contribuimos al mantenimiento de las estructuras sexistas de la sociedad, contribuimos a la existencia de la etnicidad y contribuimos también a la diferenciación clasista... la música no constituye un arte atemporal y socialmente descontextualizado, sino que es una práctica artística que cumple siempre funciones muy concretas dentro de la sociedad. (Martí, 1999:30)

La construcción social del universo candombero sigue siendo sexista, constantemente se demuestra que dentro de la comparsa es el hombre quien determina los rumbos a seguir, en las presentaciones carnavalescas y en las llamadas callejeras, programadas o espontáneos. Aunque hoy tenemos algunas excepciones, ya que al menos en esta reanudación del carnaval pos-pandemia de 2022, surgieron dos "Vedetes" dando entrevistas, como porta de voz de sus respectivas comparsas. Ellas son las Sras. Katy Gularte y Yessy López.

> ... la música no refleja tan sólo el espíritu de una época, sino que también interviene dialécticamente en la configuración de este espíritu, y va mucho más allá por tanto, de aquella visión clásica musicológica que la consideraba solamente como expresión de la época. Música es comunicación, y ya sabemos que la comunicación, sea a través del lenguaje o de otros sistemas simbólicos, es epistémica, es decir, es un medio a través del cual conocemos cosas, es fuente de conocimiento, y es a través también de estos "lenguajes" que construimos nuestra realidad social. (Martí, 1999:31)

Josep Martí nos lleva a entender, que es posible reflexionar sobre la lucha que las mujeres libran a diario, tomando como base el proceso musical. En este artículo, y es importante reiterarlo, nos referimos exactamente a la forma de participación de las mismas en los

sectores de organización de esta práctica cultural negra del Candombe uruguayo. Ya que estas comienzan a construir un nuevo discurso social, un nuevo lenguaje, para dibujarse una legítima disputa y ocupar los espacios de poder. No es una lucha de las mujeres para simplemente incorporarse a la cuerda de tambores, sino que también es participar en las decisiones que determinan los caminos de la comparsa.

Entonces, cuando hablamos de conquistar los espacios de poder en Candombe ¿necesitamos incluir inmediatamente la ejecución de instrumentos musicales? La respuesta es sí, pues es de llamar la atención, que en el caso de esta manifestación popular, los premios en el ámbito musical, por lo general, son mayoritariamente reconocidos y dirigidos a los hombres, tanto en cuanto a galardones de recompensas monetarias, como futuras a contratación.

A las mujeres a menudo no se les paga por trabajar en estos grupos mayoritariamente masculinos, o reciben una remuneración precaria, lo que lleva a una especie de naturalización de la desigualdad de género en el campo del Candombe. Esta realidad también puede entenderse como un reflejo ineludible de la asociación entre patriarcado y capitalismo, ya que los grupos suelen ser propiedad de hombres.

> La primera idea que querría destacar es ésta: el mundo musical es epistémico y por tanto forjador de realidades sociales. Pero no es sólo el hecho de que la música, a través de sus productos, de su práctica y de las ideas que conlleve, nos puedan remitir a una cierta realidad; no es tan sólo que signifique algo; también lo puede ser. Un concierto es un acto musical, pero en según qué contextos puede ser también un acto de afirmación de clase, étnica o de género; lo mismo sucede con las ideas, y lo mismo sucede con los productos musicales. Por todo ello podemos estar seguros de que no hay lenguaje o sistema simbólico que sea neutral. (Martí, 1999:31)

Epistémico, el Candombe es o pretende ser una afirmación de clase y de género, por eso se convierte en un espacio constante de disputa en el universo cultural de la sociedad uruguaya. Hay efectivamente una desigualdad, instaurada por el patriarcado, pues este sigue siendo un sistema institucionalizado de dominación, que mantiene la subordinación e invisibilidad de la mujer y todo lo que en ella se considera femenino, manteniendo esa situación de desigualdad estructural, centrada en la pertenencia a un determinado “sexo biológico”.

Muchas mujeres integrantes, en las comparsas, no siempre aparecen en los expedientes técnicos de las agrupaciones, que deben ser presentados en los organismos oficiales. Por lo tanto, algunas de ellas recibirán el pago diario por los espectáculos y otras no. Así tendremos mujeres que serán artistas, para sus familias y para el público, pero que también permanecerán en el anonimato para los registros oficiales del carnaval. Muchos de ellas forman parte del trabajo en el carnaval, pero es importante señalar que, en cierto modo, su trabajo no es remunerado ni considerado trabajo. Para gran parte del público, sin embargo, bailarán y mostrarán sus cuerpos, aplaudidos y acosados al mismo tiempo, bajo

frecuentes gritos hilarantes y fervientes, tanto del público que participa en la fiesta como espectadores, como de otras manifestaciones que provendrán de algunos miembros de la propia comparsa.

Es importante recordar que en los desfiles y llamados de carnaval pueden existir expresiones cariñosas, dirigidas a las mujeres, así como otras en forma de reprimenda: "Mueve el cuerpo", u otros gritos más agresivos e irrespetuosos: "Ahí negra (sin importarse con el color de la piel), mueve el culo, las tetas" o "mueve ese Mondongo". Vale la pena resaltar aquí que tal situación es paradójica, cuando se habla del público y su reacción en esta manifestación popular. Es paradójico porque las mujeres en el carnaval de Montevideo, como público, suelen ser mayoría, en los desfiles, en los escenarios, en los ensayos o en la multitud. Son consumidoras culturales, que participan mucho, ya sea como espectadoras o como participantes, en la audiencia y en los palcos. También son ellas las que de alguna manera acaban faltando el respeto al cuerpo de otras mujeres que bailan, siendo estas las menos privilegiadas y, a su vez, las más afectadas.

> paradójicamente, a pesar del hecho de que en el pensamiento europeo, se ha visto a la sociedad constituida por cuerpos, solamente se percibe como encarnadas a las mujeres; los hombres no tienen cuerpos –son mentes andantes–. Dos categorías sociales que emanaron de esta estructura fueron el "hombre de razón" (el filósofo) y la "mujer del cuerpo" y se elaboraron oposicionalmente. No se contempla con precisión la idea de que con frecuencia el hombre de razón tiene en mente a la mujer del cuerpo. Sin embargo, como sugiere la Historia de la Sexualidad de Michel Foucault, el hombre de ideas tiene a la mujer y a otros cuerpos en mente (Oyěwùmí, 2017:56).

En la cita anterior, según Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, queda claro que la sociedad que participa en el Candombe también está preformada. Existe la idea de que el hombre es el ser pensante de la historia, el que manda, y la mujer pasa a ser entendida como el cuerpo obediente que está destinado a danzar. Al menos, la mayoría de las personas que participan en las comparsas, ya sea como simpatizantes o integrantes de las mismas, miran a la mujer que baila Candombe, simplemente como un cuerpo sexualizado, y al hombre como dueño de ella y de la razón.

> dada la inseparabilidad de sexo y género en Occidente, la cual deriva del uso de la biología como una ideología para el mapeo del mundo social, los términos "sexo" y "género" son esencialmente sinónimos. Para ponerlo de otra forma: ya que en las construcciones occidentales los cuerpos físicos siempre son cuerpos sociales, en realidad no hay distinción entre sexo y género. En contraste, en la sociedad Yoruba las relaciones sociales desprenden su legitimidad de hechos sociales, no de la biología. El embarazo y el parto son relevantes únicamente en relación con la procreación, como deben serlo. Los hechos biológicos no condicionan quien será monarca o quién podrá comerciar en el mercado. En la concepción indígena Yoruba, dichos problemas son propiamente sociales, no biológicos; así que la anatomía de alguien no define su posición social. Entonces, el orden social Yoruba necesita una cartografía diferente y no una aproximación basada en el género que asume la biología como el fundamento de lo social. (Oyěwùmí, 2017: p.56)

Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí también nos trae una comparación de cómo es esta construcción de la idea de un cuerpo sexualizado en la cultura europea, y cómo funciona en la cultura

africana. Ella nos habla de las personas de la cultura Yoruba, y que ven su sociedad de una manera diferente en lo que se refiere a la relación entre el ser y el cuerpo. Es precisamente una disputa corporal, hombre x mujer, la que nutre el universo del candombero. La forma de convivencia que se aprecia en esta práctica negra uruguaya, aún sin querer generalizar, es diferente a una parte de su historia ancestral, teniendo en cuenta las reivindicaciones, de una cultura de matrices africanas que la sustenta. Así, existe la idea de que algo se perdió en el camino trazado en la nueva tierra, ya que además de los problemas externos que enfrenta, esta práctica musical negra en Montevideo, con el constante en un intento por parte de algunos sectores de la sociedad para borrarla, internamente también tiene sus propias disputas.

> Los términos Yorùbá del parentesco no indican género y ninguna otra categoría social tuvo especificidad de género. Lo que dichas categorías nos dicen es que el cuerpo no siempre está a la vista ni visible para la categorización. El clásico ejemplo es la hembra que desempeña los papeles de oba (gobernante), ọmọ (retoño), ọkọ, aya, ìyá (madre) y aláwo (adivinadora-sacerdotisa), todos en un solo cuerpo. Ninguna de estas categorías, de parentesco o no, tienen especificidad de género. No puede situarse a las personas en las categorías Yorùbá con tan sólo mirarlas. Lo que se les escucha decir quizá constituya la pista más importante. El fundamento de las relaciones sociales, comerciales, políticas y sexuales, la senioridad, es relacional y dinámica y a diferencia del género, no se enfoca en el cuerpo (Oyěwùmí, 2017:57).

En cuanto a la relación con la vida social comercial y espiritual, sabemos que varios eventos cotidianos están regidos o acompañados por la musicalidad. Obviamente, la relación de género en la música también sufrirá algunos cambios a partir del momento en que entre en contacto con otras culturas en América Latina, o sea, si vamos a tomar como punto de referencia la cultura yoruba de la cual nos habla Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, observamos que en el Candombe hay un sentimiento de lucha, unidad y resistencia, pero en la comparsa esto no existe o si existe es aparentemente.

Volvamos a unas de las citaciones traídas anteriormente de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2017:57) donde destaca que: “paradójicamente, a pesar de que en el pensamiento europeo se ha visto una sociedad constituida por cuerpos, solamente se percibe *como encarnadas a las mujeres*”. En el comportamiento de algunas de las comparsas de Montevideo, se les trata a las mujeres como un ser inferior y se limita su participación en los espacios de poder. Este tipo de pensamiento occidental se opone al modo en que la noción de cuerpo es concebida por algunas de las naciones arrancadas de África.

Este tipo de pensamiento occidental de la época colonial, también se encuentra al llegar al nuevo continente, con reglas de convivencia practicadas por los pueblos originarios de América que eran (al menos algunos) diferentes a las posturas europeas, en cuanto a la relación de género. Pero esto no quiere decir que no hubiera machismo en África o América, sino que, las ya mencionadas relaciones de poder y de género en el nuevo continente de algunos, pueblos eran diferentes a las de los europeos.

Es importante resaltar que no todos los pueblos originarios de África tendrían las mismas prácticas en cuanto al manejo de la condición de género. Por tanto, tal vez se pueda dar una explicación a este comportamiento machista para el cual buscamos una posible de cómo este entra en el universo del Candombe. Recordando que en Rio de la Plata existió un gran contingente de personas esclavizadas pertenecientes a los pueblos Yoruba, que se encuentran culturalmente con los pueblos originarios y por supuesto con los de origen europeo.

Dos culturas, encontradas en el nuevo continente, la africana y los pueblos originarios de América, son parcialmente similares en cuanto al respeto al cuerpo femenino, con esto no queremos decir que el machismo en el Candombe sea culpa del pensamiento europeo, lo que intentamos entender es cómo podría haber comenzado a construirse un pensamiento donde la mujer aparece como un ser inferior (dejemos en claro que esto es una suposición y no una afirmación), como un "cuerpo que sólo está para bailar Candombe". Y estamos hablando de esta mujer que pide un mayor espacio en las decisiones de la comparsa, que también podría ser fruto de las luchas feministas de principios del siglo XX en Uruguay.

Una breve reseña sobre el voto femenino.

En otros tiempos, sólo los hombres blancos y ricos eran los únicos titulares de los derechos civiles, políticos y sociales, hasta que comenzó a afianzarse la lucha por el derecho al voto y la ciudadanía. Poder votar representaba poder sobre las decisiones públicas y las decisiones políticas. Aunque sin mucho avance, después de tantos años de la era moderna, todo sigue casi igual, las decisiones públicas siguen marcadas por el género, la raza y la clase. Es sobre este principio que surge la lucha por el sufragio femenino en Europa, donde de alguna forma se relaciona con la causa del movimiento obrero, frente a la explotación de los trabajadores. Aunque la Constitución de los Estados Unidos se promulgó en 1787, no fue hasta 1919 que las mujeres obtuvieron el derecho al voto mediante la promulgación de la Decimonovena Enmienda. El nacimiento del movimiento sufragista se da a raíz de la lucha contra la esclavitud a mediados del siglo XIX, ahí la participación de las mujeres negras ex esclavizadas hasta en los campos de batalla, fue fundamental.

> En 1927 el Consejo Nacional de Administración convocó a un plebiscito para que la ciudadanía definiera a qué Departamento querían que Cerro Chato perteneciera. La convocatoria fue instrumentada por la Corte Electoral7 y fue en esa instancia, que no distinguía el sexo de la ciudadanía, la primera vez votaron las mujeres en Uruguay. Cabe señalar que el resultado del plebiscito no fue aceptado y Cerro Chato sigue hasta hoy en día perteneciendo en la actualidad a los tres departamentos antes mencionados. Abierto el registro cívico en 1927, la primera mujer en inscribirse para ejercer el derecho al voto fue Rita Ribera, una mujer afro descendiente de 90 años, inmigrante de Brasil. (Darré y Yael, 2017:106)

Con respecto a Sudamérica, el sufragio femenino en Uruguay fue reconocido a partir de 1917, pero recién fue reglamentado en 1932, con la aprobación de la Ley 8.927. Asimismo, las

mujeres solo pudieron votar en las primeras elecciones nacionales en 1938. Pero, en un plebiscito en la ciudad de Cerro Chato-Uruguay, donde se estableció el sufragio universal, Rita Ribera, una mujer negra, inmigrante brasileña, fue la primera mujer a votar en América del Sur en las elecciones celebradas el 3 de julio de 1927, que implicaron una disputa entre tres estados: Durazno, Treinta e Tres y Florida, por la propiedad de dicha comuna.

Figura 3: La primera vez que votó la mujer en Sudamérica. (Darré y Yael, 2017)

Es importante resaltar que a través de los gobiernos del Frente Amplio, primero en el departamento (Montevideo) y luego en el nacional, las conquistas sociales, políticas y culturales de la comunidad afro uruguaya fueron diversas y relevantes. Como el retorno de algunas familias, de los barrios Sur y Palermo a través de la construcción de viviendas de interés social, otorgadas principalmente a madres solteras negras o jefas de familia. El reconocimiento de espacios como las casas de la cultura negra, el reconocimiento de las religiones de raíz africana a través de la inauguración de la estatua de "Iemanjá" frente a la playa "Ramírez" en Montevideo, fue el resultado de las luchas feministas y de las religiones de raíz africana. Evidentemente, estas victorias hoy son fruto de la comunidad y de la lucha negra a lo largo de la historia, y de la lucha de las mujeres negras, madres trabajadoras, empleadas domésticas, bailarinas, artistas.

Pero, a pesar de este machismo que permea las diversas capas de la cultura montevideana, la lucha política y social de las mujeres tuvo como uno de sus resultados culturales relevantes en lo que respecta a la africanidad, la creación de un grupo de comparsa solo de Mujeres.

Una breve reseña sobre "La melaza"

Antes de continuar con este punto, debemos aclarar que existen otros grupos de candombe integrado en su mayoría por mujeres, pero por una cuestión limitación espacial de este artículo, no las conseguiremos presentar.

"La Melaza" es un grupo de mujeres percusionistas que se formó en el 2005. Este grupo de mujeres tiene como objetivo desafiar y confrontar a los grupos masculinos que ven con desconfianza a la sociedad. El conjunto aparece como una forma de celebrar el Día Internacional de la Mujer.

> El aporte que *La Melaza* ha hecho al candombe, no se limita, sin embargo, a introducir a la mujer en el espacio de la comparsa que tradicionalmente está reservado para el hombre. La cuerda de *La Melaza* proporciona, seguramente por su condición femenina, una aproximación totalmente distinta al candombe. Esta aproximación se refleja y se construye, en gran medida, a través de la corporalidad de las tocadoras. ...la corporalidad en el toque en la comparsa de candombe viene marcada por una expresión seria y una concentración hacia dentro de la comparsa. En *La Melaza* estos códigos quedan subvertidos. La corporalidad de la cuerda es distinta a la de las comparsas de hombres, mostrando caras sonrientes, miradas de complicidad entre las tocadoras y una fuerte comunicación hacia el exterior de la comparsa. De este modo, vemos como a través de modificaciones de los movimientos estéticos (Peñalba, 2008), la cuerda de *La Melaza* pone en cuestión y modifica el nivel ideaciones tradicional del candombe, marcado, como veíamos, por un sentimiento de lucha y resistencia. (Gené, 2008:47)

Sabían que nunca sería posible igualar la fuerza abrumadora de algunas de las cuerdas masculinas del Candombe, además de alternar sabiamente velocidades y tempos explosivos con momentos más lentos. No queremos decir aquí que estas diferentes formas de actuar entre hombres y mujeres disminuyan su calidad, al contrario, son mujeres que tocan muy bien el Candombe y con mucha personalidad.

Figura 4. La Melaza- Medio Mundo Estudio- 8 de marzo 2019.

Consideraciones finales

Este artículo sobre los "Cuerpos que danzan Candombe", fue el resultado de varios encuentros y desencuentros, con esta cultura popular de Montevideo, que nos haran analizar a través de modos, lugares de expresión, diferentes formas estéticas de los discursos característicos de este arte musical negro de la ciudad. Y hablamos de características materiales e inmateriales que estarán presentes en la construcción sociopolítica cultural de este arte afrouruguayo. Por eso abremos de entender este

momento de la escrita de este trabajo, como consideraciones finales del articulo, antes de ser una conclusión. Pues, definirlos así es un ejercicio que nos proporciona un caudal de reflexiones sobre el Candombe, que responden a las dinámicas que en él se diseñaron y se diseñan, durante sus más de dos siglos de existencia. La danza del candombe no puede tener un artículo o trabajo de investigación que termine con una conclusión, porque precisamente el dinamismo y espontaneidad de esta practica musical, nos llevan a entender que el estado actual de la misma es transitorio.

Es así que la realización de este trabajo permitió el conocimiento de nuevos hechos que nos dejan identificar y comprender situaciones históricas que tienen como protagonistas a nuestras mujeres y porque no decirlo, a nuestras ancestrales negras. ¿Y por qué hablar de música, danza y cuerpos en este trabajo? Esto se debe a que estos tres elementos juntos se convierten en un instrumento para poder ver y comprender otros temas (sociedad, cultura, política, religión), que podrían haber sido abordados individualmente, pero la búsqueda de información a partir de esta práctica del candombe de la ciudad de Montevideo, nos llevó a muchos eventos históricos desconocidos y de interés. Por ejemplo, el tema de machismo o lo religioso y su relación con el Candombe.

Por todo lo anteriormente expresado, entendemos que la danza del Candombe, es una crítica. Y que en ella hay un cuerpo que baila, que tiene sonido y que habla a través de la música. Una música que se utiliza como puente para ser un medio de comunicación de ideas. Y hablamos aquí de un cuerpo que se convierte en una impredecible red de conexiones con el ser y el mundo, estableciendo un diálogo entre lo interno y lo externo, que se establece como medio de comunicación entre lo material y lo espiritual. Porque es importante también entender que el baile no es solo baile. Bailar es hacer a partir del cuerpo y en algunos momentos, una denuncia, pues, muchas veces a través de la danza estaremos frente a un acto político de resistencia. Y es también a través de esos cuerpos que bailaron y bailan candombe, que algunas mujeres conseguirán ocupar los espacios de poder.

Referencias

Alvarez, C. (2009) *Comparsa y diversidad sexual Algunas escenas posibles*. Montevideo Uruguay: MIDES-Ministerio de Desarollo Social.

Ayestarán, L. (1953) *La música en el Uruguay*. Montevideo-Uruguay-Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE).

Brena, V. (2015) Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Montevideo Uruguay, v. 13:51–64, p. 14, 2015. ISSN: 1510-3846.

Carámbula, R. (1995) *El candombe*. BA- Argentina -: Del Sol-Colección Biblioteca de Cultura Popular, 1995.

Carbajal, J. (1970) Yacumenza [Canción] https://www.youtube.com/watch?v=bRPkKu45sJM

Cuche, D. (1996) *A noção de cultura ciências sociais*. São Paulo: UDESC.

Darré S.; Yael D. (2017) *Las mujeres en la fotografía pública uruguaya*. Revista Prâksis, Novo Hamburgo-Brasil, v. 1, p. 14, Junho 2017.

Gené, M. (2009) *Hay candombe - Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona*. ESMUC' Escola superior de música. Catalunya.

Iglesia Católica de Montevideo (2018, 8 de febrero). *San Benito de Palermo... ¿y del candombe?* https://icm.org.uy/san-benito-palermo-del-candombe/

Lacince, N.; Nobrega, T. (2010) Corpo Dança e criação. Conceitos em movimentos. *Revista Movimentos* URFGS. V. 16 n° 3, 2010

Martí J. (1999). Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos, 5*(11), pp. 29-51

Martínez Montiel, L.M. (2005) El exilio de los dioses. *Fundación MAPFRE*, Fundación MAPFRE Tavera, Madrid-España, p. 229, 2005. ISSN ISBN: 84-932739-5-3.

Montero, S. (2017). San Benito de Palermo... ¿y del candombe? *Soleriana, 37*, pp. 37-59

Oyewumien, O. (2017) *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá, Colombia: Editorial en la frontera.

El rol de la actividad pedagógica en la expansión y desarrollo de la Murga a la uruguaya en Latinoamérica. Primeros avances.

Marcelo Saavedra Farias - Universidad de Los Lagos (Chile) -
marcelo.arteycultura@gmail.com

Resumen

El presente artículo busca determinar el aporte de la actividad pedagógica en la expansión y desarrollo de la Murga Uruguaya por Latinoamérica, basándonos en el estudio de diversas experiencias pedagógicas desarrolladas en Rosario (Argentina), Buenos Aires (Argentina), Bogotá (Colombia), Santiago (Chile) y Puerto Montt (Chile). En estas ciudades se pudo identificar la presencia de talleres enfocados en el aprendizaje y desarrollo del género en cuestión, pudiendo determinar a través de entrevistas semiestructuradas, la temática y finalidad del taller, el público enfocado y las metodologías utilizadas. De la misma forma pudimos conocer e identificar la experiencia actual de quienes lideran dichos espacios, como también las motivaciones personales que los llevaron a enseñar el género. Por último, y no menos importante, a través de diferentes métodos de recolección de datos se pudo determinar el aporte directo y objetivo de estos talleres a la expansión y desarrollo de la Murga Uruguaya por Latinoamérica, pudiendo de este modo entablar una visión generalizada en torno a dicho fenómeno, entendiendo que existen otros tipos de procesos educativos que pudieran manifestar otras características ajenas a las obtenidas en el presente artículo.

A través del estudio de caso pudimos identificar talleres integrales de Murga, como también enfocados en aspectos específicos del género, como la escritura, el humor, musicalización etc., enfocados en un público sin conocimiento afín, como también a murgas o murguistas en actividad, sobre todo cuando se trata de talleres cuyo objetivo es la especialización en algún área específica del espectáculo.

Palabras clave: *Murga uruguaya, murga a la uruguaya, expansión, actividad pedagógica, Latinoamérica*

Abstract

This article seeks to determine the contribution of the pedagogical activity in the expansion and development of the Uruguayan Murga in Latin America, based on the study of several pedagogical experiences developed in Rosario (Argentina), Bogotá (Colombia), Santiago (Chile) and Puerto Montt. (Chili). In these cities, it was possible to identify the presence of workshops focused on learning and development of the genre in question,

being able to determine through semi-structured interviews, the topic and aim of the workshop, the targeted audience and the methodologies used. We were able to know and identify the current experience of those who lead these spaces, as well as the personal motivations that led them to teach the genre. Last but not least, through different data collection methods, it was possible to establish the direct and objective contribution of these workshops to the expansion and development of the Uruguayan Murga throughout Latin America, thus being able to establish a generalized vision around the phenomenon, understanding that there are other kinds of educational processes that could manifest other characteristics unrelated to those obtained in this article.

Through the case study we were able to identify comprehensive Murga workshops, as well as workshops focused on specific aspects of the genre, such as writing, humour, musicalisation, etc., aimed at an audience with no related knowledge, as well as at murgas or active murguistas, especially when the aim of the workshops is to specialise in a specific area of the show.

Keywords: *Uruguayan murga, Uruguayan-style murga, expansion, pedagogical activity, Latin America*

Introducción

En las últimas décadas hemos presenciado una constante expansión en torno a la Murga Uruguaya; es de conocimiento público cómo esta misma ya no solo se desarrolla en su país natal, sino que también mantiene una fuerte presencia en otros lugares del mundo, mayoritariamente en tres países de Latinoamérica: Colombia, Argentina y Chile. Al revisar diverso material bibliográfico nos encontramos con amplios factores que contribuyeron a dicha expansión, material que sumado a las conversaciones informales con miembros de Murgas que fundaron el género en sus respectivos países, nos llevó a dirigir nuestra atención a la fuerte presencia de actividades pedagógicas como talleres, charlas y master class reconocidas como factores principales de expansión territorial, aprendizaje y desarrollo del género en los nuevos territorios, un ejemplo de ello es Chile, en donde, en palabras de Manuela Pacheco “los talleres han sido la manera principal de difusión y transmisión de la Murga … Gracias a ellos han nacido varios conjuntos” (Pacheco Solá, 2022:19). Desde ahí es que nos propusimos demostrar que la actividad pedagógica ha sido uno de los componentes partícipes en la expansión de la murga a la uruguaya por Latinoamérica, a través del estudio y análisis de experiencias pedagógicas en diversos países de la región, identificando las características de estos espacios pedagógicos, la experiencia de quienes lo dirigen y el alcance o aporte directo que estos mismos tienen en la expansión y desarrollo del género.

Si bien el material bibliográfico en torno al género ha ido en aumento, provocando lo que Milita Alfaro expresa como un “Desembarco del carnaval en la academia” (Chouitem, 2018) no se observa una gran presencia de trabajos que se centren en la actividad pedagógica relacionada con la Murga uruguaya, lo que sí pudimos encontrar son diversos estudios de carácter etnográficos que nos permiten comprender el origen, las formas, la historia y otros aspectos que nos ayudan a contextualizar el género, quienes lo desarrollan, como lo desarrollan y cómo ésta logra una legitimación en nuevos territorios.

Este estudio tiene su puntapié inicial en la experiencia personal tomando diversos talleres en torno a la Murga Uruguaya, los cuales directa o indirectamente influyeron en el nacimiento de Te condenaste Fiura, la primera Murga de este estilo del sur de Chile, desde ahí es que nos centramos en la selección de varias/os personajes del mundo Murguero que se han dedicado o dedican a la enseñanza del género en sus diversas disciplinas, obteniendo dos casos en Chile, dos casos en Argentina y un caso en Colombia, todos estos diferentes entre sí, lo cual nos permite a través del análisis de los datos obtenidos generar una visión global en torno al comportamiento de la actividad pedagógica dentro de la expansión de La Murga Uruguaya por Latinoamérica. Para obtener los datos realizamos entrevistas semi-estructuradas en cada uno de los casos, las cuales se realizaron entre julio de 2022 y octubre de 2023, sumado también en algunos casos con la observación en vivo del desarrollo de sus propuestas pedagógicas siendo la primera observación en mayo de 2023 en la Universidad de los Lagos, Puerto Montt, Chile y la segunda en septiembre de 2023 en el Encuentro de Murgas del ECUNHI, Buenos Aires, Argentina.

Lo anterior genera un material de suma importancia no solo en el mundo murguero, sino que también aporta a la academia, generando una investigación inédita y vanguardista que pretende ser pionera de futuras investigaciones en torno a la relación Pedagogía-Murga, estableciendo un nuevo parámetro investigativo en torno a este fenómeno. Es por esto que nos hemos planteado demostrar que la actividad pedagógica ha sido uno de los componentes partícipes en la expansión de la murga a la uruguaya por Latinoamérica, a través del estudio y análisis de experiencias pedagógicas en diversos países de la región. Para lograr este objetivo, primero identificaremos las características de los espacios pedagógicos estudiados, su nacimiento, público enfocado, tipo de taller, metodología, finalidad y otros aspectos que puedan resultar relevantes. Posteriormente, estableceremos la experiencia, los roles actuales y factores motivacionales que llevaron a la creación de estos espacios, a través de entrevistas semi-estructuradas a quienes dirigen estas experiencias pedagógicas. Finalmente, analizaremos el alcance de estos espacios en relación a su aporte directo a la expansión de la murga a la uruguaya en sus respectivas comunidades, a través de factores como el número de murgas o murguistas con génesis en estos espacios, el alcance territorial de expansión y otros datos que puedan resultar relevantes para la investigación.

La Murga uruguaya y la Murga a la uruguaya

Estudiar los orígenes semánticos del término murga nos propone un desafío en torno a la multiplicidad de expresiones artísticas que se desarrollan bajo este concepto, sin embargo, basado en definiciones formales de la Real Academia Española y otros documentos enfocados en el término en cuestión, podemos generalizar a la Murga como un conjunto de músicos “malos”, callejeros, que utilizan la sátira para desarrollar sus canciones por lo general en tiempo de carnaval. Abocados específicamente a la Murga Uruguaya la podemos definir de acuerdo al reglamento del concurso oficial del Carnaval de Montevideo 2023:

> La Murga es una de las más elocuentes expresiones del folclore uruguayo. Esta tiene como característica esencial criticar, satirizar y divertir, con un lenguaje popular y con un coro que, además o por encima de sus atributos técnicos sea afinado y claramente entendible para el espectador. El coro deberá tener un rendimiento grupal que esté por encima de los rendimientos individuales. No obstante, se valorarán las intervenciones de los dúos, tríos y cuartetos. [...] En cuanto a lo musical podrán utilizarse todo tipo de instrumentos de percusión que den respaldo rítmico a los tradicionales bombo, platillo y redoblante. (Intendencia de Montevideo, 2022)

Por un lado, nos encontramos con las definiciones anteriores, pertenecientes a reglamentos del concurso oficial, pero por otra parte y en paralelo, son los mismos murguistas quienes en sus letras, y con la poética que los caracteriza, le atribuyen definiciones personales a la Murga Uruguaya dentro de sus canciones. Por dar algunos ejemplos tenemos la Murga Falta y Resto”, con la retirada conocida como “Dicen que la

murga es" o "Canto de barrio en barrio" grabada en 1982, en la cual describen a la murga de la siguiente manera:

> Dicen que la murga es
> un bombo y un redoblante
> la murga es viento de voces
> que te impulsa hacia delante.
> Un verso que surge claro
> y que queda entre la gente
> es mucho más importante
> que un cantar grandilocuente
> (Falta y resto, 1982)

También encontramos definiciones de este mismo carácter en el saludo y retirada del espectáculo que lleva por nombre "El puerto de la memoria" de la Murga La trasnochada, en donde menciona:

> Murga es pueblo
> pueblo ingenio y risa
> la eterna sonrisa
> en la oscuridad
> (La Trasnochada, 2020)

Ahora bien, ¿por qué se establece una diferencia entre Murga uruguaya y Murga a la uruguaya? Si bien ambos conceptos evocan a lo mismo, mantienen una sola diferencia en torno al territorio en el cual se desarrolla el género. Desde el comienzo de la expansión de la Murga uruguaya por Latinoamérica las agrupaciones de Chile, Argentina y Colombia han estado en busca de una terminología que las represente, desde ahí es que podemos escuchar conceptos como, "Murga estilo uruguaya", "Murga formato uruguaya" y esta última que se ha denominado "Murga a la uruguaya", cuyo concepto nace a raíz de diversos procesos investigativos en torno al desarrollo de la Murga uruguaya en Latinoamérica. Entendiendo la variedad de definiciones, en este artículo decidimos quedarnos con la última mencionada, ya que el género en cuestión se desarrolla en otros países como una herramienta que a través de una simbiosis cultural ofrece al público un espectáculo de Murga uruguaya, pero con textos, contextos, música y otras características propias de la zona en la que se desarrolla.

Entonces, para sintetizar, nos referiremos a Murga uruguaya a la Murga hecha en Uruguay por uruguayos y Murga a la uruguaya como la que se desarrolla fuera de su país y es cultivada por personas pertenecientes a estos nuevos territorios.

Expansión en Latinoamérica

La expansión de la Murga uruguaya por América Latina es un fenómeno que se desenvuelve a raíz de diversos factores. El primero de ellos se basa en la necesidad propia

de los uruguayos habitantes de estos territorios de realizar y mantener viva y cercana su cultura, no obstante, hay un fenómeno que tiene relación con el desarrollo de dicho género en manos de habitantes propios de países como Chile, Colombia y Argentina, quienes toman la Murga Uruguaya y con características propias de sus zonas geográficas comienzan a generar lo que llamamos Murga a la uruguaya.

El material bibliográfico en torno a este fenómeno expansivo es reducido, es por esto que en este trabajo se desarrolla este punto basándonos en los relatos y comunicaciones personales con diferentes actores que fueron partícipes de la llegada del género a sus respectivos países. Además, se tomará como referencia las palabras de Andrés Alba, quien durante el desarrollo del presente artículo mantuvo una investigación basada en la visita de más de 100 Murgas a la uruguaya, en Argentina, Colombia y Chile conociendo de esta manera el fenómeno expansivo de primera fuente, estableciendo características cuantitativas en torno al número de Murgas existentes, un mapeo territorial e identificando las cualidades de estás mismas.

Para explicar de mejor manera la llegada de la Murga Uruguaya a los respectivos países, hemos dividido la información de manera individual.

Argentina

En el caso de Argentina podemos establecer ciertos hitos que primeramente acercaron la sonoridad y la estética de la Murga uruguaya a un público fuera del carnaval y de Montevideo en sí, lo cual es de gran importancia, considerando que el género mantiene características sonoras, estéticas y temáticas propias de su país de origen. Estas características, en palabras de Andrés Alba, se acercan a este nuevo público con la llegada de bandas y solistas que dentro de sus líneas sonoras incluyen aspectos de la Murga Uruguaya, y que a su vez funcionan como antecesores de giras desarrolladas posteriormente por agrupaciones provenientes de Uruguay. Para ejemplificar este punto podemos tomar como ejemplo la visita de Jaime Roos y posteriormente, a fines de los 90 y principios de los 2000, la visita de la Murga “Falta y resto”, la cual se vio beneficiada gracias a la experiencia sonora y estética vivida previamente gracias a la escucha de Jaime Roos. Mismo fenómeno ocurre años más tarde con bandas como “La vela puerca” “No te va a gustar” y “La bersuit vergarabat”, bandas que citando a Alba “Usaban coros de murgas en sus canciones” (Andrés Alba, 12 de febrero de 2023, comunicación personal).

Por otro lado, las Murgas jóvenes que están ingresando al concurso oficial de Carnaval de Montevideo, comienzan a desarrollar “*espectáculos más universales y por ende más comprensibles*” (Andrés Alba, 12 de febrero de 2023, comunicación personal), aumentando la comprensión del género por parte de quienes no habitan el cotidiano uruguayo. En esta misma línea de lo “global” también podemos considerar el espectáculo “El tren de los

sueños" de la Murga Contrafarsa, en cuanto presenta nuevas estéticas compositivas en relación a los arreglos corales y sonoridad en general, acercando de esta manera el sonido propio de la Murga a las posibilidades interpretativas del país vecino.

Colombia

El año 1994 se presencia el nacimiento del Movimiento de la canción infantil latinoamericana y caribeña, la cual tiene como objetivo realizar reuniones entre pedagogos musicales y artistas para que estos mismos puedan compartir sus experiencias en torno al desarrollo de la música enfocada en las infancias. Es en uno de estos encuentros varios años más tarde, en donde se encuentra el movimiento de la canción infantil uruguayo con el movimiento colombiano, y es en dicha instancia en donde Julio Brum comparte la experiencia en torno al desarrollo de la Murga Joven en Uruguay, además de intercambiar material discográfico de Murgas, generando un interés por el género en quienes visitaban en aquel entonces el país uruguayo.

Años más tarde, y relacionado con los sucesos mencionados, la escuela Nueva cultura presenta un enfoque en la enseñanza de músicas latinoamericanas, utilizando como herramienta didáctica las diversas expresiones musicales de Latinoamérica para el desarrollo de contenidos técnicos y teóricos, utilizando la Murga Uruguaya en uno de sus semestres a través de un taller que posteriormente viajaría a Uruguay, convirtiéndose años más tarde en La cuadrilla Murguera Bogotana.

Por otra parte, y no menos importante, se encuentra el desarrollo de talleres de Murga Uruguaya realizados por un Rosarino que llega a vivir a Colombia, es en estos talleres donde posteriormente nace La gozobosa, que años más tarde pasaría a llamarse La huérfana.

Chile

Los años 2005 y 2006 los podemos establecer como los inicios de la Murga a la uruguaya en Chile de la mano de Murga La urdemales, la primera Murga a la uruguaya del país. Para definir y relatar el proceso nos basaremos en una entrevista realizada el 26 de marzo de 2023 a Cristobal Villaroel, uno de los fundadores y miembros que dio origen a dicha Murga.

Como punto de partida nos encontramos con la visita a Chile de Eduardo "Pitufo" Lombardo, conocido director de importantes Murgas Uruguayas, quien viaja a nuestro país con el fin de realizar un taller de Murga Uruguaya en la Universidad Vicente Pérez Rosales, ahora Universidad Tecnológica de Chile. En dicho taller participaron estudiantes de la carrera de Pedagogía en Música de esa universidad, los cuales posterior a este, mantuvieron un grupo activo que continuó con el trabajo realizado en dicho taller, motivando de esta forma la integración de otros compañeros que a la larga mantendrán una especie de taller estable en funcionamiento, que más tarde daría vida a Los Gulises,

cuyo nombre está basado en la ironía del lunfardo Uruguayo "gurises"[1], y que posteriormente se transformaría en Los gulises y los 330, sumando esto último en torno a la relación social establecida en el consumo de cannabis. "En ese tiempo se juntaban de 3 para fumarse un pito de luka[2], entonces tenías que poner $330 cada uno (Cristóbal Villaroel Guerra, 26 de marzo de 2023, comunicación personal).

Tiempo después llegaría uno de los integrantes con la idea de La Urdemales, nombre que le hace sentido al grupo, por un lado por la figura de Pedro Urdemales y, por otro, por el juego de palabra Urdir males; desde ese momento y sin saberlo dan comienzo a lo que sería el desarrollo de la Murga a la uruguaya en Chile.

De aquí en más, a través de diferentes talleres y actividades, la murga comenzó a expandirse en el territorio, específicamente en la zona centro del país (Santiago-Valparaíso) dando nacimiento en Santiago a murgas como Zamba y Canuta (2011) y La antiburga (2013), y en Valparaíso un año más tarde, La dispersa, que posteriormente se dividiría en La klandestina y La kiltra.

De manera paralela a estos sucesos, y varios años más tarde, en el Sur de Chile, específicamente en la ciudad de Puerto Montt, nace Te condenaste Fiura, la primera Murga del Sur de Chile, y hasta la publicación de este artículo la más austral de este país.

El nacimiento de "La fiura" discrepa con lo que ha acontecido en el resto del país, ya que este se basa en las experiencias pedagógicas personales de su director, las investigaciones y estudios realizados por este mismo, así como su formación en talleres de Murga de Argentina.

Si bien en la ciudad de Puerto Montt se habían realizado jornadas de talleres en torno al género, además de la visita de Murgas a la uruguaya de la zona centro, estas no lograron un impacto que desencadenará la creación o desarrollo de agrupaciones de dicho estilo en la ciudad, probablemente por lo fugaz de los talleres (no más de una semana) en donde los contenidos tratados se enfocaron más que nada en el análisis de espectáculos y la interpretación de repertorio clásico de Murga uruguaya.

No es hasta octubre de 2019 que se ve por primera vez una Murga de este estilo realizada por puertomontinos, esta misma llevaba el nombre de 18/10, y nace en el contexto del estallido social vivido en el país en el año 2019. En esta época se realizó un taller en la Universidad de Los Lagos, en donde participaron estudiantes de la carrera de Pedagogía en Artes con Menciones de Música y Artes Visuales. Con el fin de ocupar los espacios y canalizar los sucesos de aquel entonces, esta Murga realiza presentaciones fugaces en

[1] Expresión popular utilizada en el litoral argentino, Paraguay, sur de Brasil y Uruguay que significa niños. Proviene del guaraní ngiri: niño.
[2] Pito de luka: Referencia a un cigarrillo de marihuana el cual costaba $1.000 chilenos.

torno a covers y arreglos propios en las marchas realizadas en el centro de la ciudad, dicha agrupación deja de funcionar producto de la creciente represión y violencia policial presente en estas mismas.

Posterior al estallido social, la pandemia abre la posibilidad de que el director de dicha Murga pueda capacitarse de forma online para posteriormente poder desarrollar un proyecto más estable dentro de la ciudad; es así como realiza un taller online de Murga Uruguaya que finalmente, con la ayuda de Emilio Leal, reconocido percusionista de la Murga a nivel Nacional, sumado a Adolfo Hurtado y Matias Alvarez, desarrollan la batería de la Murga, la cual sumada al coro del taller y otros nuevos y nuevas integrantes, dan nacimiento a la murga Te condenaste Fiura, fijando su fecha de fundación el 21 de Marzo de 2021 el día del primer ensayo de coro y batería de la Murga.

Influencia de la actividad pedagógica en la expansión de la murga por Latinoamérica

En este punto se vuelve fundamental definir dos términos que marcan las líneas investigativas del presente artículo, por un lado lo que entenderemos por actividad pedagógica y por otro el concepto de expansión. Desde ahí es que tomando los documentos de El aula del futuro podemos definir la actividad pedagógica como: “cualquier acción o tarea planificada que tiene como objetivo mejorar el proceso de enseñanza y aprendizaje” (INTEF, 2022).

Entonces, llevada esta definición a la murga consideraremos actividad pedagógica como los talleres, charlas, master class y otros que de una forma planificada se plantean objetivos de enseñanza en torno al género en cuestión. De esta manera podemos observar una diversificación en torno a los objetivos de esta misma, desde la enseñanza de áreas como maquillaje, letras, batería, la enseñanza integral de la murga, como también la utilización del género como herramienta pedagógica. Tomando las palabras de Pacheco Solá, los talleres cobran vital importancia como un método que

> genera un acercamiento a la estructura, a las características estéticas y a una nueva manera de ejecutar e integrar disciplinas artísticas. A saber: los talleres han sido la manera principal de difusión y transmisión de la Murga en Chile. Gracias a ellos han nacido varios conjuntos. (Pacheco Solá, 2022:19)

Las palabras de Pacheco Solá nos plantean la relación Pedagogía-Murga y sus resultados en la expansión de esta misma. Dicha expansión, para el presente artículo, la consideraremos en diversos ejes como: expansión territorial, creación de nuevas Murgas y formación de nuevo público, entendiendo a su vez que los objetivos de dichas actividades pedagógicas pueden variar. Durante el transcurso de la investigación pudimos identificar talleres con objetivos fundacionales, en torno a que su finalidad pretende desembocar en la creación de una nueva agrupación, talleres cuyo objetivo es el perfeccionamiento ya que

se enfocan principalmente en el desarrollo de una herramienta específica de la Murga -letras, maquillaje, puesta en escena u otro-, por sólo nombrar algunos de los objetivos presentes en el desarrollo de actividades pedagógicas ligadas a la Murga Uruguaya y a la expansión de dicho género por Latinoamérica.

Metodología y método

La presente investigación busca obtener resultados cualitativos y cuantitativos aunque son los primeros los que toman mayor relevancia en la investigación en tanto este método pone su énfasis en que el sujeto participe de la problemática a estudiar, pudiendo de este modo obtener un relato más vivencial que nos permite posicionarnos como investigadores dentro del contexto en el cual se desarrolla lo investigado, que en este caso sería demostrar que la actividad pedagógica ha sido uno de los componentes principales en la expansión de la Murga a la uruguaya por Latinoamérica, a través del estudio y análisis de experiencias en diversos países de la región. De esta forma el método nos permite profundizar en el problema de estudio reconociendo las interacciones, percepciones, prácticas y significados que tienen en este caso los talleristas en torno al desarrollo y expansión de la Murga uruguaya por Latinoamérica. Para la obtención de mejores resultados hemos optado por un enfoque biográfico, reconociendo al individuo como productor y actor de su propia experiencia individual, la cual exterioriza y ramifica en una experiencia comunitaria, entendiendo que los talleres en cuestión nacen desde una vivencia personal que posteriormente por diversos motivos, se comparte a la comunidad generando una expresión comunitaria del arte.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, utilizaremos como herramienta de recolección de datos la entrevista semi estructurada, la cual nos permite adentrarnos a discusiones y debates más profundos y abiertos con el entrevistado, para posteriormente a través del análisis de discurso, sistematizar la información obtenida, para generar posibles generalidades en torno al problema planteado.

La selección de la muestra se realizó a través de un muestreo por conveniencia, seleccionando a los talleristas por conocimiento de su trabajo y cercanía personal, procurando no obstante abarcar los tres países en cuestión y generar una diversidad en torno a las temáticas y formatos de taller. Los detalles se presentan en la Tabla 1.

Tallerista	**Ciudad y País**	**Tipo de taller**
Agustin Shcoler	Rosario, Argentina	Letras y Textos
Carolina Fontana	Buenos aires, Argentina	Maquillaje
Selene Higuera	Bogotá, Colombia	Murga para el desarrollo integral del ser humano

Cristobal Villaroel	Santiago, Chile	Murga
Marcelo Saavedra	Puerto Montt, Chile	Murga

Tabla 1: Muestra seleccionada

A cada uno y una de las talleristas se les realizó una entrevista semiestructurada, la información obtenida fue sistematizada, discriminando y organizando los datos de acuerdo a las Tablas 2, 3 y 4, las cuales posteriormente fueron enfrentadas para obtener visiones globales y generalizadas en torno al fenómeno a estudiar.

Nombre: Actividad: Procedencia:

Tabla 2: Información personal del/a encargado/a de la actividad pedagógica.

Características de la actividad pedagógica			
Actividad Pedagógica	A quienes va dirigida la actividad	Metodología	Objetivo de la actividad

Tabla 3: Características de la actividad pedagógica.

Origen y aporte de la actividad			
Origen	En qué influye la actividad pedagógica	Aporte a la expansión	Expansión medible

Tabla 4: Origen y aporte de la actividad pedagógica.

Análisis de datos

Agustín Shcoler (Rosario, Argentina)

Agustín es un Murguista Rosarino, cuya carrera artística comenzó desde muy joven, su padre era un instrumentista que entre piano y guitarra se hacía acompañar por su hijo, por lo general interpretando repertorio popular de la Argentina, su llegada a la murga fue de la mano del grupo Caidos del Puente. Sus estudios en el ámbito musical son diversos, un año más tarde del proceso de fundación de una de las murgas más importantes en la historia de Rosario se inscribe en la Escuela Provincial de Música de dicha ciudad, en donde estudia percusión, canto, guitarra y teoría musical, mientras tanto y en paralelo estudia Batería con el profesor Hugo Coronel estos solo por nombrar algunos de los tantos profesores y estudios de Agustin. Al terminar la escuela secundaria y de la mano de su

inscripción en Comunicación Social (Universidad Nacional de Rosario) se incorpora como redoblantista a la murga Mugasurga, la única Murga a la uruguaya presente en la ciudad, luego de dos años decide tomar una pausa y centrarse en sus estudios, en los cuales pudo obtener mayores herramientas en el ámbito de la lingüística, generando una nueva visión entorno a la murga , esta vez no solo desde lo musical sino que también desde el interés de la escritura y lectura que realiza el público en torno a estas expresiones artísticas, utilizando estas nuevas herramientas se suma como cantante a La Cotorra. Con posterioridad ingresa a una selección de voces rosarinas bajo el nombre de La bienvestida, con la cual entre otras cosas logran presentarse en el teatro de verano, telonear a Falta y Resto entre otras giras, dos años después dicha agrupación se disuelve. Finalmente nacen Los vecinos Re contentos, por la necesidad de "formar un grupo que represente las líneas estéticas que llevábamos años puliendo. Una murga que divierta, pegue y hable como hablan los espectadores: sin tapujos" (Agustín Shcoler, 14 de mayo de 2022, comunicación personal).

Ahora bien, en torno a las actividades pedagógicas realizadas por Agustín se pudo determinar la utilización del formato Taller, enfocado en las letras y textos de cara a la creación de partes o de un espectáculo de Murga completo, dirigido especialmente a Murgas completas o murguistas interesados en la especialización de este ámbito. A través de la estructuración y ejercitación en base a la repetición, autocorrección y desecho de material los talleres buscan entregar herramientas para la creación de letras y textos en torno a un espectáculo murguero.

El nacimiento de dichos talleres, que si bien Agustín ya venía haciendo, toman mayor relevancia en tiempos de pandemia, en donde debido al tiempo libre se propone dedicar horas al estudio de la creación de textos y letras tomando un taller personal con Fede Silva[3] y es en este proceso en donde Bruno Ferrecio lo llama para participar dictando talleres, enfocados principalmente a un público con conocimiento en Murga y participación en estas mismas, es por esto que definimos los talleres realizados por Shcoler como de "Perfeccionamiento" ya que busca mejorar y contribuir a una instancia específica del proceso creativo: "es más por haberme pegado en la cabeza un montón de veces, creo que después de haberme pegado tantas veces en la cabeza contra la pared puedo ayudar a alguien a que tenga menos chichones" (Agustín Shcoler, 14 de mayo de 2022, comunicación personal).

Es esta experiencia personal la que motiva a Agustín a comenzar con los talleres que con el tiempo influyeron en la creación de textos y letras originales para ser utilizados en diversas Murgas, cercanas a dicha actividad y aportando a la especialización de Murgas y Murguistas en torno a la creación de letras y textos. Observado una participación directa en la expansión de la Murga uruguaya por Latinoamérica en la medida que su trabajo

[3] Letrista de La Mojigata.

condujo a la realización de 8 talleres y afectó directamente al apoyo de 5 Murgas: Canta la barda (Neuquen, Argentina), Le pegó como venía (Venado Tuerto, Argentina), La Mistonga (Rafaela, Argentina), 2 Murgas pertenecientes al Taller de Arte Popular (Buenos Aires, Argentina).

Carolina Fontana

Carolina Fontana es una de las maquilladoras más reconocidas del concurso oficial de carnaval de Montevideo, con vasta experiencia en el rubro trabajando con reconocidas murgas como Queso Magro, La Gran Muñeca, entre otras. Con diversos estudios en el ámbito artístico, Carolina comienza su carrera en el maquillaje trabajando en un principio en teatro, obras infantiles y maquillaje social para posteriormente comenzar a trabajar en el maquillaje de murgas de la mano de Le Puse Cuca, su trabajo en la Murga la llevó a desarrollar la inquietud de dar clases, comenzando a desarrollar talleres en el mismo espacio que Bruno Ferreccio, director por aquel entonces de La Rara. En dicho espacio se realizaban continuamente diversos talleres ligados al desarrollo de la Murga uruguaya y sería este mismo el que da nacimiento más tarde al Taller de arte popular.

En cuanto a especificaciones de la actividad pedagógica, Carolina desarrolla talleres de maquillaje de Murga, dirigido por lo general a personas que se inician en el maquillaje, con o sin conocimiento entorno a la Murga uruguaya, con edades diversas entre 13 y 75 años, siendo entre 80 a 90% mujeres y disidencias. La metodología aplicada en sus talleres se basa en la demostración técnica, el análisis teórico y la práctica utilizando también aspectos del arte terapia y el desarrollo creativo a través de la utilización de otros lenguajes artísticos, todo con la finalidad de perfeccionar el desarrollo del maquillaje artístico.

Su aporte a la expansión es diverso ya que Carolina ha realizado talleres en múltiples encuentros de Murgas, como también a murgas en particular en Argentina y Chile, expandiendo su conocimiento y experiencia para que más murgas puedan desarrollar sus maquillajes de mejor manera y preparación teórica y técnica.

Selene Higuera y La Cuadrilla Murguera Bogotana (Bogotá, Colombia)

Selene Higuera es una música, educadora y murguista de Bogotá, Colombia, quien cumple el rol de directora de La Cuadrilla Murguera Bogotana, además de escribir una completa investigación en torno a las cualidades generales del género llamada *Dicen que la murga es...*. A través de una entrevista realizada el 26 de marzo de 2023 pudimos rescatar el trabajo realizado por ella y por la agrupación anteriormente mencionada en torno a diversas actividades pedagógicas con un enfoque en donde se toma a la murga uruguaya como una herramienta de desarrollo integral.

El trabajo pedagógico de la Cuadrilla se enfoca en la realización de talleres bajo un número determinado de sesiones, a partir del año 2018, ejecutando talleres de técnicas específicas

como taller de letras, de coro, de vestuario, etc. En enero de 2020 comienzan a trabajar con una cooperativa de padres y madres de adultos neurodiversos, en donde se trabaja en la transición a la vida adulta a través del desarrollo integral del individuo, desde ahí se presentan los talleres de Murga como una herramienta para el desarrollo creativo, generando lo que para Selene es "el espacio más formal que ha tenido la cuadrilla en torno a espacios de taller" (Selene Higuera, 26 de marzo de 2023, comunicación personal).

Podemos definir la actividad pedagógica desarrollada por La Cuadrilla como un taller integral de Murga uruguaya, ya que aborda de manera general las diversas áreas artísticas presentes en un espectáculo murguero, enfocado en personas neurodiversas en transición a la vida adulta, utilizan las canciones de la cultura popular Colombiana para "murguearlas", además de dividir el grupo y encargar a cada uno de estos una parte del espectáculo en cuestión, con el fin de aportar en el desarrollo integral de las personas, trabajando la creatividad, utilizando el género como herramienta y formando a su vez un público objetivo hacia este mismo.

Dicha actividad nace desde la experiencia personal de Selene y del colectivo, como también por la petición de esta cooperativa, afectando en la expansión de la Murga uruguaya en cuanto amplía el conocimiento del género y lo utiliza como una herramienta para el desarrollo integral del ser humano, además de formar un nuevo público en torno a la Murga generando un reconocimiento esta misma y de la amplitud de sus utilidades.

Cristobal Villaroel, La Urdemales y los talleres que propiciaron la expansión de la Murga a la uruguaya en Chile (Santiago, Chile)

Cristobal Villaroel es un músico y pedagogo de Santiago de Chile que vivió el proceso de la llegada de la murga uruguaya a dicho país. Su participación en el taller que posteriormente pasaría a ser La Urdemales, sumado a las actividades pedagógicas que irían desarrollando con los años, fueron clave en la expansión del género en la zona centro, específicamente en las ciudades de Santiago y años más tarde en Valparaíso. En la actualidad sigue siendo miembro activo de la primera Murga a la uruguaya de Chile.

En este caso, Cristobal, junto a La Urdemales, se centra en la realización de talleres integrales de Murga, dirigido a personas interesadas en el género, en su mayoría con conocimiento en torno a la existencia de La Urdemales, desde ahí utilizando el análisis y repetición de repertorio es que comienza en conjunto de su Murga a realizar talleres integrales de Murga, abarcando principalmente el canto coral y la batería.

Dichos talleres influyeron directamente en la expansión del conocimiento de la Murga Uruguaya y de nuevos auditores, reflejo de lo anterior es el nacimiento de nuevas agrupaciones en las ciudades de Santiago y Valparaíso, como lo son Zamba y Canuta en el año 2011, Antiburga en el 2013 y un año más tarde, La dispersa, en Valparaíso, de la cual se desprende una de las Murgas más influyentes de la actualidad, La Klandestina.

Marcelo Saavedra y Te Condenaste Fiura, La primera Murga del Sur de Chile (Puerto Montt, Chile)

Te Condenaste Fiura se establece como la primera Murga a la uruguaya del Sur de Chile, nace en el verano de 2021-2022 y mantiene como fecha de fundación el día de su primer ensayo conjunto de coro y batería, el 21 de marzo de 2021. Su nacimiento se debe a diversos factores, muchos de ellos pedagógicos, partiendo por el conocimiento del género adquirido por su director Marcelo Saavedra, quien toma talleres con diferentes referentes e instituciones, a modo de preparación para la creación de una Murga en su ciudad.

La actividad pedagógica siguió presente una vez armada la Murga, utilizando diversas herramientas de cara a la creación de un espectáculo de Murga y la interpretación de este mismo, generando jornadas de aprendizaje general, como también talleres guiados por personas externas al grupo, para trabajar cuestiones específicas como teatro, canto, etc. Es por esto que podemos definir la presencia de actividades pedagógicas dentro de esta Murga en torno al proceso creativo guiado en base al análisis de repertorio, la creación colectiva en torno a las bases del género, la práctica coral y musical y las actividades escénicas, todo esto para formar y mantener en el tiempo la primera Murga a la uruguaya del sur de Chile. Aportando a la expansión del género en torno a su presencia en un nuevo territorio y la divulgación en un público nuevo de dicho formato artístico.

Resultados y conclusiones

Al comienzo del presente artículo nos planteamos el cuestionamiento en torno al rol de la actividad pedagógica dentro de la expansión y desarrollo de la Murga a la uruguaya por Latinoamérica, pudiendo descubrir primeramente una amplia presencia en torno a talleres relacionados con la enseñanza y aprendizaje del género en distintos países como Colombia, Argentina y Chile, identificando para estos fines dos casos en Argentina, dos Casos en Chile y un Caso en Colombia. Los talleres son diversos entre sí en cuanto a temáticas, pudiendo observar el desarrollo de letras y textos en Argentina, maquillaje en el mismo país, murga integral en los dos casos de Chile, y murga como herramienta en Colombia. Dichos talleres son realizados en su totalidad por gente ligada directamente a la Murga uruguaya, sea arriba del escenario como es el caso de Marcelo Saavedra, Cristobal Villaroel, Selene Higuera y Agustin Shcoler, o fuera de escena, como en el caso de Carolina Fontana, en el desarrollo del maquillaje de las agrupaciones.

También pudimos determinar otros datos relevantes como por ejemplo el público en el cual se enfocan las actividades pedagógicas, determinando el enfoque en Murgas completas o murguistas interesados en el desarrollo de letras y textos, personas que se inician en el maquillaje con o sin conocimiento de Murga, personas neurodiversas en transición a la vida adulta, personas interesadas en el género en su mayoría con "conocimiento de La Urdemales" como también miembros de una murga en específico. Del mismo modo pudimos determinar la forma en la que estos talleres cobraban vida, lo cual va desde la solicitud de terceros hasta la iniciativa propia por formar y compartir el conocimiento.

En lo que respecta a metodologías de enseñanzas, se pudo identificar la estructuración y ejercitación en base a la repetición, autocorrección y desecho de material (eliminación de material para repensar ideas y/o desarrollar nuevas), la demostración técnica, el análisis teórico y la práctica utilizando también aspectos del arte terapia y el desarrollo creativo a través de la utilización de otros lenguajes artísticos, la utilización de las canciones de la cultura popular colombiana para "murguearlas", además de dividir el grupo y encargar a cada uno de estos una parte del espectáculo en cuestión, el análisis y repetición de repertorio como también el proceso creativo guiado en base al análisis de repertorio, la creación colectiva en torno a las bases del género, la práctica coral y musical y las actividades escénicas.

Con todo la anterior se propone una relación directa Murga-Pedagogía, pudiendo demostrar que esta última ha tenido un rol fundamental en la expansión y desarrollo del género en Latinoamérica, perfeccionando Murgas ya existentes, creando Murgas en nuevos territorios, educando a nuevos auditores como también ampliando el uso de la Murga más allá de su expresión propiamente artística.

La Murga uruguaya o a la uruguaya se encuentra en continuo cambio y el presente artículo pretende ser un aporte al entendimiento de este fenómeno popular que hoy más que nunca atraviesa fronteras y se planta desde lo artístico, lo popular y lo académico.

Referencias

Alfaro, M. (2017). *Murgas. La quimera del origen* [ponencia]. Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta. Montevideo, Uruguay.

Chouitem, D. (2018). Carnaval, dictadura y después Decir y no decir bajo censura. Banda oriental.

Falta y resto - Topic (2016, 15 de marzo). *El Canto de Barrio en Barrio* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6phy8JGqfps

Higuera, S. (2019). *"Dicen que la murga es..." Una aproximación a la murga de estilo uruguayo* [Monografía, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Anáforas

INTEF. (2022, 30 de junio). *KIT 4 del KIT de herramientas del Aula del Futuro: actividades de aprendizaje* [video]. YouTube. https://youtu.be/F-0TgfgzBGY?si=2msECTZMyVz8xYuI

Intendencia de Montevideo (2022) Resolución N° 706/22/8000, Nro de Expediente: 2022-8014-98-000430. Resumen: Aprobar el Reglamento que regirá el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2023.[on line] disponible en http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/706-22-8000

Pacheco Solá, M. (2022). *La murga formato uruguayo en chile: un carnaval imaginario.* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile

Tenfieldoficial (2020, 1° de marzo). *2da Etapa 2020 - La Trasnochada - Liguilla* [video]. YouTube. https://youtu.be/pBFlcPJfwx8?si=UdGdzaV3xbq-1VYy

Candombe y migración. Reflexiones de los viajes del tambor al Desfile de Llamadas

Ana María Sarmiento Camargo - Universidad de la República - *anasacam@gmail.com*

Resumen

Lo que presento a continuación es parte de una serie de análisis en torno a lo trabajado en "Candombe y Migración", proyecto de investigación realizado desde la Facultad de Artes que fue financiado y ejecutado en 2021 en el marco del Programa de Apoyo Estudiantil (PAIE) de la Universidad de la República. En dicha investigación se entrevistaron a catorce inmigrantes de diversos países que participan activamente dentro del ambiente del Candombe, y a ocho referentes de Palermo y Barrio Sur y Cordón.

El objetivo de este artículo es visibilizar las dialécticas entre las historias de vida de referentes del candombe con las múltiples identidades inmigrantes que hoy se vinculan con el Candombe.

Finalmente presentaré algunas de las reflexiones que emergieron en dichas entrevistas en relación al Desfile de llamadas de Montevideo, que emerge como un campo de tensiones pues muchos de esos testimonios refieren a las políticas culturales (Vetrale y Cruz, 2009), a los públicos, a la tensión entre la tradición, las transformaciones y la competencia, a los miembros de la comunidad que allí trabajan (Miller, 2018). De los testimonios, surge mi interés en comprender, desde la perspectiva de los entrevistados, la forma en que las políticas culturales impactan en el desfile.

Palabras clave: *Candombe, migración, memorias, Uruguay, cultura, carnaval*

Abstract

What I present below is part of a series of analyses of the work carried out in "Candombe and Migration", a research project financed and carried out in 2021 within the framework of the Student Support Programme (PAIE) of the University of the Republic. In this research, fourteen immigrants from various countries who actively participate in the Candombe environment were interviewed, as well as eight referents from Palermo, Barrio Sur and Cordón.

The aim of this article is to make visible the dialectics between the life stories of Candombe referents and the multiple immigrant identities that are nowadays linked to Candombe.

Finally, I will present some of the reflections that emerged in these interviews in relation to the Desfile de Llamadas de Montevideo, which emerges as a field of tensions, as many of these testimonies refer to cultural policies (Vetrale and Cruz, 2009), to the public, to the

tension between tradition, transformations and competition, to the members of the community who work there (Miller, 2018). From the testimonies, my interest arises in understanding, from the perspective of the interviewees, the way in which cultural policies impact the parade.

Keywords: *Candombe, migration, memories, Uruguay, culture, carnival*

Los viajes del tambor

Son tantas y diversas las historias sobre cómo el Candombe puede aparecer en la vida de un inmigrante. Está por ejemplo la del inmigrante que, por diversos motivos, trabajo, estudio, nuevas oportunidades, desplazamientos, curiosidad, etc., llega a Montevideo y se encuentra frente a frente con el Candombe palpitando en las calles de Montevideo, principalmente recorriendo la ancestral calle Isla de Flores.

Ese sería el caso de Kenya (Venezuela), Carver (EEUU), Marvin (Alemania), Nikki (Grecia), Steve (Camerún) y Aliú (Cuba); el candombe los encontró en la calle (uno en 2017 y el otro en 2019), caminando la ancestral Isla de Flores en plenos preparativos o en el desfile de llamadas. También está el ejemplo de Daniel (Bolivia), que se encontró con el Candombe hace 14 años cuando vino por primera vez a la boda de un amigo uruguayo y fue allí en plena fiesta que vio y escuchó por primera vez una cuerda de tambores.

A otros inmigrantes, el Candombe los encontró en su país de origen, hasta allá llegarían chico, piano y repique, en esas otras latitudes el hechizo del ritmo ancestral sería quien tocaría sus vidas. Ese fue el caso de Daniela (Chile), a ella el Candombe la encontró en su país de origen viendo a la “Barrio Sur”, comparsa de la ciudad de Concepción, “La Catanga” en Santiago y “La Porteña” en Valparaíso, lo que luego generaría la vorágine de chilenos que comenzaron a viajar a Uruguay para estudiar y empaparse del Candombe, su historia y sus ritos.

A Estefany (Ecuador), el Candombe la encontró en su ciudad, Quito, estudiando las músicas afroecuatorianas y los sincretismos. En el caso de Joahana (Francia) y Efuka (Rep. Democrática del Congo) el Candombe los encontró en París, Francia. En el caso de Tadeu (San Pablo, Brasil), el Candombe lo encontró en Bahía de la mano del grupo tanguero Cuarteto Ricacosa; y a Marcelo (Concepción del Uruguay, Rep. Argentina) el Candombe lo encontró en los límites del sur de nuestra América, un día caminando por las calles de Neuquén en la Patagonia Argentina.

Cada una de esas historias nos revela no sólo el poder transformador del Candombe en la vida de quienes lo escuchan, lo bailan y con humildad y respeto le buscan, sino también, cómo el Candombe rescata la memoria de los pueblos, pues en situación de migración esas memorias se reavivan a través del tambor como conector.

Y es que no en vano, todas las personas que brindaron sus testimonios para la investigación sobre “Candombe y Migración” mencionaron que directa e indirectamente los tambores afrouruguayos también les recuerdan ritmos, toques y acervos de sus lugares de origen y de procesos de resistencia cuando las manifestaciones culturales, y cada uno de sus ritos se amalgaman con la fuerza de las personas transformándose en vía para la legitimación de causas sociales que reclaman por liberación.

Referentes locales y migración

Historias de vida y raíces multiculturales

Lo que hace al vínculo entre Candombe y migración no refiere sólo a los viajeros a quienes el Candombe nos ha encontrado. Como país, Uruguay es hijo de los procesos migratorios, lo vemos en las más de 5 oleadas migratorias que el país ha recibido a lo largo de su historia. Conversando con referentes locales del Candombe, nos encontramos con historias de vida donde la multiculturalidad también está presente en ese árbol genealógico familiar.

> Ejemplo de ello es Miguel “el brujo” García, de madre uruguaya y padre nacido en San Pablo (Brasil) quien sobre migración dice: “Soy un inmigrante más", y es que Miguel vivió en Suecia y transitó por los procesos que ello implica. Nos cuenta: "yo, al ser descendiente de personas esclavizadas, yo ya sé cómo es el tema de los tratos que pueden haber y no estoy de acuerdo obviamente, soy una persona totalmente libre." (comunicación personal, marzo de 2021).

> Jorge “Foque” Gómez, de padre descendiente de italianos y madre nacida en Santana Do Livramento (Brasil), cuenta, por ejemplo, cuando estuvo en Brasil enseñando Candombe, "allá en tiempos del repinique en las Escolas de Samba, y sin embargo ellos no podían marcar el Chico, los tipos no podían creer cómo con tan pocos golpes de tambor ellos mismos no se podían concentrar" (comunicación personal, junio de 2021).

En el caso de Pablo “Piraña” Silva de padres brasileños, este tamborilero, férreo defensor del Candombe como tradición, nos contó de sus viajes por el mundo acompañando a importantes artistas de la escena musical uruguaya. Y en sus reflexiones sobre el Candombe y la migración implícitamente pone sobre la mesa parte de los factores que han transformado a eventos como el Desfile de Llamadas.

> Hay muchas situaciones diferentes en esa palabra. Hay migración para buscar un futuro mejor, pero también hay migración para aprovecharse de otras cosas. Hay quienes migrando están pasando por acá para buscar un pasaje para otro lado. Uruguay es una puerta abierta y creo que lo importante es que ese migrar siempre sea para bien, para buscar un futuro mejor. Para mí la palabra migración tiene matices y hay que analizar por dónde puede venir. (comunicación personal, septiembre de 2021)

Recorriendo las historias de vida de migrantes y referentes y el rol del Candombe en esos procesos de desplazamiento, hay un vínculo de dolor y del tambor como vía de catarsis. Para el músico Hugo Fattoruso la palabra "migración” es dolor profundo, dice:

> ¿Quién se quiere ir de su tierra? Algo mal está y además en la forma en que los hacen irse. Fíjate lo que está pasando hoy en día, estamos en el año 2021 y está pasando esto es un dolor.

> Mi abuelo vino de Italia y no pudo regresar nunca más. Nadie quiere eso. (comunicación personal, agosto de 2021)

El desplazamiento y su impacto marcan los procesos creativos y los sentires del Candombe, Alejandro Luzardo conoce bien la diferencia entre migrar por obligación (en su niñez) y migrar por elección. Sobre esto nos cuenta:

> Mi madre estaba presa y así como salió, me pusieron en un avión con ella. Eso me significó un tremendo desarraigo de mi familia, de mi abuela, mis primos. Hice toda la escuela de 1ero a 8avo en Cataluña, y todo el tiempo soñando con volver y reencontrarme con mi familia acá. (comunicación personal, noviembre de 2021)

Para Angela Alves (cantautora y artista afrouruguaya) la migración es

> un camino de experimentación para vivir una realidad distinta, pero también ese camino del que se ve forzado a experimentar una realidad distinta, porque las condiciones en su país no son las adecuadas para que la persona pueda florecer o tener algo tan básico como el alimento para su familia o cumplir un mínimo sueño de bienestar. (comunicación personal, julio de 2021)

La preocupación central en la que insisten los referentes locales, siempre es la misma y es recalcar constantemente la importancia de tener presente todo esto a la hora de la enseñanza, de la responsabilidad de velar por el cuidado y la preservación de los toques, del sentir y la esencia en la transmisión del Candombe. No existe el aprendizaje del Candombe sin entender y vivenciarlo de pie, en el ritual de la calle, con la conciencia de que es la voz de vidas, de historias, el sentir de un pueblo y de todos sus ancestros.

Las migraciones del candombe

Es posible cartografiar a través de los testimonios de inmigrantes y referentes locales en relación al Candombe, es posible hacer el ejercicio de trazar esas lineas de viaje en un mapa. Las líneas azules describen las rutas de viaje del Candombe en la vida de los inmigrantes que entrevistamos. Así mismo, las líneas rojas muestran los trayectos de viaje del Candombe gracias a los recorridos artísticos y de vida de los referentes locales que fueron entrevistados en “Candombe y Migración”.

Figura 1: Las migraciones del candombe. Este mapa emergió como resultado de cartografiar a partir de los testimonios recabados, los lugares geográficos, los viajes y los movimientos migratorios de acuerdo a lo contado por cada uno de los entrevistados.

Sobre la contemporaneidad del desfile de llamadas

Puede pensarse el Desfile de Llamadas como uno de los espacios más visibles del Candombe, y la profundidad del vínculo sensible, como herencia africana, para la comunidad que lo mantiene vivo desde su valor simbólico-afectivo, sentido que se encuentra desde su génesis.

> Fueron los originarios candombes por aquellos africanos con su música y su danza, una válvula de escape a las tragedias que les estaba tocando vivir. Era una forma de sentirse vivos, un íntimo e intenso llamado a la rebeldía ante las imposiciones y del avasallamiento del que eran objeto. (Montaño, 2021:10)

Mirar hacia el pasado, hacia los orígenes del candombe, lleva a pensar que hay un sentir que viene tatuado en ese árbol genealógico ancestral hasta el Uruguay afrodescendiente contemporáneo: La necesidad imperiosa, existencial y vital de los grupos humanos por procurarse una vía de arraigo, un camino de búsqueda y/o legitimación de la propia identidad.

Es por ello que antes de hablar del Desfile de Llamadas, hay que hablar de candombe y referirnos a los primeros pobladores africanos y sus descendientes en el territorio del actual

Uruguay, el activista, docente, investigador y especialista afrouruguayo Romero Jorge Rodríguez nos cuenta:

> Los historiadores estiman que la cantidad de africanos llegados al puerto de Montevideo, a partir del año 1608 -ya con Hernandarias trajeron "treinta piezas de esclavos negros y negras" – fueron aproximadamente 40.000 personas (...) La procedencia de los africanos traídos al Río de la Plata eran mayoritariamente de los troncos culturales sudanés y bantú. (Rodríguez, 2006:29-30)

El candombe se incorpora al Carnaval Uruguayo a partir de 1874 y en 1956 surge como tal el Desfile de Llamadas a cargo de la Intendencia Municipal de Montevideo y continúa activo desde entonces.

> Al mezclar los tambores y ritmos del candombe con las cuerdas, melodías e instrumentos de origen europeo, las comparsas crearon una nueva forma musical y un nuevo baile que inicialmente se llamó "tango" (...) para referirse a la música y a la danza que practicaban los africanos y a las reuniones donde estas formas culturales se compartían. En este sentido, "tango" y "candombe" se usaban como sinónimos; y esta nueva forma de tango que crearon las comparsas. (Andrews, 2011:79)

Las dinámicas del carnaval y de las comparsas lo constituyen un fenómeno comunitario, entendido esto como un complejo entramado de vínculos, relaciones, afectos y tensiones entre diversos actores que se reconocen como parte de "un algo en común", como la zona de procedencia, amistades, familias de origen, etc. y donde el candombe es el gran vinculante.

Conocer las historias de vida de quienes integran dichas comunidades ayudaría a comprender sus puntos de vista, sus reivindicaciones, legitimar otros modos de ver y entender el lugar del candombe en el Desfile de Llamadas y en la historia del Uruguay, teniendo en cuenta que desde su origen:

> El papel que cumplió el Candombe fue fundamental, resistiendo los embates de la esclavitud, a toda la represión que a diario sufrían. Era una forma de reacción y rebeldía a las imposiciones y el avasallamiento de que eran objeto. Al mantener sus costumbres sentían en enlace con su pueblo originario. (Montaño, 2021:9)

Las historias de vida y testimonios de la comunidad que ha sido participe y gestora del Desfile de Llamadas y que representan esas huellas de los primeros precursores o referentes, aún no han sido totalmente escuchadas, entre otras razones, por la tiranía del tiempo y el olvido humano, pero también por la presencia persistente y activa del racismo a lo largo de la historia del Uruguay, pese incluso a la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX.

Ya hacia finales del siglo XIX las ceremonias que se realizaban en las casas de naciones empiezan a desaparecer, pero el ritual del candombe sigue vivo y palpitante desde el corazón de Barrio Sur, Cordón y Palermo en los conventillos "Medio Mundo", "Gaboto" y las viviendas de inquilinato de Ansina.

> El Candombe vinculado no sólo con sentires festivos, también acciona como medio de resistencia a lo largo del tiempo en eventos críticos de desmantelamiento del tejido social. Ejemplo de ello fue lo acontecido en el desalojo y la demolición de Ansina y del Medio Mundo en la época de la dictadura militar ese 3 de diciembre de 1978.
>
> Cuando sonaron los tambores en defensa del legendario conventillo "Medio Mundo", condenado a la demolición por la dictadura militar que dispuso el desalojo forzado de sus habitantes, al igual que ocurriría con el hermano conventillo de "Ansina" tan sólo un mes después. (Varese, 2009:15)

Desde las salas de naciones del Uruguay antiguo, hoy nos encontramos con el fenómeno del candombe y su expansión por el territorio nacional, en la calle, en ese espacio tan democrático donde todo y todos quedan expuestos, y el sentir de comunidad que genera el toque, la sangre y la euforia de la cuerda y de quienes bailan.

Con su ingreso al carnaval más largo de Latinoamérica, el candombe se ha popularizado cada vez más dentro y fuera de Uruguay, lo cual a su vez ha generado un sin número de fenómenos interesantes de analizar como por ejemplo la expansión del candombe desde Montevideo hacia el interior del país, lo cual se evidencia en el surgimiento de nuevos Desfiles de Llamadas como por ejemplo en Canelones, Durazno, Flores y Punta del Este, etc.

Desde el año 2009 el candombe es patrimonio inmaterial de la humanidad, lo que genera un nuevo elemento en el entramado en torno a esta manifestación cultural. En el pasado reciente se habla de una profesionalización no solo del Desfile de Llamadas, sino del carnaval uruguayo en general, lo cual habla de su constante transformación y cambio, ¿cuál es la importancia del carnaval para la sociedad? al respecto la investigadora Milita Alfaro plantea:

> Hay tres patas del asunto que son fundamentales para responder la pregunta: la sociedad, el Estado y el mercado. Esas tres cosas, a su manera, fueron cambiando a lo largo del tiempo, pero han estado presentes desde el comienzo. Por un lado está el gusto de la gente y la forma en que se apropió del carnaval y lo convirtió en uno de sus rituales característicos. Luego está la promoción del carnaval por parte del Estado, que tiene muchos aspectos diferentes. Porque esa promoción también va acompañada por el propósito de controlar y reglamentar la fiesta, pero al mismo tiempo dándole un espacio muy importante en la vida cotidiana de los uruguayos. (Medina, 2021)

Algunas percepciones sobre el desfile de llamadas desde la perspectiva migrante

Al llegar a la pregunta sobre el Desfile de Llamadas y su percepción del mismo (tengamos en cuenta que los inmigrantes entrevistados participan activamente de los diferentes contextos en los que está presente el Candombe en la cultura uruguaya) los testimonios dejan entrever los complejos emergentes que desde la perspectiva migrante se perciben en torno al desfile.

Para algunos el Desfile de Llamadas transita similares procesos en relación a carnavales de sus países de origen, en el sentido de que consideran que el desfile:

> Responde a una lógica súper capitalista comercial porque al final hay apropiación cultural con el fin de venderte un bien, un producto y se apoderan de una manifestación, o una manifestación cultural se tergiversa y se convierte en un concurso donde mucha gente pone plata y el fin es eso, ver quien más gana o quién más se produce que en determinado punto llegan a hacer los desfiles que se originan en cada país. Por ejemplo, en Ecuador se gasta un montón de plata cuando hay carnaval y hay una apropiación cultural del carnaval y de lo que significa la cosmovisión indígena que está presente en una fecha. Hay una apropiación desde los gobiernos y desde las instituciones en tomarse esas fechas para hacer negocio lo mismo sucede en Brasil con el carnaval de río y en un punto de lo que yo podía compartir acá que puede pasar con las llamadas. (Testimonio de una inmigrante ecuatoriana quien aportó su testimonio en el marco del proyecto "Candombe y Migración" en entrevista realizada en marzo del año 2021)

Otros refieren en sus testimonios a las diferencias y divergencias que percibe del toque barrial en relación al Desfile de Llamadas:

> Cuando tu tocas barrial, tu tocas sin presión. Las llamadas ya es un poquito mas de presión. Esta como digo yo, el que tiene bomba y el que no tiene bomba. Esta la gente que tocan en los desfiles de barrio y son los que mas duro tocan, entonces cuando llega el carnaval, el día del Desfile de Llamadas, están que no saben que hacer o dicen,que estas reventando el tambor. Pero eso es así, uno lo ve entre los que baila y los que tocan. Pero el desfile de barrio es importante porque sino la llamada no tiene fuerza. (Paquito "Piraña" Silva, comunicación personal, 2021)

Algunos inmigrantes incluso muestran su preferencia por el Candombe de barrio, y enfatizan en la complejidad que plantea la cuestión espiritual en un ámbito competitivo como el carnaval:

> El Candombe tiene su parte espiritual y de religión. Hay otros que se acercan sólo por aprender el instrumento. Y hoy no podemos decir, "no, tu no puedes aprender porque primero necesitas comprender el mundo del espíritu". En el mundo de hoy no, porque los tiempos son diferentes. Las personas que quieren trabajar con el espíritu son muy importantes, porque esas personas van a servir como conservadores de la tradición, pero también se necesita comprender esa otra faceta del Candombe como manifestación artística." y además agrega: "La gente es feliz cuando toca en su barrio, y con mucho estrés cuando va a las Llamadas (risas) Porque en las llamadas hay competición y todo eso. Yo prefiero el barrio. No estoy estoy en contra de las llamadas, pero si tuviera que elegir prefiero tocar en el barrio porque allí veo gente muy feliz. (Miguel García, comunicación personal, 2021)

Sobre el Candombe como manifestación comunitaria, esa tensión en el Desfile de Llamadas también aparece en los testimonios de inmigrantes:

> Yo creo que en la calle, en el desfile barrial está realmente la expresión del ser, la libertad en la danza. Ahí me gusta lo que sucede, porque siento que la gente está totalmente como entregada al momento, y no tiene mucho código al final, y tampoco va a haber juicio de "mirá esta como baila, no sabe bailar" porque cuando es en el barrio, si vino una amiga, una vecina, solo encontrarnos ahí es una fiesta y nos ponemos a bailar, entonces ahí no importa ni la técnica, ni el paso, ni el ritmo, es como un goce, un disfrute, en el desfile de llamada o la comparsa, el tema que estemos concursando, que haya que competir, le cambia todo, le puede hasta sacar el placer a algunas personas, y ahí la lectura es otra (...) En el Desfile de Llamadas hay un diseño en el espacio, si ese cuerpo de baile está ocupando bien el espacio, la coreografía. Esto viene con el hecho de que hay que concursar y la pregunta del puntaje. Para mí eso de alguna manera va destrozando un poco el origen de la danza, o la

> expresividad o la libertad, todo lo que uno puede expresar bailando en eso que hay que codificar, hay que hacer secuencia, coreografía, se pierde el goce y la expresividad. (Testimonio de una bailarina afro francesa, comunicación personal, año 2021)

Están también presentes las miradas del inmigrante sobre las dinámicas económicas y la cuestión de la democratización en la participación de las comparsas en el carnaval. Al respecto uno de ellos dice:

> Claramente hay una separación de lo que es el Candombe dentro del carnaval y lo que es el común del fin de semana. Creo que la gente tiene una adhesión a lo que es el fin de semana tras fin de semana, distinta a lo que es el carnaval que es más comercial. Y quien dice comercial dice plata y mucha gente dice por imposibilidad o por desinterés prefiere no gastar en un espectáculo de Candombe en pleno carnaval en el teatro de verano, o prefiere esperar un domingo porque es la misma comparsa, pero con el agregado que no tenés que gastar en un boleto para ingresar.

> En el carnaval lo que veo es que no todo el mundo tiene la oportunidad y la gran alegría de poder participar. Sería mucho más rico si todo el mundo que tenga una comparsa o al menos las más conocidas, tengan la oportunidad de poder hacer carnaval, porque todo el mundo sueña con hacer un teatro de verano, pero no todos tienen la oportunidad. Si me das a elegir. amo el carnaval! pero si me das a elegir prefiero callejear el domingo a domingo. (Testimonio un inmigrante de Camerún, comunicación personal, 2021)

Del acervo afrouruguayo al desfile de llamadas. el carnaval como campo de tensiones

En términos de Mbembe (2011), puede entenderse que la historia de la población afrouruguaya ha transitado por ciclos de asedios de muerte y exterminio, hay que decirlo así, en tanto se pone en peligro la sobre-vivencia de un grupo social y su cultura.

Desde la colonia con ese apuro del colonizador, se buscó implantar una religión y un sistema de creencias en el imaginario de un pueblo secuestrado, esclavizado y sometido, con el propósito de dividir a quienes empiezan a encontrarse para impedir que construyan un lenguaje nuevo y colectivo con el cual comunicarse.

Con su ingreso al carnaval más largo de Latinoamérica, el Candombe se ha popularizado cada vez más dentro y fuera de Uruguay, lo cual a su vez ha generado un sinnúmero de fenómenos interesantes de analizar como por ejemplo la expansión del candombe desde Montevideo hacia el interior del país, lo cual se evidencia en el surgimiento de nuevos Desfiles de Llamadas como por ejemplo en Canelones, Durazno, Flores y Punta del Este, etc. Desde el año 2009 el candombe es patrimonio inmaterial de la humanidad, lo que genera un nuevo elemento en el entramado en torno a esta manifestación cultural.

En este contexto, el Desfile de Llamadas puede entenderse como un mapa complejo de intereses, de un espacio reglamentado y con diversos actores con diferentes roles institucionales, donde la recuperación y visibilidad de los relatos, incidencias y afectaciones de las políticas culturales que lo atraviesan han sido poco registrados.

Las dinámicas del carnaval y de las comparsas mantienen y constituyen el Candombe como un fenómeno comunitario, entendido esto como un complejo entramado de vínculos, relaciones, afectos y tensiones entre diversos actores que se reconocen como parte de "un algo en común", como la zona de procedencia, amistades, familias de origen, etc. y donde el Candombe es el gran vinculante.

Con la incorporación del Desfile de Llamadas al ámbito de lo institucional, nos encontramos con toda una serie de estructuras que sostienen su organización, financiamiento, promoción y difusión. En este sentido y en el enfoque de la institucionalidad, el Desfile de Llamadas no sólo habita y convive dentro de un conjunto de organizaciones como el Ministerio de cultura, Daecpu, Audeca, entre otras, sino que, también es atravesado por políticas, marcos legales y decisiones financieras tanto públicas como privadas cuyas interacciones y convivencias con la comunidad afrouruguaya y la comunidad carnavalera en general es sumamente compleja.

En esta organización que hoy da el soporte al Desfile de Llamadas subsiste y activa en medio de complejos devenires de lo político y lo económico, la inversión pública y privada, donde la cadena de decisiones que sostiene y transforma el desfile en el marco de la institucionalidad cultural, hoy parece responder cada vez más a intereses por fuera del espacio comunitario del carnaval y donde los réditos hoy parecen no ir a las comunidades.

En este escenario bien vale la pena reflexionar en torno a preguntas como: ¿Qué lugar ocupa en la identidad uruguaya el acervo afrouruguayo? ¿Cómo se percibe la participación social de las comunidades afrouruguayas? ¿Cómo es la interacción entre el Desfile de Llamadas, con los aspectos espirituales (o su pérdida) y la ancestralidad del Candombe en un escenario como el carnaval?

El Desfile de Llamadas no es sólo un evento cultural que se desarrolla dentro del carnaval, también involucra un complejo entramado de aspectos en su planificación, las instituciones involucradas, los recursos económicos y humanos que involucra, los públicos que concurren al desfile y las políticas que regulan su sostenimiento y que impactan a su ve a las comunidades implicadas.

Como tal, el carnaval y por tanto el Desfile de Llamadas no se pueden abordar sólo desde la perspectiva de la fiesta, están los modos como el Estado construyó una institucionalidad que tuvo como objetivo en muchos casos poner orden, disciplinar, enmarcar, encuadrar y también en ocasiones sacar el provecho político de estas actividades que tienen su origen en la sociedad civil.

El Estado constituye el carnaval como una política, donde la sociedad uruguaya le ha dado al Estado un rol preponderante en muchos aspectos como los culturales y donde su rol es

esencial pues el Estado es quien ocupa lugares que el mercado tradicional no ha ocupado, lo cual es un elemento no menor y que más adelante veremos que incide en las tensiones que hay en torno al Desfile de Llamadas.

Dentro de los puntos de partida conceptuales está la noción de institucionalidad que involucra al Desfile de Llamadas. Sobre institucionalidad cultural refiere a los procesos donde:

> (...) el debate y la elaboración sobre el pasado, las proyecciones del país hacia el futuro y sobre los temas valóricos; las conexiones entre política cultural, educacional, científica y tecnológica; la inserción del país en el mundo; la reflexión, debate y acción sobre la información y comunicación; el desarrollo, protección y proyección nacional de las culturas de los pueblos originarios y de las identidades regionales, locales, etarias y de género. (Garretón, 2004:77)

De modo que, cuando se refiere a institucionalidad cultural, nos referimos a todos los organismos públicos y privados que invierten recursos ya sea financieros, humanos e interculturales y legales, para que suceda el Desfile de Llamadas. En ese sentido la presencia de lo público y lo privado hace que emerjan tensiones en el ámbito del carnaval y por consecuencia, también en el desfile.

Algunas reflexiones finales

Conocer las historias de vida de quienes integran dichas comunidades ayudaría a comprender sus puntos de vista, sus reivindicaciones, legitimar otros modos de ver y entender el lugar del candombe en el Desfile de Llamadas y en la historia del Uruguay.

> El Candombe en sus diferentes dimensiones, es una vía de arraigo, generación, búsqueda y/o legitimación de la propia identidad. Jorginho Gularte hablaba de esa "necesidad que tenemos de identidad, capaz por la globalización de la cultura, quizá porque necesitamos saber urgentemente quiénes somos (...)" (Maio, 1999)

Las historias de vida y testimonios de la comunidad que ha sido participe y gestora del Desfile de Llamadas y que representan esas huellas de los primeros precursores o referentes, aún no han sido totalmente escuchadas, entre otras razones, por la tiranía del tiempo y el olvido humano, pero también por la presencia persistente y activa del racismo a lo largo de la historia del Uruguay, pese incluso a la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX.

Al buscar la presencia de esas historias de vida en las investigaciones, nos encontramos con una forma de "*epistemicidio académico*" (Vargas, 2022) en relación a lo que sucede con esos testimonios en estudios sobre el candombe.

De igual modo, visibilizar el aporte de los inmigrantes en el entorno del Candombe y en la cultura de Uruguay, acerca la mirada desde el Candombe desde una perspectiva multicultural de una cultura ancestral, de ahí las miradas que emergen cuando se indaga

sobre cultura, identidad y migración desde el Candombe como elemento social vinculante en situación de desplazamiento.

Y es que sin lugar a dudas la migración impacta y en muchos aspectos aporta y hace que sean necesarias las escuchas y encuentros entre la comunidad candombera local con la población migrante que se acerca, pues las vivencias, los procesos históricos y socioculturales, se conectan a través del Candombe y su práctica ancestral, puente vital de acercamiento entre los individuos, grupos y pueblos de distintas procedencias que convergen en territorio uruguayo,

Persistir en la búsqueda y generación de reflexiones en torno a la cultura regional y la migración, colabora con nuevas formas de crear conciencia del valor de la preservación del Candombe como práctica ancestral socializadora y vehículo de conexión de idiosincrasias, tradiciones e identidades en la cultura afro y el tambor como eje de convergencia de los entornos culturales.

Poder ampliar la mirada sobre el Desfile de Llamadas es un aporte a la bibliografía existente generada por historiadores, sociólogos e investigadores de diversos campos; adentrarse en las historias de vida de los referentes candomberos de la comunidad, amplía las fuentes y canales para conocer el Desfile de Llamadas desde otros enfoques. De ahí mi interés en plantear como eje de investigación el abordaje de estas historias de vida y sus interacciones con las políticas culturales relacionadas al Desfile de Llamadas.

Entender que existen distintas formas de establecer las reglas de juego entre lo público y lo privado, la claridad o no de esas reglas de que hacen a cómo se distribuyen los recursos, cómo se establecen las normas y procedimientos hacen a esta claridad o no de las reglas que se apliquen en la institucionalidad cultural.

Hay mucho aún por construir y deconstruir para establecer políticas culturales que velen cada vez más por la participación de las comunidades en esos ámbitos de decisión y más aún cuando dentro de los diferentes rubros del carnaval uruguayo, el Desfile de Llamadas es el que mayor cantidad de personas involucra.

El Desfile de Llamadas es uno de los eventos dentro del carnaval con mayor participación de la población y generador de fuentes de trabajo para ciudadanos activos de la cultura y desarrolladores culturales que a su vez forman parte del desarrollo integral de la nación, de aquí la importancia de remarcar que el desfile también tiene una dimensión antropológica de los colectivos territoriales que organizan y fomentan este evento dentro del carnaval, de ahí la preocupación cuando las zonas en donde la institucionalidad termina respondiendo más a intereses corporativos que a la totalidad de las comunidades y organizaciones que son la esencia, el sentir y la razón de ser del Desfile de Llamadas.

Finalizo este artículo invitando al lector a pensar no solo desde la perspectiva de la equidad social, también desde las tramas del racismo, la discriminación y la presencia o ausencia de un enfoque afrocentrado en relación a preguntas como:

¿Qué percepción tiene sobre lo que ha sido el desfile desde sus inicios hasta la actualidad?

¿Considera el Desfile de Llamadas un evento de resistencia? ¿Conoce las políticas culturales que rigen actualmente el Desfile de Llamadas? ¿Qué opina al respecto? ¿Es posible sostener la tradición del candombe en relación a la competencia del desfile? ¿Hay apropiación cultural? ¿Tiene, y de ser así, cuál es el valor simbólico del Desfile de Llamadas en relación a la historia de Uruguay?

Referencias

Andrews, G. (2011) *Negritud en la nación blanca*. Uruguay: Librería Rinardi y Risso.

Garretón, M. (2004) *El espacio cultural latinoamericano*. España: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Mbembe, A. (2011) *Necropolitica*. España: Melusina.

Medina, F. (2021, 5 de febrero). "La tristeza espantosa de un año sin tablados": conversamos con Milita Alfaro sobre carnavales bárbaros y suspendidos. *la diaria.* https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/2/la-tristeza-espantosa-de-un-ano-sin-tablados-conversamos-con-milita-alfaro-sobre-carnavales-barbaros-y-suspendidos/

Miller, T. (2018) *El trabajo cultural*. España: Editorial Gedisa.

Montaño, O. (2021) *Brevario de la historia afrouruguaya. Orígenes del candombe. (1800 – 1900)*. Editorial Paréntesis.

Maio, M. (1999) *Rituales Sonoros. Candombe Afrouruguayo* [Documental] Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=xj1fnEX4xo0

Rodríguez, J (2006) *Mbundo. Historia del momvimiento afrouruguayo y sus alternativas de desarrollo*. Uruguay: Editorial Rosebud.

Vargas, G. (2022, 19-21 de abril). Exposición oral. *Procesos de construcción de memorias desde las comunidades afrodescendientes.* Montevideo, Uruguay

Varese, J (2009) *Estampas del candombe*. Uruguay: Ediciones Sur. Serie Patrimonio.

Vetrale, S.; Cruz, Pablo (2009) "Políticas culturales en Uruguay. Tendencias y cambios recientes". En Albino Canelas Rubim, A.; Bayardo, R. *Políticas Culturales en Iberoamérica*. Medellín: Universidad Federal de Bahía, Universidad Nacional de San Martín y Universidad Nacional de Colombia.

El carnaval de Montevideo como ecosistema con inequidades y formaciones culturales emergentes

Gianela Turnes - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar - *gianela.turnes@gmail.com*

Resumen

¿Es de interés para la academia estudiar el carnaval de Montevideo? Este trabajo indaga posibles razones para conocer y comprender el fenómeno del carnaval montevideano desde aproximaciones académicas, e interpretar algunas disputas que se suscitan en él. Para ello se lo analiza como ecosistema que incluye estructuras económicas y ejecuta acciones que resultan cruciales para muchos de sus actores, desde el foco de las inequidades de poder que destacan en ellas, apartir de algunas aproximaciones conceptuales y metodológicas de Stuart Hall y Raymond Williams. Mediante la descripción de situaciones poco visibles -y que a la vez resultan decisivas para el desarrollo del espectáculo de carnaval montevideano- se abre un espacio para proponer interpretaciones sobre los conflictos que ellas involucran y los fundamentos profundamente inequitativos que sostienen las estructuras vigentes de este carnaval. A partir de la contrastación con el concepto de hegemonía cultural de Stuart Hall y el de formaciones culturales emergentes de Raymond Williams se abren preguntas para futuros análisis. Desde esa perspectiva de inequidad parece importante que la academia preste atención a estos fenómenos y coloque a la vista estas situaciones de asimetrías de poder que empapan la actividad carnavalera.

En primer lugar, se analiza al Concurso Oficial de Agrupaciones (COA) que se desarrolla en el Teatro de Verano Ramón Collazo como el eje de un ecosistema, integrado además por dos categorías de satélites: los escenarios comerciales y los escenarios populares sostenidos por el financiamiento de la Intendencia de Montevideo y por el trabajo honorario de las comisiones barriales que los gestionan. Luego se reflexiona sobre los mecanismos de definición de programaciones en las tres categorías. El trabajo se completa con algunas reflexiones de cierre.

Palabras clave: *inequidad, ecosistema, Concurso Oficial de Agrupaciones, Escenarios populares, formaciones culturales*

Abstract

Could it be of any interest for the academy to study Montevideo´s Carnival? This article looks for reasons to know and understand Montevideo´s carnival departing from academic views, and to comprehend some disputes that emerge from it. To do so carnival is

considered as an ecosystem, and analyzed considering some of its economic structures and some of the actions that become crucial for many of its actors, from the perspective of power inequalities that stand out in them, based on conceptual and methodological approaches by Stuart Hall, mainly from cultural hegemony, and from emerging cultural forms from Raymond Williams. Through the description of non visible situations that are also decisive for the show development of Montevideo´s carnival, a space is opened up to propose interpretations of the conflicts involved and about deeply inequitable bases that give support to the current structures of this carnival.

From this equity point of view, it is important for the academy to pay attention to these phenomena and put at sight these power asymmetry situations that are embedded in carnival activities.

First, we analyze the Concurso Oficial de Agrupaciones (COA) that takes place during the summer in the Theatre Ramón Collazo as the axis of an ecosystem, which is also integrated by two other categories of satellites: commercial stages on one side, and popular stages that are supported by funding from the Intendencia de Montevideo and by the honorary work of neighborhood commissions that manage them. We then consider the mechanisms through which programs of the shows are structured in the three different categories of settings. The article ends with some closing reflections.

Keywords: *inequity, ecosystem, Concurso Oficial de Agrupaciones, popular settings, cultural formations*

Introducción

¿Por qué sería de interés académico estudiar el carnaval de Montevideo? ¿Qué aspectos vinculados a su devenir y a sus interacciones con la comunidad podrían interesar a la academia de modo que valga la pena dedicar energías a pensar, indagar, postular interpretaciones sobre su significado, sobre su importancia para la vida de las personas, sobre las modalidades de relación a su interior, o sobre su trascendencia?

Una respuesta algo pueril puede provenir del simple hecho de su existencia sostenida a través de las décadas: el carnaval puede entenderse como un fenómeno cultural que se desarrolla año a año, que nuclea el interés de muchas personas, ofrece espectáculos que pueden ser valorados y apreciados por una parte de la población, es objeto de políticas públicas, utiliza recursos de toda la comunidad departamental, es fuente de ingresos para algunas personas, es una experiencia formativa para muchas otras, probablemente sea una parte importante de la generación de valor agregado en las cuentas nacionales dentro del sector de las industrias culturales. Seguramente desde diversos campos disciplinarios resulte sencillo encontrar otras muchas razones que fundamenten la importancia de estudiar este fenómeno cultural. Desde el campo específico de la

economía política de la comunicación el carnaval puede ser un ejemplo donde observar espacios de mercantilización del espacio público. Y desde el de los estudios culturales, un ámbito donde analizar las dinámicas de las culturas dominantes, residuales y emergentes según las entendía Raymond Williams, y en última instancia, donde observar las modalidades en que las formaciones culturales emergentes se articulan con los espacios de poder.

Este trabajo se propone indagar respecto de algunas posibles razones para dedicar esfuerzo y recursos a conocer y comprender el fenómeno del carnaval en Uruguay desde aproximaciones académicas, y para postular interpretaciones específicamente sobre algunas de las disputas que se observan en él. Para ello y a modo de ejemplo, se propone observar algunas de sus estructuras económicas y sus actividades, desde el foco de las inequidades de poder que destacan en ellas, apartir de algunas aproximaciones conceptuales y metodológicas de Stuart Hall y Raymond Williams. Así, se describen a continuación situaciones que no son parte de los aspectos más visibles del espectáculo de carnaval montevideano, pero sí constituyen eventos clave para explicar su desenvolvimiento y para proponer interpretaciones sobre los conflictos que involucran.

El ecosistema del Concurso Oficial de Agrupaciones

La parte más visible y notoria del carnaval espectáculo de Montevideo y en general la que tiende a ser confundida con la totalidad de carnaval capitalino, gira en torno al Concurso Oficial de Agrupaciones (en adelante COA) que tiene lugar en el Teatro de Verano Ramón Collazo en el Parque Rodó. Como satélite de este COA, pero integrando de forma consolidada el mismo sistema de espectáculos, coexisten con el Collazo otros escenarios que complementan y viabilizan el desarrollo del carnaval espectáculo montevideano y que se rigen por condiciones similares aunque no idénticas a él. Estos otros escenarios pueden clasificarse inicialmente en dos grupos: los tablados comerciales privados, gestionados por empresarios que persiguen un fin comercial, y los escenarios populares organizados por comisiones barriales honorarias, apoyados y promovidos por las políticas públicas que impulsa el gobierno departamental, y sostenidos por el trabajo militante de los vecinos[1].

¿Por qué sostenemos que estos otros escenarios son parte del mismo sistema y que complementan y viabilizan al COA? En primer lugar son parte del mismo sistema porque año tras año el carnaval espectáculo en los tres tipos de escenarios -Teatro Ramón Collazo, tablados comerciales y tablados populares- es planificado, organizado y dirigido por la gremial de directores de agrupaciones de carnaval, DAECPU, con el apoyo de la Intendencia de Montevideo que aporta recursos financieros, cede el uso del Teatro Ramón

[1] Podría diferenciarse una tercera categoría de satélites constituida por los escenarios móviles y el carnaval de a pie de la IM, que sustituyen a los anteriores Rondamomo, pero para los fines de este artículo los consideramos integrados a los escenarios populares.

Collazo que es parte del acervo departamental y asigna horas de trabajo de sus funcionarios que participan desde distintos roles en sus eventos. Entre los recursos financieros que la Intendencia pone a disposición de este sistema están aquellos fondos que reciben las comisiones barriales que ponen en funcionamiento los escenarios populares, fondos destinados a pagar las actuaciones de las agrupaciones de carnaval que participan del COA.

Imaginemos un COA sin escenarios comerciales y populares. Las agrupaciones actuarían sólo en el Teatro de Verano y sólo dos, tres o, como máximo, cuatro veces en todo el carnaval[2]. Podemos entonces preguntarnos cómo podría el COA nutrirse con suficientes agrupaciones si ellas sólo van a poder recuperar los costos de producción de sus espectáculos mediante el cobro de -como máximo y solo en el mejor de los casos- 4 actuaciones. Es cierto que se suele hablar de la pasión por el carnaval y del impulso que conduce a las personas a querer ser parte, aunque ello involucre perder dinero: si bien esta posibilidad podría contribuir a sostener el COA por un tiempo, parece razonable preguntarse por la sostenibilidad a través de los años de la producción *a pérdida*, esto es, generando egresos netos económicos que suelen traducirse en deudas financieras, y preguntarse también acerca de la cantidad de directores de agrupaciones que serían capaces de hacerlo año tras año, aún si tuvieran una profunda pasión por el carnaval.

Analizando los aportes de Gramsci a la comprensión de los fenómenos de dominación, Stuart Hall explica cómo las estructuras fundamentales o relaciones objetivas de una sociedad, "las fuerzas productivas", solo "definen el horizonte de posibilidades" (1983:211), enmarcan el terreno, pero no determinan las disputas políticas ni económicas, ni sus resultados. Tomando esta idea podríamos decir que las pérdidas que asumirían las agrupaciones por producir espectáculos que sólo son presentados al público y remunerados un número reducido de veces, insuficiente para equilibrar egresos e ingresos, no determinan *per sé* que otros escenarios además del Collazo sean necesarios. Pero la necesidad de no perder dinero sostenidamente año tras año sí puede considerarse definiendo un *horizonte de posibilidades*: otros escenarios además de aquel donde se desarrolla el COA son requeridos para asegurar a las agrupaciones la posibilidad de equilibrar ingresos y egresos.

Parece razonable entonces pensar que sin otros escenarios que apuntalen a las agrupaciones ofreciéndoles ingresos monetarios a través de sus contrataciones, multiplicando su cantidad y permitiéndoles así recuperar sus costos de producción, el COA no sería viable.

[2] Dependiendo de los puntajes obtenidos en el Concurso Oficial, participando en la liguilla –3 actuaciones– o no –2 actuaciones–, y entre aquellas que lleguen a la liguilla, las que obtuvieran primer y segundo puesto en cada categoría tendrían un cuarta actuación en la ronda de ganadores

Es por esa razón que los escenarios comerciales y también los populares son parte de un mismo sistema con el COA: las mismas agrupaciones presentan los mismos espectáculos en unos y otros, aunque muchas veces la prensa y parte del público destacan que la calidad y completitud presentadas en el COA no pueden ser alcanzadas en los otros escenarios, quizá dentro de un fenómeno que podríamos considerar una *tradición selectiva* en el sentido que Raymond Williams (1997a) otorga a esa "versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente pre configurado" (137). ¿Acaso no damos por sentado que los espectáculos presentados fuera del COA son cualitativamente inferiores a los que compiten en el concurso porque hemos adoptado la selección pre existente de una tradición que así lo establece? ¿No podríamos incorporar otra perspectiva y por ejemplo valorar el estilo distendido, o la actitud cómplice con el público que tienen las agrupaciones cuando actúan en un tablado, momento en que se libran de la tensión porque no están jugándose un puesto en el COA? Algunas agrupaciones han armado fragmentos de espectáculo específicamente para presentar en los tablados, pero no en el COA[3]. Otras prueban en estos escenarios los fragmentos nuevos generalmente de humor o crítica –las *mechas*- que planean agregar en las rondas de repetición. En este caso los tablados de barrio reciben la primicia para que las agrupaciones puedan testear la respuesta del público a la innovación incorporada. Sin embargo, ninguno de estos hechos suele ser tenido en cuenta a la hora de valorar la calidad de los espectáculos. Todo señala que estamos ante una tradición selectiva que conduce a aceptar la idea de una mejor calidad de los espectáculos del COA y desestima otras posibles perspectivas sobre la calidad de las presentaciones en otros escenarios.

En cualquier caso, cuando la atención se focaliza en esas diferencias de calidad entre los espectáculos presentados en el Ramón Collazo y las performances en los demás escenarios, esa atención centrada en las diferencias puede conducirnos erróneamente a olvidar las mutuas necesidades e imbricaciones entre uno y los otros: todos son parte del mismo ecosistema, componentes articulados que necesitan -cada uno- de los otros, y cuya sobrevivencia está marcada por esos socios complementarios y diferenciados, categorizados mediante el mecanismo de la tradición selectiva en distintos niveles de calidad.

Por otra parte, para fundamentar lo que se ha sostenido acerca de esta diferenciación en niveles de calidad de los espectáculos presentados en los distintos escenarios que componen el ecosistema del COA, más allá de las opiniones de prensa o público, basta con acudir al mecanismo tradicional diferenciador en los mercados: el precio.

[3] Vale recordar al respecto el episodio en que la murga La Mojigata usó la música del Himno Nacional en su presentación de primera rueda en el COA, por el que recibieron comentarios críticos que la murga interpretó como una forma de censura. En la siguiente rueda del COA no incluyeron esa parte del espectáculo y en cambio sustituyeron por: "...la postalina la cantamos en los tablados"

Si bien para el Ramón Collazo existe un complejo sistema de discriminación de precios según se trate de la primera o segunda rueda del COA o la liguilla, de la compra de entradas individuales o de abonos (entradas para todos los espectáculos de cada rueda), además de la clásica distinción según sea la ubicación de las localidades respecto del escenario, estas entradas al COA son las que tienen el precio más alto, si él se compara con la cantidad de espectáculos ofrecidos en cada noche[4], seguidas de los escenarios comerciales con precios diferenciados entre ellos, pero siempre menos costosos que el COA si se considera la relación precio/cantidad de espectáculos ofrecidos cada noche por cada entrada. En último lugar se ubican los escenarios populares subvencionados cuyas entradas populares se establecen procurando viabilizar el acceso de los vecinos con escaso poder económico. Estos distintos niveles de precios dan cuenta de una estrategia de productos diferenciados que podría sintetizarse como sigue: a los espectáculos completos se les asigna el máximo precio; a los espectáculos incompletos de los escenarios comerciales se asocia una programación que incluye una mayor cantidad de espectáculos por noche (más de cuatro) y mayor flexibilidad en el diseño de la programación, y se les asignan precios intermedios; por último, a los espectáculos incompletos y que conforman programaciones que como máximo incluyen 4 presentaciones de agrupaciones por noche, se asignan los precios más bajos.

De esta forma, distintos públicos son alcanzados con distintas propuestas y costos, en un mismo ecosistema que funciona de forma aceitada como un mecanismo único que organiza su oferta discriminando al público por precio y por las características de la oferta, y que se encuentra en plena operación, al parecer buscando optimizar sus posibilidades de expansión.

La estructuración de las grillas de espectáculos

Hemos afirmado antes que nos proponemos conocer para luego interpretar algunas de las disputas que están presentes en el carnaval montevideano. Para continuar con la aproximación de Hall al pensamiento gramsciano planteada arriba, abordaremos aspectos vinculados a los escenarios que integran lo que hemos llamado el ecosistema del COA donde es posible identificar disputas o conflictos de intereses entre los escenarios, aunque ellos no sean percibidos a primera vista, dado que no emergen como tales. Para dar cuenta de estos conflictos tomaremos un ejemplo referido a la forma de estructurar los espectáculos que noche a noche presentan las distintas clases de escenarios que conforman el ecosistema del COA.

[4] La relación entre el precio de la entrada y la cantidad de espectáculos ofrecidos por noche resulta en un indicador del precio que paga el público por cada actuación individual. En el caso del COA el denominador de esta relación es 3 o 4 según la ronda de que se trate, mientras que en los tablados comerciales el denominador es siempre mayor o igual a 4, reduciendo el precio por espectáculo. En los escenarios populares el denominador es en general 4, pero el precio –el numerador- es notoriamente más bajo que el resto, asegurando así un valor bajo al indicador.

Los espectáculos en el Teatro de Verano Ramón Collazo

En el teatro de verano Ramón Collazo la grilla de presentaciones diarias es difundida por la gremial de directores de agrupaciones, previo acuerdo –suponemos que al interior de los directores que integran la gremial- sobre la estructura diaria por categorías de cada jornada del COA. Así, como el Reglamento vigente prevé la existencia de cinco categorías de agrupaciones: Comparsas, Revistas, Humoristas, Parodistas y Murgas; y como para cada categoría del COA participa distinto número de agrupaciones, la gremial de directores estructura la grilla por categoría teniendo en cuenta esos datos. Por ejemplo, y a modo ilustrativo, se presenta a continuación la estructura por categoría para cada noche de la liguilla 2023:

	N° de Etapa de la liguilla 2023							
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
Hora 1	**Murga**	**Compa**	**Revista**	**Compa**	**Revista**	**Compa**	**Revista**	**Compa**
Hora 2	**Murga**	**Murga**	**Murga**	**Humor**	**Murga**	**Humor**	**Murga**	**Humor**
Hora 3	**Parod**	**Murga**	**Parod**	**Murga**	**Parod**	**Murga**	**Parod**	**Murga**

Tabla 1 – Ejemplo de estructura de grilla de programación del COA. Elaboración propia en base a https://www.daecpu.org.uy/prensa/este-es-el-fixture-de-la-liguilla-2023.html

Luego de definido este orden por noche y por categoría, DAECPU divulga qué agrupación concreta ocupará cada lugar en ese ordenamiento, lo que según se informa, es determinado a través de un sorteo.

Aquí podría ser de interés una breve digresión para reflexionar acerca del concepto de representación en Stuart Hall (1997a:4), en particular, sobre la forma en que le damos sentido a las cosas en una cultura. Para Hall nos volvemos sujetos de una cultura cuando incorporamos la forma en que esa cultura otorga sentido a las cosas del mundo (8). Y es a través del lenguaje que externalizamos esos significados que otorgamos al mundo: el discurso hace que las cosas adquieran un significado (16). Así, cuando en el discurso hablamos de la idea de sorteo, podemos hacer el ejercicio de pensar qué significados otorga nuestra cultura a la idea de *sorteo*. Y podemos pensar que esa idea representa algo imparcial, no sesgado por los intereses de unos u otros, sino simplemente librado a la ecuanimidad que otorga el azar. Entonces, una vez que decimos que hay un sorteo, la cultura que compartimos aquí y ahora nos conduce a interpretar en él la garantía de ausencia de sesgos.

Sin embargo, podríamos pensar que una cosa es el concepto abstracto de sorteo y otra diferente es una forma específica y concreta de llevar a cabo cada sorteo. En esa concreción entran en juego otros elementos: pueden existir distintas maneras de realización y de puesta en práctica de la supuesta imparcialidad prevista. Para que fuera posible reafirmar en los hechos esa idea de justicia en torno al concepto de sorteo que

emana del discurso, de la aceptación de nuestra cultura sobre la idea equitativa del sorteo, sería preciso dar transparencia a la modalidad en que ese sorteo se realiza, ir a sus condiciones concretas de realización. Mientras tanto, nuestro sistema de representaciones nos ofrece un atajo para pensar que, dado que existe un sorteo, automáticamente hay igualdad de condiciones para todos los involucrados.

Esta pequeña digresión sobre la idea de representación, que puede ser considerada trivial, podría no serlo si se tiene en cuenta que los ingresos de las agrupaciones por participar en el COA dependen de la mayor o menor venta de entradas en el día en que este sorteo determina que ellas actúen. Es natural pensar que todas las agrupaciones desearán compartir escenario con las que son más taquilleras. Y no sólo por consideraciones económicas: además las agrupaciones menos conocidas tendrán así la posibilidad de presentar su espectáculo ante públicos a los que habitualmente no acceden, que probablemente no las conocen –los que siguen a las agrupaciones taquilleras-, y así su espectáculo tendrá una oportunidad de ser visto por más gente. Entonces, razones económicas –obtener más recaudación el día de la actuación- y razones de publicidad –hacer conocer su espectáculo a nuevos públicos– hacen que las agrupaciones prefieran ubicar sus actuaciones junto con las que son más taquilleras. E inversamente, querrán evitar compartir noche de escenario con aquellas que no han sido capaces hasta el momento de atraer grandes públicos.

Es posible entonces entender por qué es importante que se informe que esta programación se estructura mediante un sorteo, ya que la forma en que queda estructurada esta programación inciden fuertemente en las expectativas de las agrupaciones. Y es importante también que se difunda la modalidad concreta en que se realiza ese sorteo. Es sobre esta modalidad que descansa la posibilidad de asegurar a todas las agrupaciones que reciben las mejores condiciones para alcanzar sus aspiraciones en el COA. Si ella no está explícitamente detallada, cabe preguntarse si las agrupaciones no podrían intuir que sus intereses no están adecuadamente protegidos. Si fuera así, podemos presumir que hay un conflicto de intereses no explicitado pero latente en esta distribución de la programación. Y esa latencia puede estar lesionando los intereses de quienes habitan el carnaval y reciben menos espacios o menos recursos que otros. Que la academia pueda estudiar estos fenómenos, indagar en ellos, profundizar en las razones, los mecanismos y las consecuencias, podría contribuir a mejorar las condiciones de asimetría en la distribución del poder que hoy pueden percibirse y que afectan al carnaval como espacio público.

Retomando la organización del COA, éste consiste de dos ruedas en las que participan todas las agrupaciones que clasificaron el año anterior o que superaron la prueba de admisión anual algunos meses atrás, y de una tercera rueda de ajuste –la liguilla- a la que

acceden solo algunas agrupaciones cuyos espectáculos son valorados como los mejores en su categoría por los jurados de cada año. Finalmente, una cuarta ronda –de ganadores- convoca a los primeros y segundos premios de las cinco categorías. De esta forma, a través de un criterio de organización definido por DAECPU, complementado luego con la valoración que hacen los jurados para cada espectáculo, se conforma la cartelera de espectáculos del Teatro de Verano Ramón Collazo. Cabe preguntarse si estas decisiones promueven equitativamente los intereses de las agrupaciones y del público que asiste a los espectáculos.

Los espectáculos en los escenarios satélites

Los escenarios comerciales

La cartelera de los escenarios satélites en cambio, es configurada mediante un mecanismo radicalmente diferente, consecuencia probablemente –al menos parcialmente- del hecho de no ser parte del COA sino de regirse por objetivos diferentes al concurso, que persiguen los organizadores de estos escenarios.

Por una parte, los escenarios comerciales son producidos por empresarios que desarrollan emprendimientos de carácter comercial, que por la forma en que son organizados parecen proponerse alcanzar sostenibilidad económica y beneficios financieros. De ese modo, es de esperar que definan la programación en función de sus interpretaciones acerca de la respuesta del público a las agrupaciones: contratarán a aquellas que entienden que son más taquilleras y atraen más público, que pagará mayor cantidad de entradas, y generará más ingresos al escenario. Conviene aquí sin embargo retomar nuevamente el planteo de Hall sobre las ideas de Gramsci, cuando indicaba que estas consideraciones económicas pueden dar un marco que establezca condiciones de posibilidad, una sobredeterminación, pero no una determinación absoluta y unicausal de las programaciones. Así, es posible, por ejemplo, que afinidades emocionales del gestor del escenario incidan fuertemente en decisiones de contratación, al menos dentro del margen de flexibilidad que las condiciones de equilibrio económico habilitan. Esta conformación de los espectáculos noche a noche admite un análisis cuidadoso por la variabilidad que probablemente derive de las condiciones específicas que cada director de escenario defina como impronta de su oferta. Por ejemplo, algunos escenarios se identifican como preferentemente murgueros, otros más afines a los parodistas. Pero para los fines de este trabajo basta con tener presente que además de consideraciones económicas, probablemente entren en juego factores subjetivos que podemos asociar al gusto, a los líderes de opinión a los que siga el programador, y otros lazos afectivos o emotivos con incidencia en esas decisiones[5].

[5]A este respecto puede señalarse que en parte del público de carnaval operan mecanismos de identificación con agrupaciones de forma similar al de las “hinchadas” propias del fútbol profesional.

Además, otro factor vinculado a la pertenencia al ecosistema del COA tiene cierta importancia en este aspecto: los escenarios se comprometen con la gremial de directores a contratar al menos una vez en cada carnaval a todas las agrupaciones que participan del COA. Si bien el monitoreo sobre el cumplimiento de este acuerdo no parece ser una preocupación para los escenarios – en particular teniendo en cuenta las jornadas de suspensión por lluvias que obligan u ofrecen la posibilidad de generar excepciones a la norma –el acuerdo aparece como un compromiso vigente[6].

Los escenarios populares

Por otra parte, los escenarios populares experimentan condiciones diferentes para la conformación de sus grillas. Lo primero que los distingue refiere al hecho de ser escenarios impulsados por comisiones de vecinos que trabajan honorariamente y que posiblemente consideren el tablado del barrio como un elemento aglutinante para la comunidad, un aporte a la calidad de vida de los vecinos y vecinas y un enriquecimiento a la vida cultural del barrio. Pero estos objetivos no necesariamente aseguran que quienes arman la grilla de programación tengan un conocimiento más o menos profundo sobre los espectáculos ofrecidos por las agrupaciones. Al menos no tan profundo como para tomar decisiones de programación vinculadas a algo que podríamos entender como la "calidad" o el atractivo popular de los espectáculos. Es posible que los miembros de las comisiones barriales vean al carnaval más como un instrumento para la convivencia y participación ciudadana que como un fenómeno cultural que les apasiona y al que prestan atención con interés.

Además, y este factor quizá tenga mayor peso, las decisiones en estos escenarios se presentan fuertemente condicionadas por la disponibilidad de fondos para pagar los 4 contratos a agrupaciones que en general ofrecen por noche de funcionamiento del escenario: la Intendencia de Montevideo otorga fondos para pagar dos agrupaciones, en algunos días hasta tres, y los otros espectáculos los financia la comisión barrial con venta de entradas y plaza de comidas, u ofrece algunos espectáculos que se presentan de forma gratuita[7].

Un elemento adicional que discrimina una y otra forma de configurar un escenario satélite del COA refiere a la forma de contratación que es habilitada para cada modalidad de tablado.

Como es conocido, solo se permite a los escenarios de carnaval la contratación remunerada de espectáculos que participan del COA, con escasas excepciones referidas a conjuntos que emergen del *Encuentro de Murga Joven*, y a las agrupaciones llamadas

[6]Sería de interés conocer también si además de monitoreo existe alguna forma de penalización por el eventual incumplimiento.
[7]El Encuentro de Murga Joven ofrece cada año a las murgas jóvenes que logran armar un espectáculo completo, la posibilidad de presentarse en los escenarios populares en febrero, durante el carnaval mayor.

"Fuera de Concurso" y que surgen de una lista definida por DAECPU[8]. Históricamente este mecanismo ha excluido de participar en los escenarios comerciales y populares a espectáculos de gran fama como la banda de Jaime Roos[9] cuando consolidaba su época de apogeo de popularidad, varias décadas atrás, y la Anti-murga BCG que hacía estragos provocando carcajadas y adoración del público, pero fue excluida del COA por considerar que no cumplía con las condiciones que el reglamento imponía a los espectáculos. Entonces, dado que hay una lista cerrada de agrupaciones que pueden ser contratadas, vale preguntarse: ¿Cómo se desarrolla este mecanismo de contratación de agrupaciones que integran la lista específicamente admitida por DAECPU?

En primer lugar sólo es posible contratar a las agrupaciones del COA a través de un dispositivo organizado y controlado por DAECPU conocido como "la Mesa de Contratos" que funciona en el local de la gremial de directores en forma presencial para todos los escenarios –bajo ciertas condiciones de organización- los sábados y domingos de carnaval, aunque se sostiene funcionando para atender algunos casos concretos todos los días de la semana durante la fiesta, en horario extendido y a lo largo de todo el carnaval. Como parte de la investigación en curso, fue posible acceder a presenciar la Mesa de Contratos en febrero de 2023.

En segundo lugar, se observa una discriminación en el tratamiento que reciben los escenarios populares en relación a los comerciales, que deriva de una segregación temporal a la hora de contratar: generalmente los sábados contratan los escenarios comerciales, y los domingos los populares. Esta simple medida provoca que los escenarios populares puedan elegir agrupaciones a contratar solo después de que los comerciales se han asegurado el diseño de sus programaciones, y pueden elegir solo los espectáculos y horarios disponibles remanentes. Además, las condiciones de contratación dentro de cada categoría son diferentes. Así, DAECPU establece un complejo mecanismo que prevé una planilla que distingue agrupaciones categoría A y categoría B, que deben intercalarse según ciertas reglas de ordenamiento para armar cada programación de los escenarios. La explicación que ofrece DAECPU para esta restricción aplicada a las posibilidades de los escenarios para diseñar sus programaciones proviene de la consideración de las distancias territoriales entre los escenarios[10]. Así, se definen dos territorios en Montevideo: un territorio Oeste que agrupó en 2023 a los 11 escenarios que se ubicaban al Oeste de la Av. General Flores, y un territorio Este que conformaban los 12 escenarios que operaban en 2023 al Este de esa Avenida. De este modo, las agrupaciones armarían cada día sus recorridos en una de las dos zonas, reduciendo los tiempos de viaje y las distancias de traslado, y, en consecuencia, las esperas del público entre espectáculos. Cabe anotar que los horarios de

[8]En 2023 ellas fueron Bafo da Onça, De todas partes, Génesis, El show de la 8.
[9]Importante músico popular uruguayo que popularizó la murga canción desde la década de 1980s.
[10] Según informara el empleado de DAECPU que gestionaba las contrataciones durante la observación de la mesa de contratos del 11 y 12 de febrero de 2023.

contratación se distancian una hora entre sí, y las presentaciones prevén una duración de aproximadamente media hora, por lo que puede suponerse que el tiempo disponible para el transporte entre uno y otro escenario ronda los 15 minutos, teniendo en cuenta esperas y partidas no inmediatas luego de actuar.

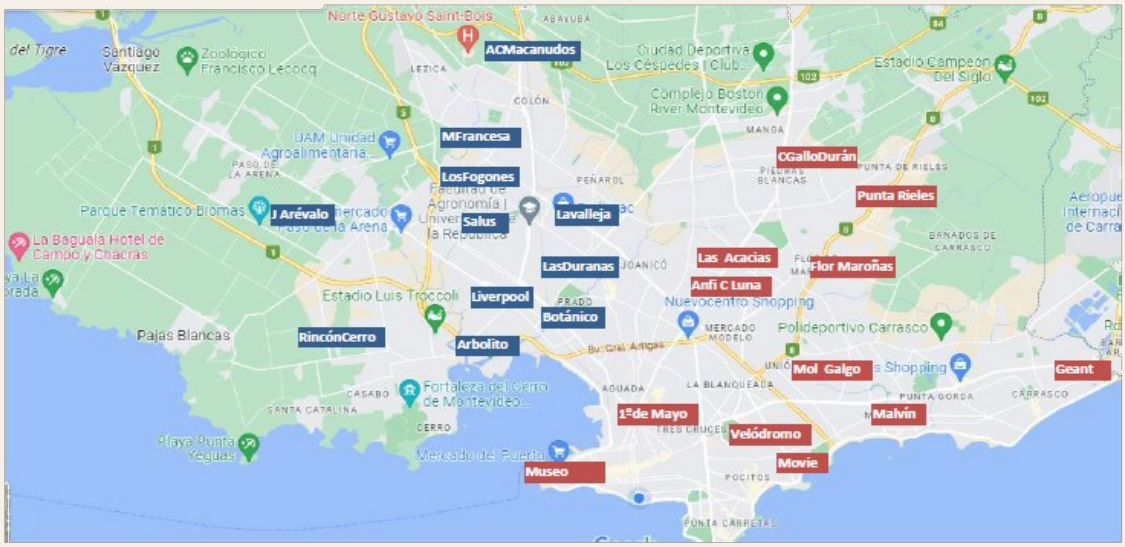


Figura 1 – Distribución territorial de escenarios (azul zona Oeste, rojo zona Este). Fuente: Elaboración propia en base a información provista por DAECPU

Una consideración especial merece desde 2023 el escenario de Liverpool que es gestionado por DAECPU y Tenfield[11]. La programación de ese escenario no seguía la mecánica de contratación de fines de semana descrita arriba, sino que acordaba su agenda dos días antes que el resto, los días jueves, estableciendo un tercer nivel en la escala de libertad de elección en la contratación: en primer lugar, Liverpool elegía sus contrataciones, luego los demás escenarios comerciales, y por último lo hacían los escenarios populares.

Podemos postular entonces que estamos ante un ecosistema con tres grupos de actores que operan en torno a las agrupaciones que participan en el COA, que ofrecen productos diferenciados por precio y calidad, que tienen distintos mecanismos para estructurar su programación y distintas posibilidades de sus programadores para optar según su propio criterio por los espectáculos a contratar. No obstante, todos tienen entre sí una fuerte interdependencia que es hilada por la necesidad de las agrupaciones de sumar actuaciones que viabilicen económicamente su puesta en escena.

Reflexiones de cierre

¿Por qué las comisiones barriales aceptan las condiciones de contratación que establece DAECPU si a través de ellas pueden estar siendo perjudicadas en su libertad para elegir sus

[11] Emisora de televisión para abonados especializada en deportes y carnaval, que dispone de un contrato de exclusividad de derechos de transmisión de los espectáculos del COA.

programaciones? ¿Por qué la Intendencia de Montevideo es copartícipe de estos mecanismos de organización del COA y sus satélites si el perjuicio a las comisiones barriales iría en contra de las políticas públicas que promueve?

Un punto de partida para buscar una explicación a estas preguntas, que seguramente es compleja y multicausal, puede tomarse de la idea de hegemonía que Hall (1997b) retoma de Gramsci: esa capacidad de abrazar una idea ajena que seduce –pero no domina completamente- aunque convoca lo suficiente como para incidir en las decisiones que tomamos. Si esta hipótesis de la hegemonía fuera admisible, cabría indagar en profundidad cuáles son los elementos que conducen a aceptar esa seducción de las ideas que trae esa forma de organización de las contrataciones de espectáculos. O quizá la seducción provenga del hecho de que es una forma de organización definida por la gremial de directores, y no importaría cuál fuera la modalidad impulsada por ella, todos tendrían razones –probablemente diferentes razones entre sí- para aceptarlas y seguirlas.

Raymond Williams (1997) definía las *formaciones culturales* como aquellos "movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales" (139), a partir de su consideración de la cultura como proceso donde interactúan fuerzas dominantes o hegemónicas y otras emergentes que "traen nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (145). Y distinguía también las formaciones residuales (144) que interesan particularmente para nuestros fines. Una formación residual "ha sido formada efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural" (144) "a cierta distancia de la cultura dominante efectiva" (145). Entonces, a partir de la descripción del ecosistema del COA que hemos formulado y de las condiciones de contratación como ejemplo de la diferente condición que encuentran los escenarios populares para contratar, además de tener en cuenta la conformación de las comisiones barriales que los impulsan como grupos honorarios, es posible discutir si estas comisiones barriales pueden considerarse formaciones culturales residuales o emergentes en el sistema del COA. Quizá históricamente se constituyeron como formaciones emergentes que aportaban nuevas prácticas: el acceso al carnaval espectáculo de barrios que no accedían, nuevas relaciones de los vecinos y vecinas de esos barrios con el carnaval y nuevos significados a esa fiesta. Cabe preguntarse si hoy, agregando además un contexto de actividades de carnaval espectáculo por fuera del ecosistema que hemos analizado, como las de SUCAU y Más Carnaval y las de Carnavalé e incluso el Encuentro de Murga Joven, si en comparación con estos emergentes las formaciones culturales de los escenarios populares no pueden ser consideradas como formaciones residuales que continúan abonando una forma del carnaval que viene siendo

interpelada por nuevas formaciones emergentes. Si tomáramos esta interpretación y consideramos a la vez los recursos públicos que la Intendencia de Montevideo les destina y el trabajo honorario y promotor de la actividad cultural y la participación ciudadana a nivel barrial de estas comisiones vecinales, parece justificado indagar qué caminos serían posibles para que estos tablados populares recuperen su autonomía como espacios para la apropiación cultural de los y las vecinas en ejercicio pleno de su libertad de elección, sin las condiciones impuestas por la modalidad de contratación definida por la gremial de directores de agrupaciones.

Hemos elegido una de las múltiples dimensiones que pueden considerarse para analizar la organización del carnaval y sus consecuencias sobre quienes lo habitan. En este caso hemos enfocado la mirada en los escenarios. Y hemos simplificado muchos elementos que podrán profundizarse en otros análisis desde esta mirada. También otras aproximaciones podrán hacerse desde las agrupaciones, desde los componentes, los técnicos, otros trabajadores, el público. Parece ser que en carnaval hay un campo de estudio amplio, complejo y rico en situaciones que inciden en la vida de las personas y que en consecuencia ameritan su estudio y comprensión. Queda abierto el desafío.

Referencias

Hall, S. (1983) *Estudios culturales 1983. Una historia teorética*. Paidós

Hall, S. (1997a) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas

Hall, S. (1997b) *Representation & the Media*. Conference. Media Education Foundation. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pGh64E_XiVM

Williams, R. (1997) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

Artículos de Conferencia

Murga joven en Montevideo 1995-2005: lo lúdico y lo erótico

Lucía Álvarez - Instituto Superior de Educación Física, Udelar - lualvarezgd@gmail.com
Maira Cavallaro - Instituto Superior de Educación Física, Udelar - *maicavallaro1995@gmail.com*

Resumen

El siguiente texto presenta sucintamente los principales elementos de nuestro trabajo final de grado en el marco de la Licenciatura en Educación Física en ISEF-Udelar. Esta investigación se enmarca en el seminario *Estudios sociales y culturales sobre el juego, lo lúdico y la educación* y tiene el cometido de indagar sobre la dimensión lúdica y erótica en la murga joven en su período de emergencia (1995-2005). En el artículo se presentan los principales elementos del marco teórico en lo que respecta a la murga joven, el juego, lo lúdico y el erotismo, así como el marco metodológico de la investigación, donde se combina la mirada histórica de Walter Benjamin con la perspectiva arqueológica de Michel Foucault.

Palabras clave: juego, erotismo, lúdico, murga joven

Abstract

This article briefly presents the main elements of our final thesis within the degree in Physical Education at ISEF-Udelar. It is part of the seminary *Estudios sociales y culturales sobre el juego, lo lúdico y la educación del cuerpo* and it aims to investigate the playful and erotic dimension of the uruguayan carnival practice *murga joven* in its emergence period (1995-2005). Thus, the ideas presented in this text intend to identify and define the theoretical framework about murga joven, play and erotism, as well as the methodological framework that combines the proposal about History in Walter Benjamin and the archaeological perspective from Michel Foucault.

Keywords: game, eroticism, ludic, murga joven

Título, problema de investigación y objetivo general

El presente trabajo se enmarca en el seminario *Estudios sociales y culturales sobre el juego, lo lúdico y la educación*, de la Licenciatura en Educación Física de ISEF-Udelar. A su vez, la composición del marco teórico, así como las preguntas y preocupaciones que guían el foco de investigación se hallan ligadas al recorrido que venimos trazando en el Grupo de investigación *Estudios sociales y culturales sobre el juego y lo lúdico*, al que se asocia el seminario de tesis mencionado. El mismo orienta su plataforma de investigación hacia las

prácticas, analizando el juego y las prácticas lúdicas desde una mirada de la cultura de tendencia arqueológica.

Actualmente nos encontramos trabajando en nuestra tesis de grado titulada *Lo lúdico y lo erótico: la emergencia del discurso Murga joven en Uruguay entre los años 1995-2005*. El trabajo tiene la preocupación de identificar aquellos elementos lúdicos que aparecen en la murga joven, por tratarse de una importante manifestación de la cultura de nuestro país. En términos de Barrán (2019), el carnaval constituye una de las manifestaciones lúdicas de la cultura en el Uruguay, por lo que, siguiendo este planteo es que podemos asumir el riesgo de considerar dicha propuesta para estudiar el caso de la murga joven que desde su emergencia en la década de los 90 se enmarca en el carnaval del Uruguay[1].

Cada actor cultural produce determinados discursos en torno a los objetos *juego* y *lo lúdico*, poniéndolos en diálogo con otras manifestaciones culturales como la murga. Por tratarse de una forma particular de educación del cuerpo, la educación física permite la mirada de y desde un cuerpo que juega en medio de un determinado entramado sociocultural e histórico, cuyas condiciones se vuelven nuestro principal interés en materia de investigación. En este sentido, nos proponemos como objetivo general analizar los discursos sobre lo lúdico y su vínculo con lo erótico en el marco de la murga joven entre los años 1995 y 2005 en Montevideo, señalando como objetivos específicos identificar los elementos lúdicos en la murga joven, analizar las particularidades discursivas con las que emerge la murga joven en función de la discursividades sobre lo lúdico, y problematizar los vínculos entre lo lúdico y lo erótico a partir de la práctica murga joven.

¿De qué hablamos cuando hablamos de murga joven?

La murga es una de las expresiones artísticas del carnaval uruguayo, una manifestación tradicional cultural que combina el canto y la música, la puesta en escena y la actuación. En palabras de Remedi (1996), las murgas del carnaval uruguayo bajo circunstancias históricas particulares, se convirtieron en un "fenómeno central de la experiencia cultural y del universo simbólico popular nacional" (13). El autor, en su libro *Murgas: el teatro de los tablados* enuncia la necesidad de definir el carnaval y la murga que nos ocupa a la hora de investigar:

> Por carnaval me voy a referir aquí, estrictamente al conjunto de representaciones teatrales anuales que tienen lugar en los escenarios o tablados construidos en los barrios de Montevideo -y en especial en los barrios populares-, y por murgas, a una de las categorías del teatro carnavalesco montevideano de hoy, similar pero diferente a las comparsas, las compañías de parodistas, humoristas y revistas que también participan de nuestro carnaval. (Remedi, 1996:14)

[1] Se vuelve imprescindible señalar que el autor no investiga la murga específicamente, sino que su planteo teórico respecto a las características del carnaval nos permite articularlo para pensar nuestro trabajo.

En su libro *Destino: murga joven*, Ramos (2011) explica que el carnaval ha ido perdiendo paulatinamente su carácter espontáneo, como fiesta popular, transformándose así en una suerte de *teatro callejero*, o *teatro de los tablados*, concepto que retoma de Remedi (1996), quien, referenciando a Milita Alfaro, pone de manifiesto que quienes actúan, bailan, cantan, se disfrazan y enmascaran, son quienes se suben al escenario mientras el resto de la gente es mayoritariamente transformada en público espectador. Esta característica aplica también al caso de murga joven donde los roles son bien definidos entre murguistas jóvenes y público espectador, lo que no implica que no haya una interacción o momentos puntuales de diálogo, sino que la participación no se da de igual manera entre unos y otros.

El término *murga joven* es el utilizado popularmente para referirse a los colectivos que participan o participaron del encuentro organizado desde 1998 por la Intendencia de Montevideo, actualmente denominado *Encuentro de Murga Joven*. Aparece muchas veces la representación del fenómeno y los espectáculos de las murgas jóvenes como totalidad perteneciente a una categoría, con un estilo particular y diferente del llamado tradicional. Esta representación se encuentra teñida muchas veces por la intención de mostrarlo en contraste con la murga tradicional, cuestión que, aunque no niegan en algunos casos, van a problematizar los trabajos de Ibiñete (2008), Ramos (2011) y Pereira (2013).

El trabajo de Ibiñete titulado *Murga tradicional, Murga joven: ¿irrupción generacional?*, avanza en la conceptualización de la murga como fenómeno cultural uruguayo[2] para detenerse en las rupturas y continuidades existentes entre la murga tradicional y la murga joven. Piensa el carnaval y, en particular, la murga como espacio de emergencia discursiva, cuestión que resulta central en la orientación teórico-metodológica de nuestra investigación. Su estudio concluye que la irrupción de la murga joven trajo consigo transformaciones y resignificaciones en las formas de producir murga, cuestión que denominará creatividad generacional. A su vez, concluye que si bien algunas murgas generan contra-normas al estilo instituido, muchas otras toman la murga tradicional como referencia apegándose a sus estructuras para reformularlas.

Las transformaciones a los espectáculos tradicionalmente presentados en la categoría murga que irrumpieron en la escena del carnaval con el Encuentro de Murga joven, fueron asociadas a un estilo que se diferenció por incorporar a escena elementos de disciplinas como el circo o el teatro, o por alterar el orden y el contenido habitual de los espectáculos. Aún así, coincidimos con los autores antes mencionados y con las personas entrevistadas

[2] Nos cuestionamos el dotar a las expresiones de una identidad nacional ya que en los discursos muchas veces se homogenizan expresiones culturales diversas forzando la idea de unidad, legitimando en ese imaginario además ciertas prácticas sobre otras. No es nuestro objetivo problematizar esta cuestión aquí, aunque no queremos dejar de evidenciar que el fenómeno acontece con mayor o menor popularidad en las distintas localidades y en distintos sectores de la población.

en que no habría un estilo característico que pueda incluir la diversidad presente en las propuestas de las murgas que han participado del evento. Tampoco entre aquellas que años después ingresan al concurso oficial del carnaval y siguen siendo denominadas murgas jóvenes, este es el caso de algunas de las murgas que habitaron las personas entrevistadas. En palabras de Ramos (2011) es inexacto referir a murga joven como categoría del género ya que se dan distintas hibridaciones entre los componentes escénicos, políticos, ideológicos y humanísticos presentes en los espectáculos.

Por la complejidad que presenta aún el intento por definir el fenómeno en su totalidad, en nuestro caso, a diferencia del estudio de Ramos (2011)[3] , tomamos como criterio para definir nuestro objeto de estudio –respondiendo a nuestra preocupación por el componente lúdico- aquellas murgas que participaron del encuentro y sólo en el período en el que participaron, ya que algunas de ellas ingresan entre 2001 y 2005 al concurso oficial, lo que implica otras condiciones de participación complejizando la posibilidad de pensar el componente lúdico.

Consideramos a la murga joven como una discursividad que emerge en los años 90, y que supone nuevas formas de hacer y manifestar elementos del carnaval y la murga, específicamente. A partir de las entrevistas realizadas nos encontramos con una práctica identificada como productora de formas alternativas de interpretar el código murguero y, por otra parte, como la actualización de aquello instituido en el ambiente del carnaval: “para mí no existe el estilo murga joven, cuando nosotros salíamos había murgas [jóvenes] que parecían Saltimbanquis[4]” (Álvarez y Cavallaro, 2023:51). Sin embargo, en la línea de lo planteado anteriormente se vuelve un campo interesante para indagar en torno al componente lúdico donde notamos algunos contrastes con el carnaval oficial ya que en éste “estás participando de un concurso donde hay dinero en juego, ya no hay amor al arte. La guita está y termina ‘cagando’ (arruinando) muchas cosas” mientras que la murga joven “es a pérdida: de tiempo, de plata. Se gana con la satisfacción de poder hacerlo” (Álvarez & Cavallaro, 2023:52)

Orientación teórico-metodológica

Indagar en torno a lo lúdico, en términos de saber (y no sobre la potencialidad de lo lúdico como metodología para la enseñanza o intervención), al igual que manifestaciones de la cultura como la murga joven, no componen el espectro tradicional de la investigación científica. Si bien en los últimos años ha comenzado a gestarse cierto interés teórico por estas temáticas, por el momento sigue siendo acotado el recorrido realizado. Por ello, consideramos que la selección de estos temas implica cierta táctica epistemológica para

[3] Quien indaga también en la presencia de las murgas jóvenes en el Concurso oficial del Carnaval.
[4] Saltimbanquis es el título de una murga histórica del carnaval uruguayo, fundada en el primer cuarto del siglo XX, se utiliza como referencia aquí para dar cuenta de un estereotipo de murga tradicional.

estudiar aspectos de la cultura que tradicionalmente han sido invisibilizados y que, al menos desde el planteo de este trabajo, configuran una matriz inédita sobre la historia cultural de la sociedad uruguaya. En definitiva, esta apuesta teórica constituye una estrategia para pensar el campo del juego y las prácticas lúdicas y, por lo tanto, una vía para seguir expandiendo la mirada sobre la educación del cuerpo.

Para develar posibles nociones en relación a lo lúdico en el marco de la murga joven, nos proponemos indagar en las condiciones de posibilidad que dieron lugar a la emergencia de ciertos discursos en ocasión de dicho fenómeno cultural. En este trabajo se propone hacer dialogar aspectos de la propuesta arqueológica de Foucault, en tanto aporte metodológico para la investigación, con la forma de hacer y estudiar historia desde la óptica de Walter Benjamin. A partir de la memoria y la idea de realizar una historia *a contrapelo*.

En primer lugar, no es menor mencionar que a toda categoría o definición (en nuestro caso el juego, lo lúdico o el carnaval) le corresponde un corpus discursivo que le es contemporáneo. Pensemos esta cuestión no en términos de reciprocidad, en la que una categoría es determinada y determina a la otra, sino en términos de condiciones de posibilidad que dan lugar a la configuración de un objeto y sus representaciones sociales en determinado tiempo histórico (Foucault, 1968). Tras este punto de vista teórico-metodológico, algo sobre el trabajo arqueológico debe ser explicitado. Los discursos se encuentran dispersos, a veces evidentes, otras veces ocultos; serán reconocibles para la arqueología siempre que ésta utilice unos lentes lúcidos: las discursividades se componen de fragilidades, sus fracturas les son esenciales. Contrario a lo que ha sido legitimado desde el paradigma positivista e historicista, las formaciones discursivas quizás sean en sí un conjunto de postulados cuya raíz no (sobre)vive por acordar sobre las mismas cosas sino justamente decir, refutar, negar o cuestionar los mismos asuntos, incluso cuando los argumentos y las posturas sean radicalmente incompatibles.

Lo medular en la arqueología implica acercarse a la *episteme*, a la mezcla política, social, económica y cultural que configura un escenario particular para el desarrollo de las prácticas de los sujetos. No es materia de este tipo de apuesta metodológica la búsqueda de la verdad o el origen de los acontecimientos. Sin embargo, creemos que es imprescindible mencionar que al hablar de la propuesta de Foucault como una orientación metodológica nos referimos a que en este trabajo no se buscará estrictamente realizar una arqueología del saber o describir las condiciones de posibilidad para la emergencia de los discursos, sino que intentaremos asumir un posicionamiento teórico y metodológico que orienta en ese sentido los criterios de investigación. Complementario a este posicionamiento, en la obra de Walter Benjamin se desmenuzan algunas cuestiones en relación al oficio de la historia que tendremos en consideración. El autor propone que,

cuando interpretamos el pasado, deberíamos partir de una concepción de la historia que pueda redimir a los muertos y oprimidos que no tuvieron voz en la construcción del relato. ¿Cómo se materializa esta cuestión en la presente investigación sobre la dimensión lúdica de la murga joven? Por un lado, como hemos mencionado, estudiar el componente lúdico como un medio para excavar la historia, se vuelve una forma poco tradicional y que, a su vez, permite el acceso a discursos que no aparecen usualmente. Por otro lado, esta mirada de la historia pretende separarse de las formas tradicionales de estudiarla mediante documentos escritos exclusivamente. Las fuentes audiovisuales y la memoria oral de las personas que protagonizaron el fenómeno se vuelven documentos de gran relevancia que contienen información y datos inéditos para esbozar interpretaciones sobre las temáticas nos convocan. En este sentido, consideramos conciliable atender a ciertos elementos como los reglamentos del concurso de carnaval, así como también discursos de actores institucionales, sin embargo, no será nuestro mayor esfuerzo profundizar en tales fuentes sino en la información sensible que puede proporcionar el relato de quienes formaron parte de los conjuntos.

Para acceder a dicha memoria oral, entrevistamos a las personas que fueron parte en esos años del fenómeno murga joven para recuperar vivencias e información que permita analizarlo desde el marco conceptual aquí propuesto. A su vez, la memoria oral introduce un tipo de fuente muy valiosa a la hora de investigar en la historia, por su carácter personal e íntimo que sugiere interpretaciones y sensaciones en torno a los sucesos del pasado. A partir de los datos recolectados en la entrevista nos proponemos generar diferentes líneas de análisis para pensar el componente lúdico en esta manifestación de la cultura uruguaya. Una de estas líneas surge de la propuesta teórica realizada por el antropólogo francés Bataille sobre el erotismo, cuyas ideas centrales pretendemos presentar brevemente a continuación. Por último, colocaremos algunas de las preguntas que resultan de central interés para nosotras a fin de habilitar el diálogo.

El erotismo en Bataille

> *Pequeña muerte, llaman en Francia a la* ***culminación del abrazo****, que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos nos encuentra y acabándonos nos empieza. Pequeña muerte, la llaman; pero grande, muy grande ha de ser, si matándonos nos nace.*
>
> Galeano, El libro de los abrazos (1989)

Las preocupaciones que se desprenden de esta investigación han orientado el foco teórico hacia la problematización de aquello característico que acontece en la murga: el lugar del

cuerpo en movimiento, confundido con otros cuerpos, disfrazado, transformado por la máscara y el personaje. Un cuerpo llevado a descubrir sus propios límites y levantarlos temporalmente, seres reconociéndose una y otra vez en fragmentos desconocidos. En este sentido, aparece la pregunta por el vínculo entre lo lúdico y lo erótico, y en ello, el desarrollo sobre el erotismo de Georges Bataille se vuelve un marco fundamental.

El planteo de Bataille habilita a pensar los límites de lo humano, que no es otra cosa que indagar en nuevas vías de acceso al conocimiento. El erotismo en palabras del autor es la manifestación de la vida –la aprobación de ella- incluso en la muerte. Propone que la condición humana implica la existencia de seres separados, en tanto individuos –por nuestra realidad orgánica- somos discontinuos respecto a los demás, individuos que mueren de forma aislada dejando atrás una *aventura ininteligible*. Ser conscientes de esta condición nos genera entonces un deseo de hacer perdurable aquello que sabemos perecedero y, a su vez, la angustia de saberlo imposible.

El autor propone distintas formas de romper –sólo momentáneamente- con dicha discontinuidad: justamente estas son las operaciones del erotismo. Es decir, el ser humano ha encontrado distintas maneras de pasar del estado discontinuo al continuo, en el que genera un lazo temporal con otros seres.

> Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. (Bataille, 1957:22)

La destrucción de la discontinuidad implica inestabilidad y permite al ser la posibilidad de alcanzar, recorrer y expandir sus propios límites. Esta acción es lo que denominará como transgresión: levantar las prohibiciones y los límites (que no son otra cosa que la cultura y el corpus normativo que la sostiene) que impiden la continuidad entre seres por un período temporal sin romper dichos límites ni destruirlos, es decir, en definitiva, sin acabar con la posibilidad de retornar a un estado discontinuo.

En consecuencia, Bataille dirá que existen tres formas de acceder al erotismo, en las que el ser sustituye su aislamiento por un profundo sentimiento de continuidad: el erotismo sagrado, el erotismo de los cuerpos y el de los corazones. Aunque el autor considera los tres tipos de erotismo como acciones sagradas por sacrificar el cuerpo generando un desequilibrio mediante el cual el ser se cuestiona a sí mismo, enfatiza que el objeto del erotismo sagrado, a diferencia del de los cuerpos y los corazones, se sitúa más allá de lo real inmediato, lo que implica una ausencia de objeto. Una experiencia mística que introduce dentro de un mundo dominado por un pensamiento que se atiene a la experiencia material, un elemento de orden inmaterial. Aquí la continuidad del ser se halla en el origen de los seres, al cual la muerte no afecta, sino que pone de manifiesto.

Si el erotismo se trata, entonces, de introducir en un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad posible, resulta prometedora la posibilidad de pensar en levantar temporalmente los límites, fundando un orden lúdico que habitar.

Murga joven y transgresión: una propuesta para pensar el erotismo en lo lúdico

Entendiendo a la murga joven como una manifestación lúdica de nuestra cultura (Barrán, 2019) proponemos el ejercicio de pensarla como un espacio de operación o manifestación del erotismo. No se trata de entender el juego y la murga como sinónimos o acontecimientos con las mismas características, sino que, al ubicarlos a los dos en el orden de lo lúdico, surgen algunos aspectos a problematizar en ambos elementos desde la dimensión erótica propuesta por Bataille.

El erotismo implica, para el ser, un pasaje de la discontinuidad a la continuidad, entonces nos preguntamos ¿puede el juego habilitar el acceso a la continuidad? Bataille sugiere que "El elemento aprehensible de la experiencia es captado negativamente; lo que captamos, si puedo decirlo así, es el vacío que deja atrás: habíamos captado, todavía nos esforzábamos por captar y de repente, ya no captamos *nada*." (Bataille, 2015:356) Aquí el autor intenta describir lo efímero del erotismo, que al completar su operación se disuelve y es inaprehensible, imposible de ser captado, quedando en el espacio tiempo donde sucedió. Este es el primer elemento que lo vincula con el juego, hay un enlace que se disuelve al final, lo que se diluye en el universo lúdico.

Al decir de Scheines (2017) el juego no es una actividad como otras, sino que es tan mágica como un ritual, por atar y desatar energías, ocultar y revelar identidades entretejiendo universos.

> Jugar es abrir la puerta prohibida, pasar al otro lado del espejo. Adentro el sentido común, el buen sentido, la vida "real", no funcionan. La identidad se quiebra, aparece en fragmentos reiterados de uno mismo. La subjetividad (acostumbrada a estar sujeta, sumergida y subyugada) se expande y se multiplica como conejos saliendo uno tras otro de una galera infinita (Scheines, 2017:14)

Es a partir de esta propuesta que consideramos la posibilidad de una dimensión erótica del juego, en tanto que puede llevar al ser hasta sus límites, acercarlo a la disolución. En el juego, y en las operaciones del erotismo, la subjetividad es puesta en cuestión, la identidad es fragmentada, expandida, multiplicada mediante la posibilidad de ser alguien distinto de sí. Tanto para el caso del juego como para la murga joven, quien atraviesa el umbral se vuelve alguien distinto de sí mismo, jugando un rol que según el relato de las personas entrevistadas permite ciertas licencias y deja al descubierto aristas desconocidas del propio ser.

Jugamos porque tenemos la consciencia de que vamos a morir. Esta formulación tiene una doble resonancia: por un lado, delata el carácter humano del juego, es decir, el ser, en su condición consciente y angustiosa de su existencia –y por lo tanto de su muerte- juega y busca formas de retornar a estados primordiales que se aproximen a la continuidad con otros seres. Por otro lado, frente a la matriz cultural que en cada configuración social se erige para que las diferentes civilizaciones acontezcan, los seres humanos buscan la posibilidad de transgredir dichas normas, invertir el orden, jugar con los objetos y las identidades, estirar los límites hasta tocar fronteras. En esa búsqueda hay un deseo de acceder a cierto orden continuo con otros seres, quedar al desnudo y renunciar a sí mismo y negar por cierto momento las diferencias que nos hacen seres separados.

En efecto no se trata de suprimir, sino solamente de negar la diferencia (...) Debemos entonces, para acceder a la fusión, negar lo que distingue a las cosas unas de otras, destruirlas en tanto que son cosas distintas. En lugar de las cosas, debemos discernir la nada, en lugar del ser vestido, el ser desnudo, cuyo sentimiento desencadena la fusión erótica. (Bataille, 2015:363)

El juego, entendido como una manifestación erótica o una posible forma de operación del erotismo, hace cuestionar al ser. Lo deja en el orden de estirar los límites, mediante la transgresión, se levantan por determinado período temporal las fronteras y los márgenes del mundo ordinario. Pero hay algo que es condición de posibilidad para el erotismo: que las prohibiciones siempre se puedan volver a instalar: "(...) la transgresión difiere del 'retorno a la naturaleza': la transgresión levanta la prohibición *sin suprimirla*.." (Bataille, 2015:347) En definitiva, quien juega tiene siempre la posibilidad de dejar de jugar, el murguista deja de serlo en la medida que se baja del tablado, se quita el maquillaje o se separa de esa masa que conforma a la bacanal. Siempre está el día después, que no es otra cosa que el vacío, el caos, sobre el que se podrá volver a jugar.

Ser otro

En su libro *Juegos inocentes, juegos terribles*, Graciela Scheines insinúa la cuestión presente en el juego respecto a la identidad y lo que se encarna al jugar. El capítulo "Milan Kundera: los juegos del amor", reúne una serie de ideas que permiten pensar al fenómeno lúdico como espacio donde transformarse y *ser otro*. En dicho apartado, la autora despliega varias premisas sobre los límites entre el juego y la realidad, mediante referencias al cuento de Kundera. Éste trata sobre una pareja de jóvenes que viajan por una autopista y que, durante el desarrollo de la travesía, a modo de jugueteo, comienzan a encarnar dos personajes que los llevan a experimentar ciertos comportamientos, personalidades y estados de ánimo. Scheines expresa: "[El juego] Los saca del lugar de las certezas (el refugio, la seguridad, lo fijo, lo unívoco, el casillero, la etiqueta, el rótulo) y los

arroja al jardín de las dudas." (2017:181) Lo medular en esta ficción, y a lo que Scheines hace principal referencia, es la frontera entre el juego y la realidad y la potencialidad del juego para habilitar experiencias que quiebran la cotidianeidad[5].

Referencias

Álvarez, L. & Cavallaro, M. (2023) *Lo lúdico y lo erótico: la emergencia del discurso sobre murge joven en Uruguay entre los años 1995 y 2005* [Tesis de grado inédita. Instituto Superior de Educación Física, Universidad de la República].

Barrán, J. P. (2019). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura "bárbara". El disciplinamiento.* Montevideo: Banda Oriental.

Bataille, G. (1997) *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, S. A.

Bataille, G. (2015) *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, S. A.

Benjamin, W. (1968). Tesis de filosofía de la historia. En: *Ensayos escogidos.* Buenos Aires: El cuenco de plata SRL, 2010, pp. 59-72.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo veintiuno Editores. Argentina.

Foucault, M. (1971). ¿Qué es la arqueología? Entrevista con Michel Foucault. En: *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método.* Buenos Aires: Siglo XXI, [1994] 2013, pp. 269-287.

Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos.* Siglo XXI. Montevideo

Ibiñete, F. (2008) *Murga tradicional - Murga joven : ¿irrupción generacional?.* Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales.

Pereira, M. (2013) *Metamorfosis de las murgas.* [Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay), Facultad de Ciencias Sociales]. Colibrí

Ramos, G. (2011). *Destino: murga joven.* Montevideo: Medio y medio.

Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional.* Ediciones Trilce

Scheines, G. (2017) *Juegos inocentes, juegos terribles.* Buenos Aires: Espíritu Guerrero Editor.

[5] "El personaje es la máscara, pero detrás de la máscara ¿no hay nada? Él sospecha que, al jugar, la chica no se está negando a sí misma sino al revés: '¿No es en el juego donde se convierte de verdad en sí misma? ¿No se libera al jugar? Tal vez la que está sentada frente a mí (se refiere al personaje del juego: a la lasciva chica del *autostop*) no es una mujer extraña dentro del cuerpo de la chica, sino que es su propia chica, mucho más que ella.' La máscara desenmascara. El juego la libera, la desata, destapa lo que estaba tapado." (Scheines, 2017:182)

Reflexiones acerca del oficio de dirigir una murga: lo musical y lo humano

Oscar Armando Celis González - *kamus.tzisgart@gmail.com*

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el oficio de dirigir una murga desde las perspectivas musical y humana. El autor, un músico y murguista colombiano, comparte sus experiencias y observaciones viviendo en Montevideo durante casi cinco años, donde se sumergió en la tradición de la murga uruguaya. Desde lo musical, se plantea la importancia del empaste y se mencionan diversas responsabilidades del director, como enseñar a cantar, afinar y generar arreglos para el coro. Desde lo humano, se analiza la importancia de la inteligencia emocional, así como la relación entre la palabra y la musicalidad en la dirección. El autor propone conceptos para investigar en relación con la murga, tanto en su dimensión musical como humana, justificando la importancia de tender puentes de reconocimiento y aprendizaje entre los mundos popular y académico, propendiendo por un enriquecimiento mutuo.

Palabras clave: *murga uruguaya, dirección coral*

Abstract

This article reflects on the craft of directing a murga from both musical and human perspectives. As a Colombian musician and murguista, the author shares his experiences and observations living in Montevideo for almost five years, where he immersed himself in the Uruguayan murga tradition. Musically, the article discusses the importance of vocal blend and addresses the various responsibilities of the director, such as teaching singing, tuning and creating arrangements for the choir. From the human aspect, the importance of emotional intelligence is analysed, as well as the relationship between words and musicality in conducting. It raises various concepts to investigate in relation to the murga, both in its musical and human dimensions, justifying the importance of building bridges of recognition and learning between the popular and academic worlds, aiming for mutual enrichment.

Keywords: *Uruguayan murga, choir conducting*

Introducción

Como músico colombiano, me he dedicado a explorar algunas expresiones de la música tradicional y popular del continente, y hace 14 años descubrí la murga uruguaya, la cual me cautivó profundamente. Hace casi 5 años, tomé la decisión de trasladarme a Montevideo para sumergirme en su ambiente nativo y aprender de primera mano.

A lo largo de mi carrera en Colombia y Uruguay, he formado parte de agrupaciones de diferentes géneros musicales, especialmente de música tradicional colombiana. Con respecto a la murga, he participado como cantante y, sobre todo, he asumido el rol de director y arreglador. Esta responsabilidad no fue buscada inicialmente, sino que fui invitado a desempeñarla. Durante 6 años, en Bogotá, junto a un grupo de amigos fundamos la primera murga de estilo uruguayo en Colombia, llamada Cuadrilla Murguera Bogotana. Posteriormente, en Montevideo, dirigí durante 3 años no consecutivos tres murgas jóvenes distintas, y en ese tiempo tuve la oportunidad de dirigir a La Mojigata durante algunos meses.

Desde mi posición, posiblemente más condicionada por ser extranjero que por ser músico, siempre me he planteado preguntas sobre el sonido particular de una murga y la correspondiente labor de dirigirla. Mientras vivía en Bogotá, estas preguntas sólo podían ser abordadas a través de la lectura de libros, la consulta de materiales musicales y audiovisuales, conversaciones en línea y, ocasionalmente, visitas al Carnaval montevideano (siempre de corta duración y alcance utópico). No obstante, la limitada experiencia vivencial e intelectual acumulada a través de dichos recursos, sumada al desconocimiento de la mística musical que implica ser murguista en su contexto nativo, resultaban ser factores de mucha motivación para seguir en la búsqueda que, en 2019, finalmente me generaría la necesidad de mudarme por un tiempo al Uruguay.

Casi 5 años después de mi llegada a Montevideo, las preguntas que surgieron en aquel entonces comienzan a adquirir forma y, tal vez, a transformarse en otras.

Perspectivas personales de la murga viviendo en Montevideo

Siendo consciente de que casi 5 años de residencia en Montevideo representan muy poco tiempo en comparación con la centenaria tradición de la murga y los innumerables espacios, tanto dentro como fuera de Uruguay en los que se manifiesta en la actualidad, compartiré algunas perspectivas personales sobre la murga y, posteriormente, sobre la labor concreta de dirigirla.

Desde mi punto de vista, la murga se constituye como una escuela de vida en lo relativo al canto grupal, la percusión, las artes visuales y el trabajo comunitario (entre otras), siempre en el marco de una construcción basada en el conocimiento popular y la transmisión oral. Si bien esta dinámica no es exclusiva de la murga en Latinoamérica, considerando su conexión con otras músicas tradicionales de transmisión oral en el continente, sus características sonoras son destacables. En particular, me interesa el aspecto vocal y lo que se logra en términos de afinación, timbre e interpretación en el conjunto vocal.

Este interés particular ha generado inquietudes desde el principio acerca del oficio de dirigir una murga. Éstas inquietudes se han multiplicado al estar vivenciando la tradición *in*

situ. Visto desde el lugar de arreglista/arreglador, podría listar de manera rápida algunas responsabilidades del rol:

- Enseñar a cantar a una persona o varias, si es el caso.
- Generar arreglos originales para el coro, y ocasionalmente para la batería.
- Afinar una cuerda (subgrupo de personas).
- Afinar y "empastar" (unificar tímbricamente) un coro de murga, de 2 o 3 cuerdas.
- Negociar la interpretación de los arreglos entre las perspectivas propias y las percepciones, preconceptos y expectativas del coro.

Desde la mirada del conocimiento popular y la transmisión oral, éstas responsabilidades son asumidas por cada director o arreglador (y su agrupación) de acuerdo a su propia experiencia y herramientas, y dado que cada uno se ha formado en el oficio a lo largo de diversas agrupaciones y contextos grupales diversos, las metodologías que se utilizan pueden ser sumamente variadas y estar influenciadas por referentes sonoros, trayectos de vida o experiencias personales puntuales en cada caso, lo cual le otorga muchos matices al oficio.

La magia detrás del *empaste*

Uno de los momentos que más me sorprende y plantea numerosas preguntas sobre el espectáculo de la murga, ya sea presenciándola en vivo o a través de internet, es aquel en el que la murga logra un perfecto *empaste*, término utilizado prioritariamente para referirse a la sensación de unificación tímbrica coral. Durante poco menos de un año de ensayos[1], el coro, acompañado de forma precisa y pertinente por la batería, va desarrollando una sonoridad grupal particular que genera un sello particular, una identidad, un sonido que la comenzará a identificar en el contexto carnavalero. En algunos casos, éste empaste viene acompañado-complementado por un trabajo enfático sobre el alcance dinámico del coro, que cuando llega a topes notables se interpreta popularmente como "coro que despeina", objetivo que no es necesariamente el más importante de los coros de murga en la actualidad.

Desde mi percepción particular, el logro del empaste por parte de una murga no se limita al desempeño individual del director en una sola de las responsabilidades listadas anteriormente. Para mí, es la combinación y el equilibrio de todas ellas lo que genera esa sensación, y lo interesante radica precisamente en la multiplicidad de perspectivas y

[1] Poco menos de un año sería una forma relativamente acertada de describir el tiempo que toma la preparación y puesta a punto de una murga para las diversas instancias carnavaleras que se desarrollan actualmente en Montevideo, oficiales y extraoficiales.

enfoques que cada director o directora emplea desde su posición para lograr que la murga cante.

Así las cosas, si debiéramos formular una pregunta de naturaleza investigativa para abordar este tema, a pesar de su formulación coloquial, podría ser algo así: ¿Cómo logra el director o directora de una murga hacer que su agrupación cante con el empaste característico del género?

La respuesta a esta pregunta implica explorar los diversos métodos, enfoques y estrategias utilizados por los directores de murga para alcanzar ese estado de empaste vocal y generar una interpretación coral cohesiva y conmovedora. A través del estudio de las prácticas individuales y colectivas de los directores de murga, podríamos profundizar en la comprensión de los elementos que contribuyen a esta magia musical y desentrañar los secretos detrás de su capacidad para unificar voces y crear una experiencia sonora impactante.

En éste punto conviene aclarar que el propósito del presente artículo no es encaminarse por una problemática específica y desarrollarla. Más que eso, es exponer ampliamente inquietudes surgidas a través de mi corta experiencia de campo, que movilizan mi propia experiencia a la interna del género. Algunas de estas inquietudes (las que ya se plantearon y las que se plantearán posteriormente) podrán tomarse a futuro como disparadores de investigaciones más concretas alrededor del oficio de dirigir una murga.

La dirección musical / la dirección humana

En coherencia con lo aclarado anteriormente, quisiera finalizar éste artículo listando algunos conceptos que podrían constituirse como puntos de partida para el desarrollo de las indagaciones respecto a dirigir murga. Estos conceptos son susceptibles de agruparse y analizarse desde la perspectiva de lo musical y lo humano.

Desde lo estrictamente musical se podría investigar alrededor de las formas de armar el coro, la pasada de tonos y arreglos, desarrollo de la vocalización, la proyección, el volumen, las formas de escribir los arreglos (y las diversas tendencias armónicas y melódicas que cada cual utiliza, desde dentro o fuera de la tradición murguera), las terceras como intervalo intuitivo fundamental hasta el día de hoy, el empaste visto en perspectiva macro y micro (el resultado y como se construye), entre otros.

La dimensión humana que subyace a lo anterior (y que resulta sumamente interesante de investigar) se podría direccionar alrededor de las formas de usar la palabra al dirigir, al transmitir el conocimiento, la escucha de la palabra y la musicalidad (percepción tonal - percepción vocal), la inteligencia emocional dentro de la dirección coral (pasada de arreglos), el movimiento del director en escena que también influye en la intención

expresiva del canto, y cómo se plantea y negocia la diversificación de los arreglos desde diferentes perspectivas y contextos.

En definitiva, se trata de reflexionar sobre diversos aspectos del oficio de dirigir, más allá de la pasada de arreglos, que tienen que ver más con la vinculación emocional-afectiva y el desarrollo grupal (cantarola, conocimiento de repertorio popular).

Justificación

Considerando el carácter y ambiente competitivo de algunos espacios carnavaleros, posiblemente algunos directores de murgas no vean con tan buenos ojos una investigación de ésta índole. Pienso que a partir de las motivaciones personales que subyacen éstas inquietudes, y puesto en clave de academia, la idea sería tender puentes de reconocimiento y fortalecimiento entre dos mundos: lo popular y lo académico. Así, de una parte, el mundo del canto académico podría seguir reconociendo a la murga como una escuela popular de canto y en este caso de dirección coral y escénica, que tiene sus propias herramientas desarrolladas, cuya funcionalidad se ha demostrado y sostenido a lo largo de más de 100 años; en éste sentido vale la pena dar relevancia al impulso investigativo que viene dándose en el contexto carnavalero uruguayo (e internacional interesado en la murga) desde hace ya más de 20 años, y que ha generado investigaciones concretas sobre el género (Benítez, 2015; Erro, 2016; Lamolle y Lombardo, 1998; Lamolle, 2005; Oliver, 2007; Tabárez, 2021).

Por otra parte, un trabajo de este tipo podría contribuir a que desde el universo de la murga se pueda seguir reconociendo al canto académico como una fuente de herramientas susceptibles de utilizarse en determinados casos, y quizás a las escuelas de arreglística y dirección, fortaleciendo los canales de aprendizaje entre ambos universos para reconocerse mutuamente y enriquecerse, teniendo en cuenta además el fundamento emocional y comunitario que sostiene a la murga como género y que sustenta sus diversas maneras de interpretarse y construirse.

En resumen, la justificación de esta investigación radica en establecer un diálogo y una colaboración constructiva entre los ámbitos académico y popular, reconociendo las particularidades y riquezas de cada uno, y proponiendo diversas ideas disparadoras para generar a futuro investigaciones de más profundidad y alcance.

Referencias

Benitez, F. (2015) *Descifrando la murga uruguaya. Una aproximación a los elementos característicos de la Murga de estilo uruguayo* [Monografía de grado]. Instituto Profesional Projazz.

Erro, M. (2016) *Patología vocal en el canto en murga. Prevención y tratamiento* [Trabajo final de grado]. Escuela Universitaria de Tecnología Médica, Universidad de la República.

Lamolle, G.; Lombardo, E. (1998) *Sin disfraz, la murga vista desde adentro*. Ediciones del TUMP.

Lamolle, G. (2005) *Cual retazo de los suelos*. Ediciones Trilce.

Oliver, P. (2007) *21 murgas*. Ediciones del TUMP.

Tabarez, T. (2021) *Fuera de concurso*. Editorial Aguilar.

La batería de murga y su trabajo de adaptación y resignificación rítmica

Mathías Domínguez - Udelar - *mdominguez1801@gmail.com*

Resumen

En el presente trabajo exploramos parte del trabajo que realizan las baterías de murga en la concepción rítmica de los repertorios de carnaval, además de ejecutar los tradicionales ritmos de Marcha Camión y Murga. El objetivo es presentar aquí algunos de los ritmos que las baterías de murga han incorporado a su repertorio en los últimos años, identificar cual es la influencia inicial y trataremos de inferir que métodos fueron utilizados en la adaptación de esos ritmos al bombo, platillos y redoblante.

Palabras clave: *Batería de Murga; reinterpretación rítmica; bombo, platillos, redoblante*.

Abstract

We explore part of the work done by drummers of murga groups in the rhythmic conception of their carnival repertoires, in addition to performing the traditional rhythms of "Marcha Camión" and "Murga". The aim of this paper is to present some of the rhythms that murga drummers have incorporated into their repertoire in recent years, to identify the initial influence and to try to infer what methods were used in adapting these rhythms to the genre's traditional bass drum, cymbals and snare drum configuration.

Keywords: *Murga drumming; rhythmic reinterpretation; bass drum, cymbals, snare drum*.

Introducción

Una de las principales características de la murga a lo largo de la historia es la utilización de melodías de músicas populares en su repertorio, cambiando la letra por una original. Este se ha convertido en uno de los grandes sellos del género, a tal punto que previo al inicio de carnaval muchas personas del público se preguntan ¿Cuántas murgas van a usar “tal canción”? (Entendiéndose esa como el éxito del año, o de los últimos 2 o 3 meses previo a carnaval).

Las baterías de murga no quedan ajenas a esa selección musical. A medida que se fue ampliando el acceso a la música del mundo por diferentes medios, se han ido incorporando a los repertorios murgueros canciones de estilos que eran impensados en épocas pasadas, haciendo necesario que las baterías de murga estén lidiando constantemente en el ejercicio de la reinterpretación rítmica de esas músicas (así como la murga también reinterpreta esa obra). Guillermo Lamolle en su Libro *Cual retazo de los suelos* comenta que

> Prácticamente no hay ritmo que se precie de tal que no haya sido adaptado alguna vez a su ejecución con bombo, redoblante y platillos. Plena, merengue, samba, zamba, chacarera, bossa nova, baión, son, rumba, cumbia, rock, jazz, más muchos ritmos inventados en cualquier compás que a uno se le ocurre, todo entra, todo cabe, todo es posible en el maravilloso mundo de la murga...". (2005, p. 78)

Si bien puede parecer de gran rimbombancia esta afirmación, así como caracteriza a todo lo que es creado por el autor, tiene su cuota de razón cuando nos ponemos a repasar las músicas que han gozado de mayor popularidad en los últimos años. La gran mayoría fueron adaptadas por las murgas.

En esta tarea tanto arregladores musicales, letristas, directores escénicos y baterías trabajan conjuntamente para generar el ambiente sonoro y musical que transmita de mejor manera el mensaje y la interpretación de la murga. Es así que la batería busca generar el soporte rítmico, pero también apoya las intenciones del arreglo con quiebres, dinámicas, climas, marcación de finales y aperturas, apoya la puesta en escena, entre muchas otras funciones.

Al día de hoy podemos ver que, en cada repertorio de una murga, se interpretan varios ritmos diferentes (incluso superando la decena) y muchos de ellos no decantan directamente de los tradicionales "Marcha camión" y ritmo de "Murga" (conocido también como candombeado) sino que son adaptaciones inspiradas de esas músicas del mundo al bombo, platillos y redoblante, siendo muchas de estas de una sonoridad sumamente autentica.

Edú "Pitufo" Lombardo en el libro *Sin Disfraz* (Lamolle y Lombardo, 1998), presenta por primera vez un registro en partituras de un tocador de murga describiendo los ritmos más tocados, con diferentes variantes ejecutadas por otros tocadores, las llamadas tradicionales y breques.

En este manual rítmico podemos encontrar 13 ritmos diferentes con decenas de patrones y secuencias, 2 llamadas tradicionales y 4 breques que tienen gran detalle de dinámicas y donde el autor plasmó con mucha veracidad, al punto de tomarse como un mojón de referencia de estudio de la batería de murga.

Otro de los libros que formaron escuela de murga es el escrito por el autor Pablo Oliver *21 murgas* (2007). En este material se presentan las partituras de 21 canciones murgueras desde las más clásicas a temas de la década del 2000, reflejando en el pentagrama los arreglos exactos ejecutados en diferentes grabaciones. Además, se presentan una serie de ritmos y arreglos de Bombo transcriptos por Pablo "Lolito" Iribiarne[1] para acompañar estas

[1] Lolito es uno de los mayores responsables del toque moderno de batería de murga. Su trabajo junto a Raúl García y Gerardo "Batata" Canepa en el grupo "La Triada" fue de gran inspiración para los tocadores de murga. Además, han impartido muchísimos talleres donde exponen y enseñan su forma de tocar a las nuevas generaciones, que tiene un sello característico indudable de una de las grandes escuelas de murga, Sayago.

canciones, que van desde múltiples variantes de los tradicionales y sus quiebres, como también secuencias de ritmos adaptados y otros que fueron inventados por la propia batería (ej. Ritmo Barreto de Contrafarsa, 2000).

El objetivo de este trabajo es identificar diferentes métodos que fueron utilizados en la adopción, transformación y reinterpretación rítmica por parte de los percusionistas de murga.

Desarrollo

La batería no es un ente aislado dentro de la murga, siempre está en la búsqueda de aportar rítmicamente según las necesidades musicales de la murga. El mensaje que la murga quiere dar está apoyado por la batería y esta hace el trabajo de interpretar de la mejor manera para que lo que la murga quiere transmitir llegue de mejor manera. Ronald Arismendi[2] en el libro *Cien veces murga, relatos esenciales de la murga uruguaya* (Cardozo y Ramos) comentó:

> Siempre sentí que la música de la batería no puede ir separada del mensaje. Decir que la batería acompaña es una falta de respeto. Por eso es fundamental que el tocador estudie la letra y tenga claro que con su golpe está diciendo, del mismo modo que otros lo hacen con su voz. (2018, p. 35)

Coriun Aharonian en su trabajo *Músicas Populares del Uruguay* (EUM, 2007), presenta un análisis de la Marcha camión y su influencia del candombe. Ahí se destaca que el patrón del bombo tiene los golpes fuertes similares a la base del tambor piano del candombe. No obstante, no podemos decir que la marcha camión es un candombe adaptado a la batería de murga, sino que es un ritmo nuevo, genuino, que con el tiempo desarrolló su propio lenguaje que difiere mucho del candombe.

Más cerca en el tiempo (década del 50) se comenzó a gestar el segundo ritmo tradicional de la batería de murga, el ritmo “murga”, que si tiene una clara influencia del candombe mucho más marcada. Se pueden identificar rápidamente las semejanzas en los patrones de los tambores graves (Bombo-Piano), así como también en los otros instrumentos y en la cadencia hacia el tiempo 4 que tienen ambos ritmos. Aun así, en las primeras grabaciones que se conocen al día de hoy en las que escuchamos a una batería ejecutando este ritmo se puede escuchar el acento de la segunda semicorchea del segundo tiempo que le da identidad de murga al toque y lo diferencia claramente del candombe. Este acento es el que posteriormente sirvió de ancla para desarrollar las variantes y el lenguaje del ritmo, siendo hoy el más tocado dentro de los repertorios de las murgas.

[2] Tocador de Redoblante con gran recorrido dentro de carnaval desde los años 70´ y muy reconocido por formar parte de la banda de Jaime Ross, siendo el intérprete del redoblante de grabaciones históricas como “Los Futuros Murguistas”, “Brindis por Pierrot”, entre otros.

En la grabación del saludo de Curtidores de Hongos de 1959 del disco titulado *Triunfadores del Carnaval Vol. 1* del sello Macondo, se puede apreciar claramente esta característica en la ejecución del redoblante que años más tarde se siente su presencia en grandes composiciones murgueras como "Los Futuros Murguistas" de Jaime Roos, "Al Fondo de la Red" de Mauricio Ubal o "Bien de al lado" de Edú Pitufo Lombardo.

Para este trabajo, tomaremos varios ritmos ejecutados por diferentes baterías de murga en los últimos 20 años que tengan un desarrollo rítmico con clara influencia de músicas no murgueras, y a través de la escucha atenta y la consulta con algunos de sus ejecutantes, descifrar cuál ha sido el método utilizado en su adaptación.

En el anexo al final del documento se presenta la notación utilizada.

Son cubano

Hace varios años ya que el Son es utilizado en la murga uruguaya (más de 20), y se han escuchado muchas formas de tocarlo. Una que ha tenido gran difusión es la planteada por el grupo "La Triada"[3] en varios talleres, en la cual hacen una adaptación casi literal (y muy completa) de los instrumentos clásicos del son.

En esta adaptación, el bombo toma el rol de las congas, el redoblante del timbal, haciendo la cascara en el aro y la clave con palo cruzado y los platillos tocando el patrón del güiro golpeando con una baqueta.

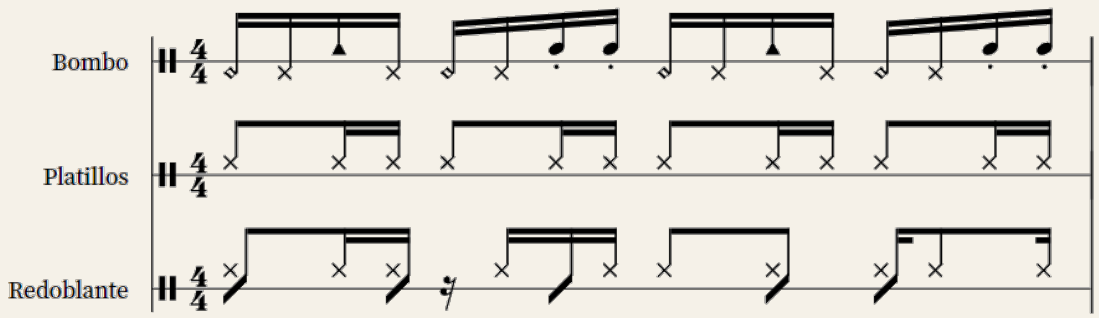


Figura 1: Adaptación planteada por "La triada"

En otra adaptación, presentada por Diego Palmerola en los talleres de batería de murga del TUMP, cambia el rol del redoblante, pasando a tocar sin bordona y a emular el ritmo del bongó del son y los platillos pasan a tocar la cascara del timbal entre chocando los platillos, apagando el sonido pegándolos al pecho.

[3] Grupo de percusionistas de murga, el único que a este momento grabaron material discográfico instrumental e íntegro de batería de burga, integrado por Pablo "Lolito" Iribarne, Gerardo "Batata" Canepa y Raúl García en Bombo, Platillos y Redoblante respectivamente.

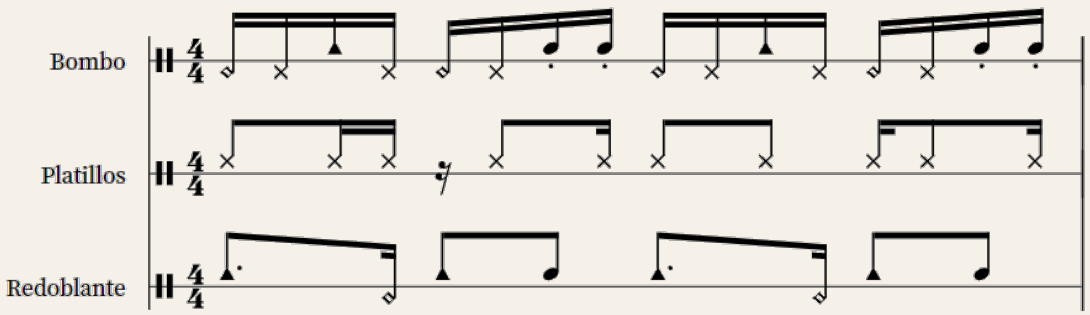


Figura 2: Adaptación planteada por Diego Palmerola

Esta base de platillos se puede escuchar muchas veces con golpe abierto acompañando el ritmo de murga cuando se quiere dar mayor intensidad al ritmo.

En la murga Asaltantes con Patente del año 2013 se puede escuchar un cambio más radical. Ronald Arismendi ejecuta el redoblante con las manos, haciendo la base de la conga con la misma técnica, el bombo pasa a hacer una base donde acentúa el golpe del bombo del timbal y los platillos al igual que la base anterior, tocando la cascara del timbal.

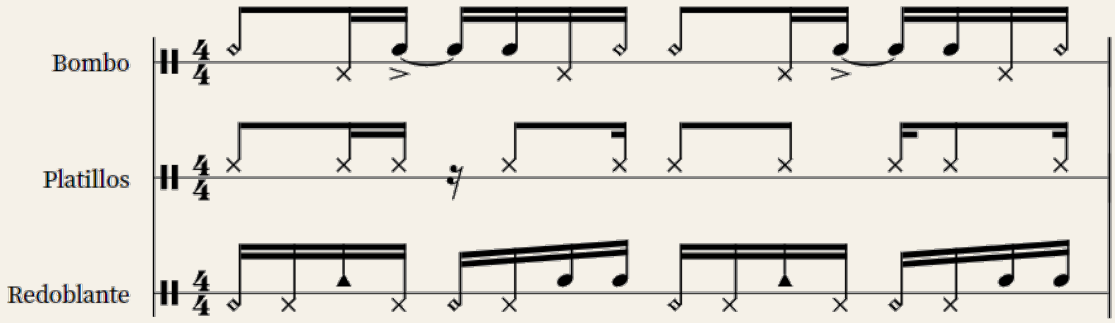


Figura 3: Ejecución de Asaltantes con Patente en 2013

Rumba cubana

En el espectáculo de Asaltantes con Patente del último carnaval (año 2023), se puede apreciar una adaptación propia de la Rumba Cubana donde cada integrante adapta patrones rítmicos de instrumentos tradicionales del ritmo original, generando un “aire” al ritmo original, pero con otra presentación.

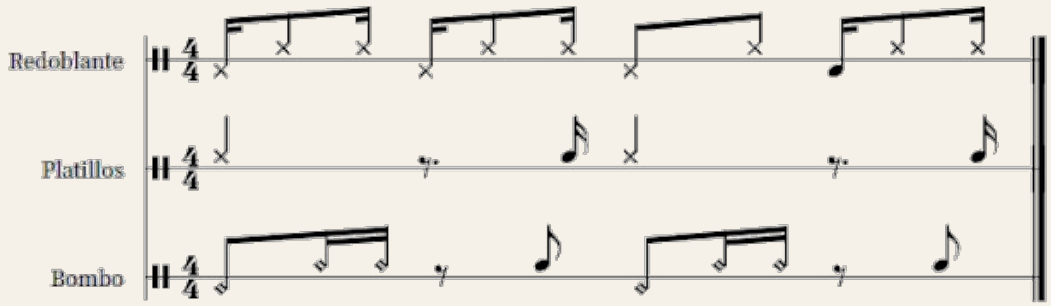


Figura 4: Adaptación de Asaltantes con Patente 2023

El redoblante toma la base del Catá [4]de la rumba tocando en el aro del tambor y apoya el tiempo 4 en el parche. Los platillos emulan la base del Shekere[5] y el bombo toma el golpe fuerte del tambor Salidor, el más grave del trío de tambores de la rumba.

La adaptación rítmica en este caso fue realizada por semejanza sonora. En cada instrumento se adaptó por sonoridad lo que podía asemejarse más a su timbre natural, generando un ritmo que si bien sigue sonando a batería de murga nos deja una sensación de mayor cercanía con el ritmo original.

Ritmo auténtico: Bullanero – La Triada

Este ritmo titulado así por "La Triada" en su primer disco instrumental de Batería de murga y utilizado por los mismo interpretes en el repertorio de Asaltantes con Patente 2009 surge como inspiración principal del ritmo Mozambique Nueva York*.

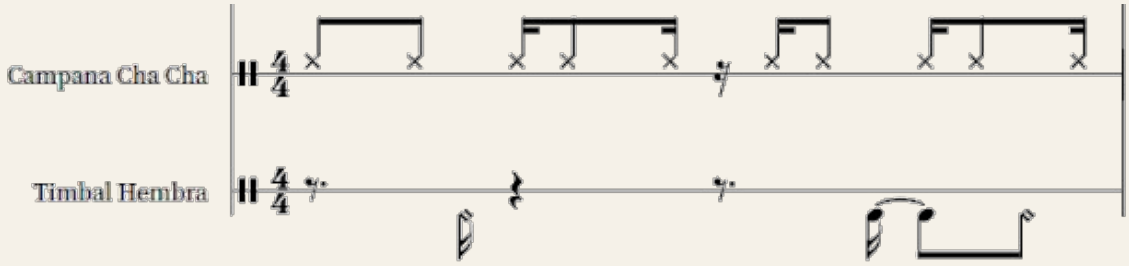


Figura 5: Patrón Timbal Mozambique Nueva York

El bombo toma la frase principal del timbal (en clave 2-3) pasando el patrón de campana de cha-cha al aro del bombo y el fraseo que se hace en la hembra del timbal lo replica con la mano izquierda sobre el parche.

El redoblante hace una innovación genial en este ritmo que consiste en poner de perfil el tambor y tocar con ambas manos en los dos parches. La mano hábil queda del lado del parche bordonero mientras que la inhábil sobre el parche batidor. En el pulso de cada tiempo la mano derecha ejecuta un barrido con las uñas sobre la bordona del tambor

[4] Tronco ahuecado que se golpea con baquetas utilizado en la rumba.
[5] Instrumento realizado con una calabaza seca, recubierta por una malla con cuentas.

generando un sonido similar al de una güira mientras que el resto de los golpes se rellenan con los dedos. Esta ejecución particular la han replicado muchos tocadores en pasajes de espectáculo de varias murgas, tanto replicando este ritmo literal como en otros.

Los platillos por su parte se ejecutan como si fueran un Hi-Hat, sosteniendo ambos platillos en una mano y con la otra tocando con una baqueta.

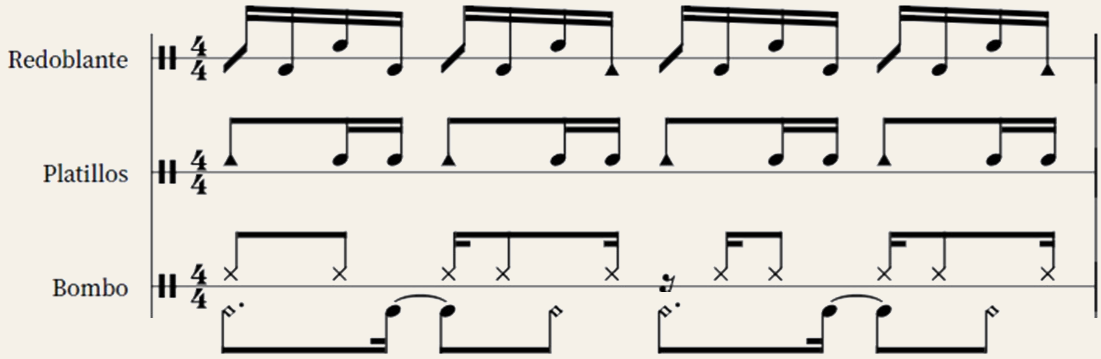


Figura 6: Patrón Bullanero

Trap: interpretación de un género

En el año 2020, la murga Metele que son Pasteles realizó un cuplé a ritmo de Trap titulado "El Trap de mi Barrio". Para darle ritmo y sustancia la batería tomo el desafío de emular en sus instrumentos un género que tiene la particularidad de ser en su gran mayoría música programada, en especial su parte rítmica siendo sonidos sampleados con muchos FX y plugins.

En este ejemplo los tocadores realizaron una interpretación personal de un género que no tiene tanta escuela, no hay bases sólidas académicas, sino que está en plena construcción. Tomaron frases de diferentes composiciones, las reinterpretaron y generaron sus propias bases que acompañan todo el cuplé. A continuación, transcribo una pequeña secuencia:

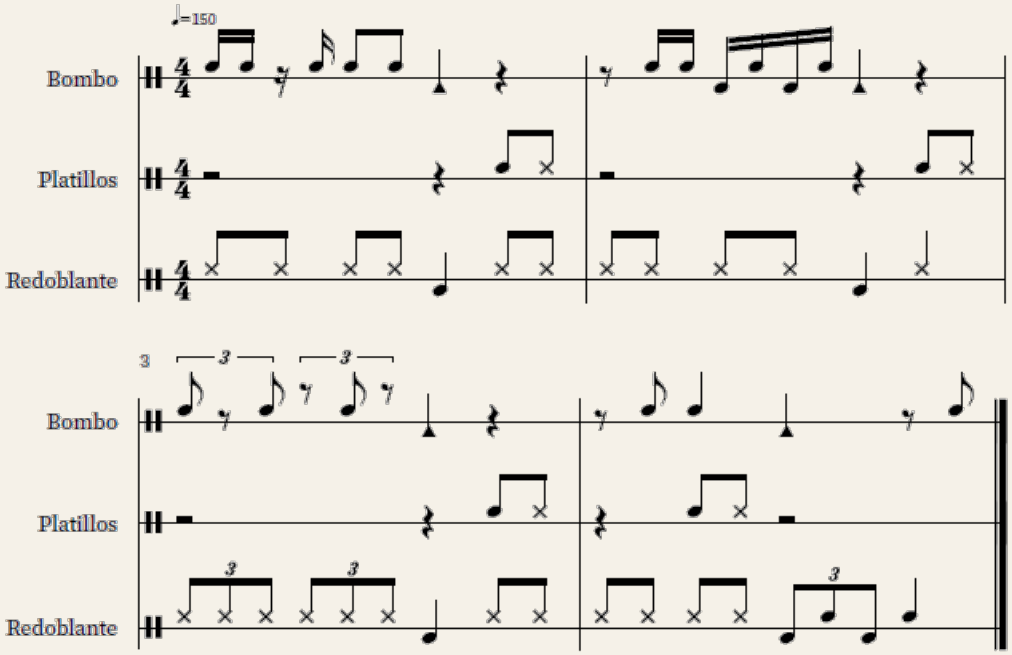


Figura 7: Fragmento de "El Trap de mi Barrio"

Conclusiones

La murga en las últimas décadas ha tenido grandes transformaciones, desde el desarrollo de la puesta en escena, cambios en vestuario, maquillaje, los arreglos corales, la amplificación del sonido de la murga[6], etc. La batería de murga también tuvo sus cambios en el toque incorporando diferentes elementos rudimentales, nuevos instrumentos, y se generó una convención con el paso de los años entre tocadores para generar un lenguaje único con ciertos ritmos que no son los tradicionales "Marcha Camión" y "Murga" (que también tienen su propio lenguaje pero que viene heredado de una tradición de muchos años atrás).

Hoy viendo pocos espectáculos de murga ya podemos identificar ciertos patrones que se asemejan entre las baterías y que generaron su lugar único dentro del repertorio de la murga. Para citar ejemplos tomando los ritmos presentados en el libro *Sin Disfraz*, se puede identificar el "Pal Costado" en el soporte musical de los diálogos humorísticos entre cupleteros, el "Bossa nova" en tempo de Adagio para canciones de introducción al espectáculo post presentación o el mismo "Bossa nova" en tempo Allegro y tocado en mayor intensidad en algunos fragmentos de la bajada que requieren más explosión rítmica que el ritmo murga. Otro clásico que tiene más de 30 años es tocar "Plena" en los estribillos del Popurrí o en las presentaciones y/o bajadas de las murgas de la Unión.

[6] El 2007 fue el primer año que en el concurso oficial se vio a una murga cantando con un micrófono por murguista; Falta y Resto en su espectáculo Anarquía. Desde ese momento, muchas murgas empezaron a utilizar 13 micrófonos hasta que pocos años después y hasta hoy todas las murgas se amplifican de esa manera.

Dentro de los ejemplos planteados en este trabajo, y considerando otros ritmos presentados en la bibliografía de referencia, las baterías tienen diferentes métodos para adaptar ritmos y crear nuevos con sus propios recursos e instintos. El que se repite con mayor frecuencia es el de adaptar las bases por sonoridad y función del instrumento, llevando al bombo las bases de los instrumentos graves, al redoblante los medios y aquellos que tienen mayor cantidad de notas para ejecutar o que tienen bases con mucho relleno de golpes para darle continuidad al ritmo, y a los platillos los instrumentos más agudos, muchas veces los patrones de clave, o de semillas (maracas, güiro, hihat, etc.) teniendo como recurso adicional la explosión del entrechoque para acentuar momentos clave.

Otros mecanismos que pudimos inferir fueron:

- Adaptar la base de uno o dos instrumentos del ritmo original (Generalmente por sonoridad) y que el o los instrumentos restantes lo complementen con otra secuencia, generando así ritmos nuevos como el caso del Bullanero de “La Triada”
- Tomar influencia musical de un género particular, captar cuales son los factores clave que se necesitan tener para que al escucharlo se identifique el original y adaptar estos a los instrumentos de la batería de murga, generando patrones propios pero que nos llevan a sentir el ritmo original.
- Mixturar alguno de los ritmos clásicos de la murga con bases de otros ritmos para generar diferentes sensaciones dentro del patrón que estamos tocando. Es el ejemplo de aquellos platilleros que tocan por algunos compases el patrón de la cascara del Son sobre una base de ritmo “Murga”.

Sabemos que son incontables la cantidad de métodos que los tocadores de murga pueden utilizar. Esta es una pequeña mirada con la cual podemos apreciar diferentes variantes pero que no pretende ser ni cerca una lista taxativa, es más, está mucho más cerca del 0 que del número de posibilidades de adaptabilidad rítmica de la murga posible.

La tradición del toque de batería de murga sigue en constante movimiento y transformación. A medida que la música va cambiando y aparecen nuevos ritmos, nuevas tendencias, nuevos sonidos; la murga y la batería también se va aggiornando y van ampliando su propio lenguaje a partir de sus clásicos instrumentos.

Referencias

Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Udelar-CSEP.

Cardozo, F. y Ramos, G. (2018) *Cien veces murga. Relatos esenciales de la murga uruguaya*. Penguin House Grupo Editorial

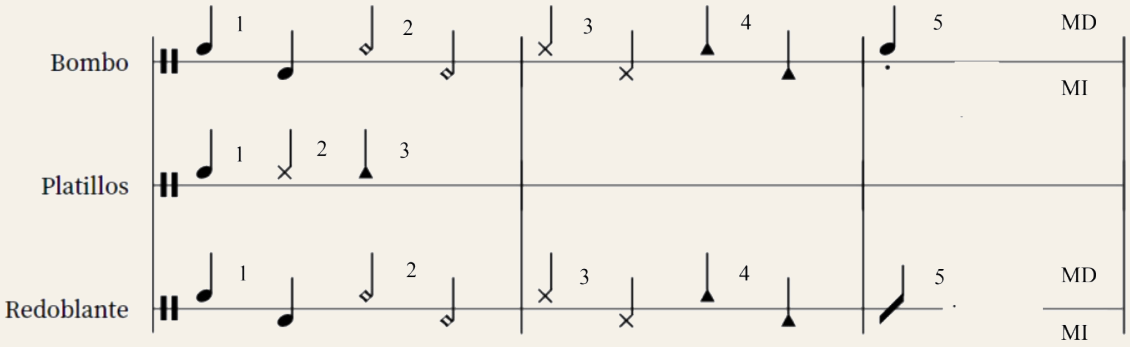
Lamolle, G. & Lombardo, E. (1998). Sin disfraz: la murga vista de adentro. Montevideo, Uruguay: Tump.

Lamolle, G. (2005) *Cual retazo de los suelos: Anéctodas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular.* Ed. Trilce.

Oliver, P. (2007). *21 murgas: partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas.* Montevideo, Uruguay: Tump.

Anexo

Notación Musical



MD: Mano Derecha / MI: Mano Izquierda.

Bombo:

1MD: Golpe abierto de la maceta en el centro del parche

1MI: Golpe abierto con la palma de la mano en el borde del parche para emitir un sonido grave de forma similar al generado por la maceta.

2MD: Golpe con la maceta en el centro del parche apagado por la mano izquierda apoyada.

2MI: Golpe grave, apagado, generado con la palma de la mano en el centro del parche.

3MD: El palo golpea en el aro del bombo

3MI: Golpe único generado con los dedos de la mano mientras está apoyada en el parche.

4MD: Golpe parche/aro realizado con la baqueta.

4MI: Golpe similar al "slap" de la conga generado con la mano izquierda sobre el borde del parche.

5MD: Golpe abierto con la maceta en el borde del parche.

Platillos:

1: Choque abierto de platillos

2: Choque cerrado de platillos. Cuando ejecutamos con baqueta es el golpe en el borde de los platillos, al estilo Hi Hat.

3: Choque de las campanas de los platillos. Cuando se ejecuta con baqueta, es el golpe de la baqueta en la campana del plato superior.

Redoblante:

1: Golpe en el centro del parche

2: Golpe con los dedos en el parche

3: Golpe en el Aro

4: Rimshot

5: Palo cruzado sobre el parche para ejecutar un sonido similar al de un jamblock. En el bullanero este símbolo indica rascar con uñas la bordona.

A marcha camión en el demos: La experiencia del taller de murga del Área de Cultura de SCIBU en Udelar

Sofía Ferreira Honegger - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación -
sofia03ferreira@gmail.com
Gianela Turnes - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación -
gianela.turnes@gmail.com

Resumen

En el siguiente artículo se recopila el trabajo desarrollado por el Área de Cultura del Servicio Central de Inclusión y Bienestar de la Universidad (SCIBU), que lleva adelante diferentes propuestas, facilitando el acceso a bienes culturales, actividades artísticas y lúdicas para la comunidad y que trascienden al recorrido académico. Específicamente se desarrollará la experiencia del taller de murga que facilitan los docentes Rafael Antognazza y Álvaro Pintos y que se presenta –al igual que otras actividades del área- como una experiencia educativa de encuentro, expresión y creación artística colectiva. En este sentido, se abordarán también los alcances del taller en cuanto a la democratización, relacionamiento con el medio y descentralización territorial, reflexionando sobre posibles vínculos y caminos a seguir con los diferentes Centros Universitarios Regionales. Por último, se presenta el formato taller como herramienta educativa significativa dentro del ámbito universitario que supone lógicas alejadas de lo puramente académico y tradicional, habilitando el desarrollo de la sensibilidad y reflexión crítica en la comunidad universitaria.

Palabras clave: *murga, taller, descentralización, educación, Udelar*

Abstract

This article is a recap of the work developed in the Área de Cultura del Servicio Central de Inclusión y Bienestar de la Universidad (SCIBU), that carry out different proposals, making the way easier to get cultural wellness, playful and artistic activities for the community and beyond the academic career. The workshop that is specifically developed is the one about Murga, in charge of Rafael Antognazza y Alvaro Pintos, which is presented –as another activity in the culture area- as an educative experience of approach, expression and collective artistic creations. In that way, democratization, relationship with the environment, and territorial decentralization are issues to address in the workshop, in order to ponder about possible bonds and ways to proceed with each of the Centros Universitarios Regionales. Finally, the workshop is presented as an educative tool in the university scope that present logics out of the purely academic and traditional way, enabling the sensitive and reflexive criticism development in the university community.

Keywords: *murga, workshop, decentralization, education, Udelar*

El espacio que lo hace posible: sobre el Área de Cultura del SCIBU

El Servicio Central de Inclusión y Bienestar de la Universidad de la República (SCIBU) colabora en mejorar la calidad de vida tanto de estudiantes como trabajadores de la Universidad. Dentro del Servicio se integran cinco ejes programáticos: Programas Sociales, Deportes, Cultura, Alimentación y Salud, cada uno de ellos cuenta con determinados programas y prestaciones que buscan apoyar tanto a estudiantes como a trabajadores. En el caso del Área de Cultura, se ofrecen diferentes actividades artísticas y lúdicas sin costo y abiertas para la comunidad.

El Área de Cultura del SCIBU realiza diferentes acciones y estrategias a nivel gestión que posibilitan cada vez más la expansión de propuestas y actividades vinculadas al desarrollo social, cultural y lúdico entre docentes, estudiantes, egresados/as, trabajadores/as de la Udelar y comunidad en general. Algunos de los talleres que se ofrecen son: teatro, coro de niñas, niños y jóvenes, danza contemporánea, murga, teatro de títeres y creación de canciones, además del espacio lúdico de ajedrez. A su vez, se llevan adelante actividades puntuales como invitaciones a espectáculos, participación en conciertos de coro, conferencias, actividades de relacionamiento con el medio, etc. En este sentido el Área desarrolla su plan estratégico que se encuentra alineado a las ideas presentadas a partir del Art. 2 de la Ley Orgánica[1] y a los Objetivos estratégicos de la Universidad[2].

El SCIBU es una puerta abierta a situar la misión de la Universidad en atender las demandas de estudiantes en sus diferentes dimensiones del desarrollo humano, privilegiando la sensibilidad, creatividad y compromiso social. Puede ser entendido como un eje transversal a la vida universitaria si logra que los estudiantes se integren a la vida universitaria y fortalezcan su sentido de pertenencia, desarrollen sus capacidades y puedan identificar sus mejores oportunidades.

La contemporaneidad nos desafía a enfrentarnos con una sociedad tecnológica, que modifica la valoración de las cosas en tanto experiencias y cómo nos vinculamos con ellas.

[1] Art.2 -FINES DE LA UNIVERSIDAD- La Universidad tendrá a su cargo la enseñanza pública superior en todos los planos de la cultura, la enseñanza artística, la habilitación para el ejercicio de las profesiones científicas y el ejercicio de las demás funciones que la ley le encomiende. Le incumbe asimismo, a través de todos sus órganos, en sus respectivas competencias, acrecentar, difundir y defender la cultura; impulsar y proteger la investigación científica y las actividades artísticas y contribuir al estudio de los problemas de interés general y propender a su comprensión pública; defender los valores morales y los principios de justicia, libertad, bienestar social, los derechos de la persona humana y la forma democrático-republicana de gobierno.

[2] Consolidar a la Universidad de la República como un centro de excelencia en las funciones de enseñanza, investigación, extensión y atención a la salud La Universidad estipula como uno de sus objetivos estratégicos la creación genuina de conocimiento integrada en redes, conectada nacional e internacionalmente y preocupada por el disfrute colectivo y democrático de las posibilidades que brindan el conocimiento avanzado y la vida cultural. Para ello, desarrolla espacios y programas que potencian y promueven las capacidades personales en el marco de grupos y comunidades capaces de impulsar y sostener la investigación de frontera, promover el uso socialmente valioso del conocimiento para el desarrollo de la cultura y el bienestar social. Las tres funciones universitarias —investigación, enseñanza, extensión— coadyuvan a este fin general: *https://Udelar.edu.uy/portal/presupuesto-2020/objetivos/*

Sucede en un tiempo donde las personas configuran su identidad a través de diferentes formas de pertenencia social en relación al sexo, género, clase, edad, territorio, etnia, religión, etc., en un contexto de carestía y violencia, pero también atravesado por espacios de amor, amistad, solidaridad y respeto por las/os otras/os. El desafío entonces, es crear condiciones para el desarrollo de una educación que promueva el reconocimiento de la diversidad, una actitud de respeto y una intención de negociación en lo cultural; diferencia que respete y garantice derechos, favoreciendo las actividades que rompan los estereotipos de género.

Desde el Área de Cultura, nos alineamos a la idea de que la experiencia estética genera conocimiento y las herramientas simbólicas habilitan no sólo a conocer, sino a modificar y construir nuevas situaciones, permitiendo el ejercicio pleno de los derechos con experiencias que propicien la convivencia con la diversidad, desarrollando la capacidad de las y los estudiantes de resolver problemas. El desarrollo de estas prácticas artísticas y lúdicas, tienen la virtud de ampliar el conocimiento de uno mismo, la capacidad para despertar nuestra sensibilidad, fomentar nuestro crecimiento personal, desarrollar la conciencia crítica, aumentar nuestra autoestima o adquirir destrezas técnicas en el arte que uno trabaja y gusta. Porque estos procesos promueven valores relacionados con la inclusión, diversidad, solidaridad, realización personal, memoria y construcción de identidades culturales que colaboren con la formación ética y el desarrollo de la sensibilidad, como herramientas que trascienden el recorrido académico.

El taller de murga y las políticas de descentralización en Udelar

Los murguistas/docentes Rafael Antognazza y Álvaro Pintos, llevan adelante la propuesta de murga en SCIBU desde el año 2013. En dicho año le presentaron un proyecto de taller a quien era el encargado del Área de Cultura –Antonio Díaz- en dicho Servicio. A partir de octubre de ese año el taller comenzó a funcionar en un plan piloto que reunió, durante tres meses, a más de ochenta personas. La gran convocatoria de la actividad fue una invitación para que la propuesta se sostuviera en el tiempo hasta nuestros días y llegara además al interior del país en los distintos Centros Universitarios Regionales, desde el año 2015.

La propuesta del taller busca vivenciar el arte a través del género murga, en donde convergen distintas disciplinas artísticas que estimulan el encuentro de experiencias, rescatando la importancia del trabajo grupal. Los docentes a cargo buscan brindar herramientas asociadas a técnicas de cuerpo y voz que estén al servicio de la creación artística. Los docentes recuperan de su taller la estimulación como motor y como una de las principales herramientas para desarrollar la curiosidad, el humor, la investigación y la reflexión, para pasar luego esas ideas a un papel, construyendo la poesía de futuras cuartetas y salpicones.

Como se menciona anteriormente, desde el año 2015 esta propuesta logró llegar a los distintos Centros Universitarios Regionales. Desde el Área de cultura se ha intentado acompañar las políticas de descentralización y democratización que ha desarrollado la Udelar, por lo que algunos de los talleres se han podido replicar a lo largo del territorio. En el caso del taller de murga, es uno de los que más alcance ha tenido y tiene; al día de hoy la propuesta ha llegado a Paysandú, Rocha y Maldonado, además del taller en Montevideo. En el caso de Paysandú la propuesta se desarrolla en modalidad anual y en el resto de los Departamentos se lleva adelante la modalidad semestral. En el departamento de Montevideo la actividad se divide en niveles[3]. A partir de las distintas experiencias vividas tanto por los docentes como por los participantes del taller, se desprenden algunas características del trabajo en territorio que desde el equipo de gestión del Área se pueden tomar para desarrollar posibles abordajes que contribuyan a mejorar la experiencia. Los docentes destacan por ejemplo la llegada a territorio como una posibilidad de abrir puertas, brindando herramientas a futuros artistas. En el caso de Rocha por ejemplo, la llegada del taller de murga abrió la posibilidad de hacer crecer las propuestas de carnaval que hasta entonces existían, incentivando a la creación de nuevos conjuntos murgueros. Similar es el caso de Paysandú, en donde la propuesta de carnaval es muy similar al Concurso Oficial que se desarrolla en Montevideo, esto ha fortalecido también la creación de nuevos espectáculos y conjuntos. En este sentido, los recursos y gestiones llevadas adelante por la Universidad, apostando a llegar a los distintos territorios, constituyen una oportunidad para fortalecer vínculos artísticos que trascienden al espacio de taller. También se destacan los vínculos interpersonales que se construyen, ya que se genera el convivio entre diferentes edades, por ejemplo, así como también el vínculo entre estudiantes, docentes, y población en general, ya que los talleres que se gestionan desde el Área no son exclusivos para la comunidad universitaria, sino que se abren a la población en general, lo que permite un cruce que entendemos es positivo y necesario dentro de la Universidad.

Sin embargo, también la llegada a los distintos territorios del país supone algunas cuestiones que se valoran, dentro del Área, como debilidades. Un ejemplo de esto es que los docentes son quienes viajan cada semana o cada quince días en algunos casos a brindar los talleres. En este sentido se produce un desgaste por parte de los docentes que manifiestan el traslado a los diferentes espacios como una “contra” ya que supone muchas horas y recursos destinados sólo al traslado.

El Área de cultura, como parte de la Universidad tiene la misión de alcance nacional. En este sentido, la descentralización es un desafío y desde el equipo de gestión se está

[3] Nivel 1 para principiantes y nivel 2 para participantes que ya cuentan con experiencia en el género. Esta modalidad está sujeta a quienes se inscriben cada año, ya que en muchas ocasiones los cupos del primer nivel son cubiertos y el interés de participar es mayor, por lo que se utiliza el nivel 2 como ampliación del nivel 1.

trabajando para buscar los mejores qué mecanismos para poder llegar al interior respetando y cuidando las particularidades de cada territorio, en el entendido de que cada espacio tiene sus riquezas y fortalezas que pueden ser trabajadas por quienes habitan esos espacios. Es por ello que amerita la construcción en conjunto de propuestas con los distintos Centros Universitarios Regionales para elaborar un plan de trabajo que permita la permanencia de los talleres artísticos y lúdicos en los distintos territorios, generando independencia pero trabajando a partir de los mismos fines e intereses.

Educación, taller y murga

Así configurado, el taller de murga es un espacio educativo innovador y diferente de lo que tradicionalmente sería esperable en las propuestas educativas en la Udelar. En él conviven y se articulan una institucionalidad dirigida a la educación superior regida por el modelo de universidad latinoamericana gratuita, autónoma y cogobernada, por una parte, y, por otra, esta propuesta de educación no formal, esto es, centrada en el proceso (y no en la certificación), en el aprendizaje y la creación colectivos asociados a la praxis (y no en la teoría alejada de la experiencia), que persigue un objetivo propio en sí mismo (y no como medio para fines técnicos o profesionales) y que provoca transformaciones tanto en la situación abordada en clase como en los sujetos: del taller se sale distinto de la forma como se entró (Cano, 2012:33). Estas características, que Cano asocia al concepto de taller que es propio de la educación popular, pueden verificarse en el desarrollo cotidiano de los talleres. Así, cada encuentro se propone avanzar en la producción coral o rítmica de la murga, ejercitando voces, cadencias y recursos sonoros y escénicos propios de esta forma de expresión carnavalera, donde a medida que los participantes van ganando seguridad en su desempeño pueden ir incorporando su impronta personal al trabajo colectivo, apuntalando a su cuerda[4] cuando necesita apoyo para encontrar el sonido o el ritmo buscados, animándose a cantar solos (pasajes solistas) o ayudando al grupo a no perder la letra. La praxis del canto y de la creación que están presentes en cada encuentro instalan un aquí y ahora en el proceso de aprendizaje, desprendido de cualquier idea de preparación para evaluaciones o de desafíos futuros: el presente es el canto y el desafío es lograrlo con el grupo y en el grupo. Los talleristas estimulan la práctica ilustrando episodios de la gestación o la presentación de los fragmentos que proponen al grupo, introduciendo la historia reciente del carnaval, de la que ellos han sido parte, y a través de sus vivencias muestran a las y los participantes –la mayoría de quienes sólo han conocido carnavales recientes- los procesos de evolución del carnaval, que por ser una fiesta viva y arraigada en la cultura popular, fluye y decanta con ella.

[4] Las cuerdas de la murga son los tipos de registros sonoros que se agrupan en bajos, segundos, primos, sobreprimos y eventualmente tercia, y que dentro de cada grupo cantan al unísono, pero entre sí estructuran armonías y contravoces que enriquecen el sonido coral.

Una de las premisas de la educación social según la concibe José García Molina es que en el acto educativo confluyan al menos tres elementos: unos contenidos educativos que se transmiten, un agente educativo que los ofrece y sostiene, y los sujetos de la educación dispuestos a tomarse el trabajo de apropiarse esos contenidos (García Molina, 2003:116). Si falla alguno de esos elementos, el proceso se desmorona. En el caso del taller de murga los contenidos son el estilo musical y performativo de la murga, los agentes son los talleristas que proponen esos contenidos al grupo de participantes y guían y sostienen el proceso, y los sujetos son las y los integrantes del demos universitario que en sus diversas condiciones como estudiantes, docentes, trabajadores o egresados asisten cada semana a integrarse al grupo, cantar y bailar con él.

En un contexto educativo que ha sido identificado como mercadológico (De Souza Silva, 2004:11) donde estudiar tiende a considerarse en muchos ámbitos como una puja permanente por créditos, certificaciones y condiciones para acceder a mejores realidades laborales, económicas, y de reconocimiento social, la visibilidad limitada de este taller como actividad educativa puede privarnos de registrar la importancia de su aporte para romper las reglas de juego del industrialismo. En cambio, en lugar de seguir la corriente predominante de ese industrialismo, el taller permite centrarse en una concepción del mundo como trama de relaciones a través del contacto con la creatividad y la historia de la murga, donde la historia es relevante para comprender y actuar sobre el presente, y donde la comprensión del contexto necesita del aporte de multiplicidad de percepciones. De este modo, y siguiendo con la concepción de De Souza Silva (2004), el taller aporta a la construcción de la educación como práctica de la transformación (35).

Es que lo inesperado de un taller de murga que ha nacido y se ha consolidado ya después de varios años en la Udelar interpela a la *cultura de la normalidad* (Sztulwark, 2019:32) y nos impulsa a ampliar la mirada sobre la variedad de caminos en que "la universidad querida" –tomando prestado el término de Pablo Carlevaro- puede llegar a contribuir a una sociedad transformadora y transformada, reflexiva, crítica y en última instancia, más humana.

Referencias

Cano, A. (2012) *La metodología de taller en los procesos de educación popular. Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*. 2 (2). En Memoria Académica FHACE, UNLP. Buenos Aires

De Souza Silva, J. (2004) *La educación latinoamericana en el siglo XXI*. e-libro IFPRI COSUDE San José de Costa Rica

García Molina, J. (2003) *Dar (la) palabra. Deseo, don y ética en educación social*. Gedisa. Madrid.

Ley Orgánica de la Universidad de la República. Ley nro. 12.549 de 16.10.1958 - Publicada en el Diario Oficial el 29.10.1958

Sztulwark, D. (2019) La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político. Caja Negra editora. Buenos Aires.

Una Construcción Plural de la voz en los discursos carnavaleros: La Mojigata 2017

Rodrigo Garrigue - *rodrigogarrigue@gmail.com*

Resumen

Este trabajo se basa en el análisis lingüístico de algunos de los mecanismos que se ponen en juego a la hora de construir un discurso representativo. En este caso se hablará de un espectáculo cuya enunciación va a estar a cargo de una murga que, a su vez, *representa* la voz del pueblo, de ahí la idea de *construcción de voz plural*. Esa *voz* se construye a través de la puesta en práctica de toda una serie de artilugios que hace pasar las ideas de un colectivo (La Mojigata) como si fueran las de toda la sociedad. A través de nociones de diversos autores del campo de la lingüística se profundiza en las estrategias que se ponen en juego para llevar a cabo esa *construcción*. Para ello se hace un recorrido por una obra específica que contiene en sí las claves para comprender diferentes estrategias discursivas, no solo en el marco de la presentación del espectáculo sino en un contexto histórico y político específico.

Palabras clave: *Discurso, murga, pueblo, voz, plural*

Abstract

The following work is based on the linguistic analysis of some of the mechanisms that come into play when constructing a representative discourse. In this case, it will discuss a performance whose enunciation will be carried out by a *murga*, which in turn represents the voice of the people, hence the idea of constructing a plural voice. This voice is built through the implementation of a series of devices that make the ideas of a collective (La Mojigata) appear as if they were those of the entire society. Drawing on notions from various authors in the field of linguistics, the work delves into the strategies employed to carry out this construction. To do so, it takes a journey through a specific piece that contains the keys to understanding different discursive strategies, not only within the framework of the presentation of the performance but also within a specific historical and political context.

Keywords: *Speech, murga, people, voice, plural*

Introducción

> *El análisis crítico del Discurso se ubica en una perspectiva de disentimiento, de contra-poder, es una ideología de resistencia y al mismo tiempo de solidaridad.*
>
> Teun Van Dijk (1994, p.7)

¿Quién habla cuando se habla? ¿Podemos identificar una idea, una frase, un enunciado, con un solo enunciador? ¿O acaso son las voces que oímos o leemos ecos de otras voces que se repiten y se ocultan entre sí creando una red compleja cuyo origen se pierde en algún pasado al cual no podemos acceder? Estas preguntas configuran la base de este trabajo, que intentará dar cuenta de la complejidad que tiene en sí mismo un discurso; discurso entendido como un hecho socialmente constituido (Calsamiglia Blancaflor y Tusón Valls, 1999) que no es (sólo) un texto, sino más bien una cosmovisión, una forma de ver e interpretar el mundo con diversas intenciones que, o bien ayudan a sostener el status quo social o tratan de generar una ruptura, un quiebre.

Como objeto de este análisis, el cual buscará abordar los usos de los diferentes elementos lingüísticos que se presentan en la construcción de un discurso, abordaremos un espectáculo de murga uruguaya del año 2017. El espectáculo se llamó *El pueblo ya sabe lo que quiere* y fue realizado por la murga La Mojigata, un conjunto que participa desde hace más de diez años en el carnaval de Uruguay. Resultará necesario hacer un breve repaso por la historia del carnaval o, mejor dicho, por la historia de la construcción de un discurso carnavalero, una forma del decir que desde hace muchos años está intrínsecamente relacionada con la crítica social y la ironía como herramientas para la denuncia y la diversión.

La historia no es muy clara y está llena de artilugios mitológicos[1], pero en el año 1905 desembarcó en las costas del Río de La Plata un conjunto proveniente de Cádiz, *La Gaditana*. Era una *troupe* de artistas que, para aumentar sus ingresos, comenzaron a hacer actuaciones en la calle, abiertas a todo público. El espectáculo que hacían era una mezcla de teatro, música y circo. Un año después, en Montevideo, se forma *La Gaditana que se va,* un conjunto que, tomando ciertas ideas del otro grupo, se encarga de fundar, sin siquiera ser conscientes de ello, una expresión que se convertiría, algunas décadas más tarde, en uno de los géneros representativos de todo un país y en una de las herramientas fundamentales en manos del pueblo[2] para ejercer un tipo de control social sobre los acontecimientos políticos de la nación. Desde entonces, reivindicando las voces de los sectores más populares y posicionándose en la vereda del frente del poder, las murgas se han constituido como voces oficiales de la interpretación de la actualidad y los conflictos de la sociedad.

Con esta introducción se busca enmarcar el análisis de una manifestación discursiva que se coloca, dentro de la distinción que hacen Calsamiglia y Tusón, del lado de quienes se

[1] Cabe destacar que esta es una versión mítica del origen de la murga y no posee rigor histórico, nos sirve aquí para darle un marco mínimo al lector no especialista. Para una profundización en el proceso histórico del desarrollo del género existe una amplia bibliografía dedicada al tema.
[2] Más adelante abordaremos la idea de *pueblo* (y otras palabras) como parte de la isotopía murguera.

enfrentan a los discursos oficiales y que dentro de ese mismo discurso[3] encuentran una posibilidad de repensar las estructuras sociales. A fin de esta búsqueda veremos de qué manera se construye una imagen propia de voz plural, representativa de los diferentes sectores de la sociedad. Dirá La Mojigata en su presentación 2017: "Porque vamos a decir todo lo que vos pensás/no se trata de dar nuestra opinión".

Análisis

> *Fiel reflejo de la mañana que vuelve y que va / acompañante del murmullo eterno de la ciudad / apesadumbrada mirada dulzona de la realidad / se posa en tablones sueltos y en hormigones armados / sonoridad que se mete en la radio y afines / a fin de cuentas / eso es la murga*
>
> La Mojigata, 2008

Partimos de la base, entonces, de que la murga[4], además de ser un género músico-teatral, es una forma de discurso, y podemos ir aún más a fondo: una forma de contra-discurso, en el sentido que toma las voces de diversos personajes del ámbito público para ironizar y hacer lecturas de la realidad social. La ironía, entonces, sirve de puntapié para la idea de construcción de un discurso que, ante todo, busca provocar al espectador, al mismo tiempo que trata de hacerlo partícipe de ese *mensaje* que se está transmitiendo; en términos de Ducrot (1984), es la voz del enunciador, es decir, esa voz que subyace y que es presentada por una serie de locutores que se unifican. Para construir esa voz plural, entonces, además de lxs murguistas en el escenario, se necesita otro factor, y allí, la murga, desde el principio del espectáculo, propone la complicidad con el espectador. Se presenta diciendo que "este año el pueblo despertó" y el "pueblo" es ese conjunto anónimo de espectadores que mira el espectáculo. Es decir, la murga le da entidad a ese público a través de la alternancia en los usos de la tercera y la segunda persona, es decir, habla del pueblo o trata al público de pueblo y lo nombra a través del "vos". Le da, decíamos, una entidad que lo obliga a posicionarse, a tomar partido, y que, por falta de posibilidad de réplica, termina siendo *representado*.

La murga *representa* al "pueblo" más allá de que el pueblo quiera ser representado, lo hace constitutivo de su discurso y en esa integración se ponen en juego diferentes estrategias discursivas. Todos los años que una murga sale en carnaval tiene la *obligación*[5] de hablar sobre hechos que ocurrieron el año anterior (*El pueblo ya sabe lo que quiere*

[3] Podría decirse que, si bien las murgas poseen un alto contenido de crítica social, su historia y su pertenencia al circuito oficial de Carnaval, las convierte también en parte de ese discurso hegemónico, ya que, con el paso del tiempo, contribuyen al sostén del orden establecido. La Mojigata es una de las murgas más reacias a esa oficialización del discurso murguero y quizá por eso también se constituye como una de las más resistidas por los jurados del concurso.
[4] Cabe hacer la distinción entre la murga en Uruguay y la murga en, por ejemplo, la provincia de Buenos Aires. Mientras de este lado los protagonistas son el bombo con platillo y el baile con sus particulares patadas, en Uruguay el género es coral y mucho más relacionado con el teatro que con la danza.
[5] Obligación que se enmarca en, por lo menos, dos cuestiones: una relacionada a la valoración del público y del jurado y otra correspondiente a la historicidad del género murguero.

además de hablar sobre cuestiones universales habla de lo que sucedió durante el 2016). Para eso se pone en juego el uso de deícticos temporales (“este año”, “hoy”, “ayer”) y también espaciales (por ejemplo, cuando la murga se comunica con la tribuna directamente y señala un lado u otro para que efectúen movimientos de acuerdo a lo que van cantando). La murga (el espectáculo), entendida como proceso de enunciación, se constituye en un aquí y ahora. La murga puede mostrar, ironizar o reproducir situaciones que sucedieron en otro tiempo o en otro espacio, pero las presenta como si ese que está sucediendo fuese el presente, reemplazando el tiempo real, de la vida, por el verbal, del lenguaje; por ejemplo, cuando dos de los personajes están inscribiendo a su hijo en una escuela; no hay una inscripción real, no existe tal hijo, sin embargo, en la actuación el hecho sucede como si fuese en ese tiempo y en ese lugar. El público no puede escaparse de ese presente, se convierte, por su condición de público, en quien lo valida.

Por otro lado, en sintonía con la idea de construcción de discurso, resulta interesante, por no decir necesario, revisar de qué manera se dan las caracterizaciones y las configuraciones de los participantes de la comunicación, del *enunciador* y el *enunciatario*. Decir que hay discurso, de alguna manera, es afirmar que hay alguien que lo produce, el discurso es acción. Es una forma de la acción, una actividad constante de interpretación y reinterpretación de sentidos. La murga ocupa el rol entonces, de enunciador y el público, que participa aprobando o no con sus intervenciones (aplausos, risas, chiflidos), se adjudica la posición de destinatario y la relación dialéctica del discurso queda saldada; pero, como decía Benveniste, “a veces es útil pedirle a la evidencia que se justifique” (1977, p. 179). La murga se constituye como enunciador a partir de nombrarse como “la voz del pueblo” y eso lo hace como murga, pero a la vez, como recurso argumentativo, utiliza las encuestas, como idea de participación del “pueblo” en ese denominarse “la voz del pueblo”, se autoadjudica dicha condición. “Vamos a decir todo lo que vos pensás/no se trata de dar nuestra opinión” dice La Mojigata en la presentación y se quita la responsabilidad del enunciado, es decir, la amplía en dirección al público, quien, desde su posición enmarcada en la segunda persona del singular, no puede participar, está empujado a ser el destinatario. La murga dice: “no, yo no, el pueblo. A nosotros nos pagan para decir las cosas, si las tuviéramos que hacer no podríamos salir en carnaval” y adelanta el hecho de saber que todxs lxs participantes de ese discurso conocen su posición y la aceptan, pero el enunciatario, sin proponérselo, termina siendo el enunciador, desde la ficción, de ese discurso. La murga dice lo que quiere decir el pueblo y el pueblo, en el *aquí y ahora* del discurso, no tiene voz, o la tiene en la murga, pero fue la misma murga quien construyó al enunciador y al enunciatario.

Ese contrato que firma “el pueblo”, ese *ser representado*, es parte de la necesidad del arte. El espectador debe prestar su confianza a lxs artistas, y eso lo hace porque está preparado.

El discurso de las murgas forma parte del lenguaje de la cotidianeidad y se conecta con partes sensibles del sentido común, dejando en evidencia actitudes mezquinas y dando golpes a la mediocridad. En una parte del espectáculo, a partir del minuto once (Tenfieldoficial, 2017), La Mojigata habla de los valores y su desaparición, y pone en evidencia esa doble vara, la forma en que se enuncian ciertas cosas relacionadas al pasado ("todo tiempo pasado fue mejor") en contraposición con la denuncia a diferentes tipos de opresiones que, en las últimas décadas se han visibilizado, como es el caso del rol de la mujer en el hogar y en los diferentes sectores de la sociedad; más que valores lo que se ha perdido es una forma de interpretación del mundo, que veía "valores" en lugar de opresión. La murga critica porque no puede adular, su función es la denuncia, tanto de las cuestiones públicas como de aquellas que atañen, por filosóficas, al universo de lo privado. Pero la murga, como decíamos más arriba, es irónica, y ahí radica su efectividad. Los chistes de la murga, muchas veces, tienen su remate en la reacción del espectador, es decir, en su razonamiento; el espectador entiende la "indirecta" y se ríe, se ríe porque es lo único que puede hacer, aunque descubra en sí aquello que está escuchando, aunque reconozca que aquella frase, esa canción, lo está criticando. Esto se produce porque los discursos existen en tanto puedan ser interpretados por alguien, es decir, la única forma de que haya un discurso es que haya una interpretación de ese discurso, aunque esa interpretación sea de puro consentimiento. Van Dijk dice "(...) que la relación que se establece entre estructura social y estructura discursiva no es una relación directa sino indirecta, la cual pasa a través de una especie de interfase denominada cognición social..." (1994: 57) que se trata de una forma de razonamiento colectivo. No se puede comunicar algo si no hay alguien que lo entienda, y para que ese alguien lo entienda debe compartir cierta base que se relaciona directamente con cuestiones de poder, es decir, quien construya y sostenga esa base, va a "controlar" las formas de pensar, las formas de interpretar y producir discursos.

A partir de esta misma condición de pensamiento colectivo, es que la murga puede sostener su discurso de denuncia; porque *lo que está diciendo* es representativo y genera reconocimiento. Ejemplo de ello es el tiempo que han perdurado las murgas a través de la historia en su rol comunicativo y en su papel de denuncia. Esta construcción de discurso está sostenida por diversos elementos que refuerzan la cohesión entre las diferentes partes del "texto", es decir, las actuaciones que hay en las distintas partes del espectáculo y las canciones que lo componen. Es importante aclarar, que la música constituye uno de los elementos de cohesión de la obra: El constante sonido de la batería marcando el tiempo, las repeticiones de algunas melodías (aparece en diferentes momentos del espectáculo el uso de un *lairala*... específico, que sirve de separador entre canciones) y las repeticiones de diversas frases ("Este año el pueblo despertó" aparece en varios lugares del espectáculo para hablar de cosas distintas pero que atañen siempre a cierta responsabilidad del

"pueblo") que en las distintas canciones funcionan como elementos que hacen a la unificación del texto. El espectáculo de murga se construye a partir de la puesta en escena de una multitud de sistemas de códigos, que van desde lo visual a lo musical, y desde lo actoral hasta lo escenográfico, pasando por las decisiones estéticas de lxs autorxs de la obra.

La coherencia, por su parte, está garantizada por los términos y vocablos que forman parte de la isotopía murguera, como por ejemplo "carnaval", "tablado", "voz del pueblo". El tema del espectáculo, entonces, es que "este año el pueblo despertó", afirmación entendida como todo un conjunto de contradicciones que van desde el carnaval, lo que se dice en carnaval, las decisiones políticas y los acontecimientos en la actualidad de la educación. En lo que respecta al tema, puede entenderse como el tratamiento de cada uno de los elementos que hacen al tema: el pueblo despertó porque "ya sabe lo que quiere", porque "se lo dicen las murgas", porque "se lo dicen las encuestas", porque es "carnaval". El pueblo despertó y La Mojigata vino para avisarle; todo lo que diga la murga, después de esa afirmación, va a ser en nombre del "pueblo" que ha despertado y tiene una nueva forma de ver la realidad, una forma donde se borronean los límites de la ideología y la gestión, donde lo público y lo privado se miran frente a frente. *Este año el pueblo despertó*, ahora, que se entere.

La coherencia, entonces, está dispuesta a través de un esquema escénico que tiene que ver con las actuaciones de lxs murguistas y las canciones que se cantan; a la vez, las personas e instituciones que se mencionan (marcas, nombres de escuelas, nombres de personalidades mediáticas o políticas) junto con ciertos objetos o términos claves del carnaval forman parte de lo que más arriba denominamos *isotopía murguera:* Todo tipo de término o palabra que por cuestiones culturales y de tradición pertenecen al ámbito de *lo murguero* en carnaval[6]. Por lo tanto, un discurso murguero, un espectáculo de murga en carnaval, debe, inevitablemente, echar mano a este tipo de elementos, no sólo para inscribirse en la tradición, sino, más bien, para llegar al público, para que su mensaje pueda ser interpretado, y, sobre todo, para que guste, hecho indispensable para lograr mayor cantidad de contratos durante las semanas que dura el carnaval. En *El Lenguaje como Semiótica Social* Halliday dispone la clasificación de algunas funciones del lenguaje y entre ellas desarrolla la idea de *función ideacional*, entendida como aquella que

> representa el potencial de significado del hablante como observador; es la función de contenido del lenguaje, del lenguaje como "acerca de algo". Éste es el componente mediante el cual el lenguaje codifica la experiencia cultural y el hablante codifica su propia experiencia individual como miembro de la cultura; expresa los fenómenos del entorno: las

[6] Bajtin dice: "De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnados del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas 'al revés' y 'contradictorias', de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (...) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos" (2005[1933], p. 10).

> cosas -criaturas, objetos, acciones, sucesos, cualidades, estados y relaciones - del mundo y de nuestra propia conciencia, incluso los fenómenos de la propia lengua... (Halliday, 1979: 148)

Es decir, el ejercicio del lenguaje, siempre es acerca de *algo*, y ese *algo* debe significar *algo* para *alguien*, que puede interpretarlo porque de alguna manera posee las herramientas necesarias para interpretar la lengua y a partir de esa interpretación generar alguna respuesta, que puede ser, teniendo a la murga como enunciador, indignación o carcajadas. De cualquier manera, cuando se están burlando de *unx*, el público sabe que no es verdad, es decir, que no es esa la intención, sino una cuestión inevitable del lenguaje murguero; lxs espectadores conocen su condición y saben de lo que hablan las murgas (y si no lo supieran de antemano no les sería muy difícil interpretar el código), saben, de alguna manera, que van a un lugar, a que un grupo de gente que se maquilla y canta en un escenario, se burle de ellxs.

Cabe destacar, entonces, la producción de un discurso plural por parte de la murga; es decir, un discurso que no tiene un sujeto único como enunciador, sino que nuclea a un grupo de enunciadores, que ocupan diferentes roles (más activos o más pasivos) y que constituyen ese discurso. Este discurso es llevado adelante, en términos de Ducrot (2004), por la murga, que se establece como locutor (y enunciador en tanto productores del texto) y por el *pueblo* (público en general) haciendo las veces de enunciador (en términos de la representación de "voz del pueblo" que se adjudica la propia murga). El pueblo dice lo que la murga canta, o la murga canta lo que el pueblo dice; de dónde viene la voz, es un misterio, aunque la justificación de la idea de "voz del pueblo" proviene de los años más oscuros de la historia, donde la expresión de una idea o la manifestación de una lucha era vista como *subversión*, como crimen, y, como tal, debía ser castigado. Cuenta Raúl Castro[7] en una entrevista en el programa *Encuentro en el Estudio* (2012) que lograron, en esa época (1980-82), constituir un arma para la expresión popular, un arma que serviría como herramienta de disputa del pueblo ante el avasallamiento de los derechos y las injusticias sociales.

Las murgas, sobre todo durante las décadas del 70 y el 80, tuvieron su punto más alto en términos de contra-discurso. El avance de las dictaduras en latinoamérica y sobre todo de los mecanismos de censura en los discursos artísticos y en el carnaval, generó una codificación metafórica en la música y la literatura por parte de lxs artistas que seguían componiendo y escribiendo a pesar de los riesgos que dichas acciones constituían. Si cruzamos a Argentina, por ejemplo, canciones como "Los dinosaurios" de Charly García (1982) o "Canción de Alicia en el país" de Serú Girán (1980) respondían a esa lógica de atravesar la censura a partir de un uso poético del lenguaje que oculte los significados más directos, dejando en manos de lxs oyentes la posible interpretación. El carnaval en

[7] Raúl "el flaco" Castro es un personaje histórico del carnaval uruguayo. Fundador de la Murga Falta y Resto, en sus inicios se ganó el apodo de "Tinta Brava" por la fuerza poética y la crudeza de las letras que escribía para la murga.

Uruguay, a diferencia de en Argentina, no fue prohibido, pero sí fuertemente intervenido. La libertad de expresión se vio severamente afectada y las murgas tuvieron que, o bien maquillar sus discursos para poder salir en carnaval o apelar a los tablados más populares y periféricos, frutos de la organización de los barrios. Durante más de 20 años, entonces, las murgas fueron concentrando en sí esa idea de pueblo sublevado, que se levanta y canta contra las injusticias del poder y ya poco espacio quedó para otro tipo de discursos (dentro del género) que tenían que ver solamente con el humor, es decir, si se va a hacer humor, a partir de ese momento, deja de ser liviano y empieza a ser sobre lo terrible que puede llegar a ser la condición humana. Años más tarde, sobre todo entrando la década del 2000, los discursos murgueros se volverán hacia lo filosófico y universal, alejándose cada vez más de lo cotidiano y volcando sus palabras a los grandes temas de la humanidad, como por ejemplo, el fin del mundo[8]. En el año 2009, por ejemplo, la murga A contramano nombra su espectáculo "La familia"; en el 2014, Don Timoteo habla de las creencias y las religiones con su espectáculo "Creer o reventar"; y en el 2015 La Clave ingresa en el entramado de la cotidianeidad uruguaya para hablar del "Ruido" (nombre del espectáculo) que hay en nuestras sociedades. Vale aclarar que no por esta tendencia a la "universalización" del discurso o a la complejización del mismo en esos espectáculos se haya dejado de lado las cuestiones del día a día o las críticas a los diversos sectores sociales: las murgas no dejan su rol de denunciantes del cotidiano, pero se comprometen con temáticas más amplias que quizá ayudan a comprender el origen o el trasfondo de las problemáticas antes que el resultado o las consecuencias de las mismas.

Este hecho de cambio en el discurso, debe entenderse como parte del devenir histórico de la murga. Su función como representante de la *voz del pueblo* tiende a modificarse por las alteraciones del orden político, es decir, ante un gobierno de derecha la murga se siente más "cómoda", tiene hacia donde disparar su voz y lo hace eficientemente, generando todo tipo de respuestas en la sociedad; pero cuando el gobierno es más progresista o directamente de izquierda, la murga se ve obligada a renovarse, a modificar su decir. El paso de la crítica de los hechos cotidianos a los universales o viceversa tendrá lugar de acuerdo a los tiempos que corran. *El pueblo ya sabe lo que quiere* es un espectáculo inscripto en esa lógica: los temas que trata son la diferencia entre "lo público y lo privado", los valores de la sociedad uruguaya, la familia y la educación, la ideología y la gestión, la voz del pueblo, la voz propia y, en la retirada, la voz del otro: "No, no te puedo decir / que estás pensando, que estás sintiendo / yo no soy vos". Si bien trata de temas cotidianos, el contexto histórico los convierte en universales, no hay denuncias a hechos puntuales, sino más bien una crítica a un conjunto de ideas que forman parte de la idiosincrasia de un "pueblo".

[8] La murga Agarrate Catalina en el año 2006 gana por segunda vez el premio mayor del concurso de Carnaval con su espectáculo "El fin del mundo", donde encarnando un grupo de cucarachas, pasean al espectador por los trajines de la actualidad global.

La murga, entonces, se constituye con un doble valor discursivo. Por un lado, es un contra-discurso, porque su rol es criticar la voz oficial, la que representa a los intereses económicos y políticos de los sectores de poder y no a los del "pueblo"; y por otro es la voz oficial de la crítica. Es decir, dentro del abanico de discursos, el de la murga es el permitido, el que puede ser políticamente incorrecto, el que posee la validación (histórica y coyuntural) por parte de la sociedad para representar los intereses de, de nuevo, el "pueblo". El de la murga es un contra-discurso aceptado, y no solo es aceptado por el conjunto de la sociedad, sino que es aceptado por la dirigencia política, que muchas veces se hace presente en el Teatro de Verano[9]. Ante este hecho cabe la pregunta, entonces, si la voz murguera, en su afán crítico, no es meramente un artificio, una costumbre estética que se lleva adelante todos los años y que ha perdido su rol como cuestionadora de la realidad y los acontecimientos cotidianos por el hecho de validarse como discurso oficial. A partir de este fenómeno de consolidación del discurso de la murga como contradiscurso socialmente aceptado, podría decirse que, en lo oficial de la competencia, pareciera posicionarse en un espacio discursivo mucho más cómodo, menos disruptivo: de la representación más cruda de los intereses del pueblo, al discurso que "queda bien" y que hay que decir para ser parte de la competencia y tener chances de ganar el concurso oficial del Carnaval Uruguayo (en Montevideo).

La Mojigata, dentro de las murgas que para ese entonces habitaban el carnaval, era una de las que continuaba rompiendo con lo esperado; y tenía en su expresión la búsqueda de una crítica certera que generase incomodidad en lxs espectadores y que a la vez sea representativa de los discursos y pensamientos de estxs. Por ejemplo en el año 2018, en su espectáculo, La Mojigata propone, en vez de salvar el medio ambiente, destruirlo, colocándose en una posición de doble moral, por un lado ironizando sobre el discurso ecologista políticamente correcto y, por otro, haciendo un trabajo de concientización acerca de la contaminación (Tenfieldoficial, 2018).

En estos tiempos donde el poder invita a cuidar las palabras y las formas, donde la autoridad imprime su fuerza sobre cualquier expresión que se manifieste en contra de ella, el único camino que pareciera viable es la construcción de un discurso que se alce como representativo y recupere, de alguna manera, el contenido mítico de la idea de *pueblo*, porque como decíamos más arriba, la murga va a representar al pueblo, siempre, aunque a éste, poco le interese ser representado.

[9] El Teatro de Verano "Martín Collazo" es el espacio donde se desarrolla la competencia de Carnaval en Montevideo, competencia que, además de murga ofrece otro tipo de espectáculos: Parodistas, Humoristas, Lubolos y Revista.

Conclusión

> Una y otra vez / se encuentra una canción, se encienden las ideas / Si esto es carnaval / y puedo hacerlo yo, lo puede hacer cualquiera.
>
> La Mojigata, 2018

Hemos comenzado este trabajo con una pregunta cuya respuesta continúa escapándose pero a la que intentamos acercarnos a través de conceptos y análisis de diversos autores sobre el discurso y su producción: "¿Quién habla cuando *se* habla?". El discurso murguero, como construcción social, se constituye a través de un complejo entramado de relaciones entre sus productores y sus receptores que en el tiempo que dura un espectáculo de murga pierden su referencia. El repaso histórico y las diferentes posturas que generan cierto *contenido* en el discurso del carnaval ha sido necesario en tanto configuración de un contexto que permite o genera la irrupción de un contra-discurso que se enfrente al discurso hegemónico en que se basan los mecanismos de poder.

El espectáculo *El pueblo ya sabe lo que quiere* de La Mojigata ha servido como muestra de los cambios que sufre el rol del enunciador, enmarcado por un lado en la producción de lxs autores como en la validación del espectador en tanto acepta ser representado en nombre de responder a la idea de "voz del pueblo". La construcción de una voz plural, que se manifiesta como representatividad de diversos sectores de la sociedad, es el mecanismo que lleva adelante la murga para constituirse como portadora oficial de un contra-discurso.

Si, como decíamos al principio, las voces que oímos o leemos son ecos de otras voces que se repiten y se ocultan entre sí creando una red compleja cuyo origen se pierde en algún pasado al cual no podemos acceder, la murga se constituye como representante por excelencia de esta condición. A través de la historia y en los diferentes espacios donde haya un discurso hegemónico capaz de ser producido e interpretado dentro de las relaciones sociales, será necesaria la presencia de, por lo menos, una voz plural, abarcativa, que contenga en sí las reivindicaciones de los sectores populares, que tenga como propósito criticar el orden establecido y que se constituya, a su vez, como un contra-discurso representativo, capaz de configurar una herramienta que sirva al *pueblo* como mecanismo de control político.

Referencias

Bajtin, Mijail (2005[1933]). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Benveniste, E. (1977) "De la subjetividad en el lenguaje" en: *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI.

Calsamiglia Blancaflor, H.; Tusón Valls, A. (1999) "La textura discursiva", en: *Las Cosas de decir. Manual de Análisis del Discurso*, Barcelona: Ariel.

Ducrot, O. (1984) "La noción de sujeto hablante", en: *El decir y lo dicho*, Bs. As.: Paidós

Ducrot, O. (2004) "Sentido y argumentación", en Arnoux, E. & M.M. García Negroni (eds.), *Homenaje a Oswald Ducrot*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 359-370.

Halliday, M.A.K. (1979) *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Tenfieldoficial. (2017, 8 de marzo). *Pasión Carnaval - Etapa 3 - Liguilla - La Mojigata* [video]. YouTube. https://youtu.be/84w5erB-Lk4?si=H_P22BAiKdyIv8md

Tenfieldoficial. (2018, 5 de marzo). *6ta Etapa - La Mojigata - Liguilla* [video]. YouTube. https://youtu.be/GFh24ziBHqQ?si=r0Imu-XYl74jxVGR

Van Dijk, T.A. (1994) *Discurso, Poder y Cognición Social. Cuadernos de la Maestría en Lingüística*, Año 2, Nro. 2, octubre de 1994. Colombia, Escuela de Ciencias del Lenguaje y la Literatura.

Mediaciones Estéticas del Espacio Performativo en la Murga Estilo Uruguayo. Análisis de la performance ¿Quién da más? de la Murga Asaltantes con Patente 2023

Alejandro Nicolás Gomez Montiel - Universidad Nacional de San Luis (Argentina) - *alejandrogomezmontiel91@gmail.com*

Resumen

El siguiente trabajo investigativo pretende indagar en la vinculación social-cultural entre la murga Asaltantes con Patente y el público en la sección *salpicón* o *popurrí* de su espectáculo 2023 *¿Quién da más?* en la *liguilla* del Carnaval de Montevideo. Dicho espectáculo, como objeto de estudio, fue seleccionado en un registro de formato audiovisual como mediación tecnológica. En tal sentido, el objetivo investigativo de este trabajo es indagar en el concepto de *mediaciones* (Hennion, 2010) de la composición musical y la letra del conjunto murguero, sustentada desde un análisis que aborda las condiciones vinculares entre lo sonoro y lo comunicacional de su producción, entendiendo, así, la música como un tipo de objeto mediado que se co-crea con el sujeto que la está escuchando.

Palabras Clave: *murga, composición musical, performance, mediaciones, contrafactum*

Abstract

The following research work aims to investigate the social-cultural link between the murga Asaltantes con Patente and the audience in the section *salpicón* or *popurrí* of their show 2023 *¿Quién da más?* in the *liguilla* phase of the Montevideo Carnival. This show, as an object of study, was selected in an audiovisual format as a technological mediation. In this sense, the purpose of this research is to investigate the concept of mediations (Hennion, 2010) of the musical composition and lyrics of the murga ensemble, based on an analysis that addresses the linking conditions between the sound and the communicational aspects of its production, thus understanding music as a type of mediated object that is co-created with the subject who is listening to it.

Keywords*: murga, musical composition, performance, mediations, counterfactum*

El siguiente trabajo indaga en el concepto de mediaciones de Hennion (2010) desde la construcción colectiva de sentido, la cual refiere a la vinculación de un hecho artístico como lo es la murga estilo uruguayo (MEU[1]) y su relación comunicacional con el público. Este interés por los aspectos sociales de la murga surge tanto desde una motivación

[1] Es importante aclarar que la categoría de *murga estilo uruguayo* es la denominación que se utiliza del género por fuera de Uruguay, en especial en Argentina, donde el término *murga* se utiliza también para otras prácticas. En Uruguay el término es sólo *murga*.

personal con el género, como así también por la fertilidad de este hecho en el campo de reflexiones sociológicas y musicales. A los fines de delimitar un hecho artístico de gran envergadura, este trabajo referirá a estrategias compositivas presentes en la MEU Asaltantes con Patente (ACP[2]), en la sección *salpicón* o *popurrí*[3] de su espectáculo 2023[4] "¿Quién da más?" en la *liguilla*[5] del Carnaval de Montevideo.

El objetivo principal de esta investigación es indagar en la comunicación entre ACP y el público entretejido por el concepto de *mediaciones* (Hennion, 2010) como vínculo social-cultural de la murga y el público. Dicho análisis se sustenta desde una perspectiva que aborda las condiciones comunicacionales de la producción intervinculadas con el hecho musical, entendiendo así la música como un tipo de objeto mediado que se co-crea con el sujeto que la está escuchando. Este accionar posibilita problematizar dicho objeto de estudio a la luz de las proyecciones investigativas de Antoine Hennion sobre la mediación estética y, a su vez, desde la perspectiva metodológica, ponerlas en diálogo con el análisis de registros en formato audiovisual como mediación tecnológica. Dichos registros materializan un contenido performático que propicia, en distintos estadios o capas, las intervenciones de los murguistas[6] en la búsqueda interacción con el público, las cuales están presentes desde lo compositivo, particularmente nos circunscribimos en el contenido de la sección popurrí o salpicón de ACP. En este sentido, resulta enriquecedor indagar en la relación dialógica entre performers y espectadores mediada por el contenido del popurrí como unificador de las partes y particularmente el contenido de algunas frases puntuales de la letra como objeto de estudio. Este hecho se materializa desde la mediación, la unión de lo material e inmaterial, la cual es contenido simbólico como factor comunicacional, por lo cual el espectáculo murguero opera como evento contenedor de mediaciones –instrumentistas, director, espacios físicos, público, corporalidades- y permite problematizar la separación entre intérpretes situados en el escenario con los espectadores, circunscribiendo así a la música como práctica social.

Desde la mencionada perspectiva es que canalizamos el objeto de estudio en la siguiente interrogante: ¿De qué modo la sección popurrí multiplica mediaciones en el espectáculo del conjunto murguero? Esta interrogante nos sitúa en el vínculo social-cultural de la murga y el público, lo cual funciona como un portal de acceso al concepto de mediaciones desde una perspectiva del rol social del arte. Además, la pregunta posibilita indagar de

[2] MEU fundada en 1928 en el barrio montevideano de la Aguada. Este año, 2023, resultó ganadora del carnaval de Montevideo con 2237 puntos.
[3] Dentro del espectáculo de la MEU la sección popurrí, salpicón o pericón, hace referencia a un recorrido por temas de la actualidad, tratados de manera rápida; incluye la crítica y la sátira desde temas político financieros hasta moda, farándula, tecnología, y demás.
[4] Disponible en: *https://www.youtube.com/watch?v=HhRLyrHElb0*
[5] La liguilla es la etapa final del concurso de carnaval uruguayo, realizado en el teatro de verano Ramón Collazo ubicado en el Parque Rodó de Montevideo. En dicho concurso, participan cinco diferentes estilos: Sociedades de negros y lubolos (Comparsas), Revistas, Parodistas, Humoristas y Murgas. Donde en el año 2023 pasaron diez de veintiuna murgas.
[6] Categoría que refiere a los performers que integran una agrupación murguera.

manera teórica en la idea de la inmaterialidad de lo simbólico y las conceptualizaciones del sentido estético de la performance en términos de Fischer-Lichte (2011).

La murga de estilo uruguayo refiere a un género de práctica coral, teatral y musical que se desarrolla alrededor de 1920 en Montevideo, Uruguay. Tiene como identidad fundamental el uso de la sátira, el humor, el doble sentido, el juego y la crítica social. Este conjunto coral de más de una docena de miembros (normalmente entre quince y diecisiete), está acompañado por tres percusionistas (bombo, redoblante y platillos) a los cuales se les denomina *batería*, además, una característica estilística es que la emisión vocal es principalmente nasal (en un estilo mayormente tradicional del género). El elemento teatral presente en la MEU sirve para comunicar satíricamente situaciones sociales y políticas, donde, además, los performers llevan los rostros pintados con disfraces elaborados. En este sentido comunicacional es donde prolifera la vinculación social-cultural entre la murga y el público desde el concepto de mediación (Hennion, 2010). Es preciso señalar que el espectáculo completo, es decir, la composición musical y lírica, la producción de disfraces, maquillaje, movilidad y espacios de ensayo, suele ser gestionado por los mismos murgueros y murgueras, ya que los conjuntos de MEU surgen de la sumatoria de aportes individuales, lo que deviene en la creación colectiva y suele ser sin retribución económica; sólo algunos grupos que logran destacarse como ganadores del concurso de carnaval y ser mediatizados, como por ej.: Agarrate Catalina, La Gran Muñeca, Curtidores de Hongos, etc., que logran apoyo económico de sponsors relevantes y por el premio económico del Concurso de Carnaval. Por lo antes mencionado, los protagonistas de las MEU necesitan otros trabajos cotidianos remunerados que no necesariamente están vinculados con la murga, lo cual es favorable para la creación de las letras con gran contenido social y de protesta. Los públicos de este fenómeno artístico son muy diversos y es imposible abarcarlos en su totalidad, por tanto, resulta más operativo indagar la relación entre público y espacios de encuentro. Situados en el concurso de verano del Carnaval montevideano, encontramos dos tipos de escenarios, el primero hace referencia al teatro de verano Ramón Collazo[7], siendo este el sitio oficial del concurso del Carnaval, ubicado en una zona privilegiada de Montevideo (en Rambla Wilson, Parque Rodó), donde asisten familias mayormente de clase media, referentes culturales, políticos, entre otros, y es el lugar donde las MEU presentan su espectáculo completo. El segundo hace referencia a los *tablados*, lugares donde las agrupaciones murgueras "foguean" parte de sus espectáculos[8] que serán presentados luego de manera oficial en el Teatro de Verano Ramón Collazo. La mayoría de los tablados están situados en barrios populares de Montevideo, como Salus, Molino del Galgo, Museo del Carnaval, etc. Estos espacios nocturnos de encuentro, se

[7] Es un centro de espectáculo de gran relevancia ubicado en la ciudad de Montevideo construido en 1944, siendo además el escenario oficial del Concurso de Carnaval.

[8] Hacemos referencia a que las MEU presentan una parte de su espectáculo en los distintos tablados de la ciudad de Montevideo, normalmente suelen cada murga suele presentarse en tres tablados distintos por noche.

enmarcan temporalmente entre las 19:30 y las 00:00 hs. aproximadamente (hora de Uruguay), momento en el que se desarrolla el espectáculo integrado por distintas agrupaciones del carnaval como comparsas de Negros y Lubolos, Parodistas, Humoristas, Revista y MEU, cada agrupación, presenta una parte de su espectáculo que será realizado de manera completa en el Teatro Ramón Collazo. Los mencionados tablados y, mayormente, los situados en los barrios populares, son espacios físicos y simbólicos de encuentro, ya que operan como símbolo de identidad propia de cada barrio, en tal sentido, los vecinos los nombran como "el club del barrio". Dicho club se caracteriza estructuralmente de maneras muy diversas, desde la disposición física de gradas o sillas de plástico, con escenario techado o no, el buffet con comercios y vecinos del barrio, puestos de juguetes, etc. Las familias del barrio son quienes asisten a su "tablado barrial", allí pueden cenar, jugar al bingo y escuchar a los presentadores que publicitan los comercios de su barrio en los intermedios del espectáculo. Por lo antes mencionado, el clima social vivenciado refiere a un momento de alegría y disfrute mediado por el carnaval, ya que el mismo indaga en una estética festiva, colorida, personajes humorísticos y satíricos, con música en vivo, además los presentadores y performers se inter-vinculan con el público, buscando hacerlos co-actores del espectáculo tanto desde la identidad barrial y local, como también desde lo artístico y operatorias de participación como subir al escenario, preguntas entre el público y demás.

De la suma de estos elementos surge el carácter particular de los espectáculos de las agrupaciones murgueras, ligado estrechamente con la identidad barrial y el carnaval, Montenegro (2020) dice que "tiempo en que las clases subalternas toman las calles para cantar a viva voz sobre su realidad y dar cuenta de la cosmovisión de la cultura popular" (1), en tal sentido, la MEU busca comunicar acontecimientos relevantes sucedidos durante el año y la vida cotidiana de personas "comunes" de clases populares, caracterizando a las letras de sus espectáculos desde la intertextualidad, la reapropiación y la resignificación cultural. Por tanto, este fenómeno artístico representa un terreno fértil a indagar relaciones a través del concepto de mediaciones.

El sociólogo Hennion (2002) en *La pasión Musical* aporta el concepto de *mediación*, el cual indaga en la reformulación de la noción de música y una propuesta para abordarla desde la unión de los supuestos tecnicistas y sociológicos de la música. En este sentido, Hennion se sitúa en el paradigma pragmático al problematizar el dualismo de las cosas inertes y los signos sociales puros. Por tanto, la *mediación* musical refiere a los entramados humanos y no humanos que realizan un trabajo de mediación, los cuales permiten la constitución de distintos estadios de la música. Así, estas relaciones derivan en que "no existe objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer" (Hennion, 2002:17). El concepto de *mediación* difiere de *intermediación* ya que no es una transformación pasiva

que transporta una cosa ya existente (Hennion 2012), sino que es un hecho que origina al mismo tiempo lo musical y la construcción de sentido y, en términos de Hennion, de gusto. En este marco, las mediaciones no refieren a las mediatizaciones de la industria musical como difusión, medios de producción, etc. Así los mediadores no son simples portadores de la música, sino que la construyen. Desde esta perspectiva es que el concepto de mediación ocupa un lugar relevante en esta investigación, ya que al considerar a la música como objeto mediado que se co-crea con el sujeto que la está escuchando en el sentido comunicacional, nos permite problematizar el objeto de estudio de la MEU en la relación vincular entre el mensaje a transmitir a los oyentes y los intérpretes en búsqueda de estrategias comunicacionales, dando lugar a una construcción colectiva de sentido. Es relevante destacar que Hennion (2002) refiere al riesgo de la actuación live (vivo), con sus operatorias compositivas particulares y "riesgos" que constituyen la praxis artística. En tal sentido los registros audiovisuales a analizar sustentan su hacer performático desde la puesta en escena en vivo, donde además el concurso estipula un tiempo específico de 45 min por espectáculo de cada MEU, lo cual genera una cierta performance que opera en un marco temporal dado de antemano, y los performers deben sortear los obstáculos o imprevistos de manera estratégica.

En la relación dialógica emergen las mediaciones y es donde cobra sentido las reflexiones de Fischer-Lichte (2011), quien remarca que el sentido estético de la performance se conforma de dos partes: por un lado, la estética hermenéutica y, por otro, la estética semiótica. La primera abarca la relación entre *sujeto* y *objeto*, en la coexistencia dialógica entre ambos, entre la obra como hecho artístico y la interacción entre público-performers, incluido, además, los músicos compositores en esa interacción. La segunda crea la relación de corporalidad y materialidad de los elementos con su significidad, entre *significante* y *significado*, concebimos así a los objetos de estudio de esta investigación como un *significante*, cuyo *significado* deviene en el tiempo y el espacio performático, actualizándose y transformándose junto a los sujetos de acción, por lo cual podemos adherir a que en términos de Hennion (2002) refiere al concepto de mediaciones. Para ambas estéticas mencionadas es sustancial la distinción entre *sujeto* y *objeto*, donde el artista crea la obra de arte como un dispositivo concreto y transmisible independiente de sí mismo pero inestable en su capacidad de permanente cambio y transformación, los públicos posibles pueden hacerla objeto de su percepción e interpretación. Desde esta proyección podemos encontrar una retroalimentación conceptual con Hennion (2002), quien propone una mirada superadora del dualismo entre sujeto y objeto, desde la comparación entre lo opuesto y lo reduccionista del hecho musical, es decir, entre la mirada esteticista y la mirada sociológica. Dicha mirada superadora de estos polos opuestos, refiere al concepto de mediaciones "en el que obra y sociedad, sujeto y objeto, se coproducen" (Boix y Semán, 2019:4).

Partiendo de las reflexiones anteriores retomamos el concepto de mediaciones presente en el accionar performático de la MEU, dicho concepto se materializa en el mensaje simbólico a comunicar (tanto desde lo musical tecnicista como desde lo sociológico) por tanto implica una co-producción entre performers y público. Por ejemplo, la primera sección formal de una performance de murga denominada *saludo o entrada* debe establecer claramente la personalidad de la murga "por lo cual son muy importantes el poder de síntesis del letrista como del arreglador" (Bordolli, 2007:34), el momento de popurrí debe contener un mensaje de protesta político satirizado, por tanto este mecanismo de despliegue en la creación de subjetividades favorece el constructo de la identidad artística y política de la murga (Reinares, 2017), el cual es un mecanismo dinámico en interrelación con el espectador. Estas formas de accionar performático que propician la técnica comunicacional esencial en el bucle de retroalimentación, fueron conformando "un código particular de comunicación que ha pasado a ser específico del género" (Diverso, 1989:72).

La sección a analizar referente al conjunto murguero Asaltantes con Patente, se sitúa en la 4ta etapa de la liguilla 2023 (Tenfieldoficial, 2023) del carnaval de Montevideo. La sección popurrí se encuentra en la sección temporal 02:23 a 15:30 y esta investigación se enmarca en algunos momentos de dicha sección para su análisis, ya que se abordan múltiples cuestiones sociales y políticas y resulta imposible abarcarla en su totalidad. El minuto 07:04 aborda "las cosas de los pobres, pero sin los pobres" en un mensaje comunicacional que indaga en las recursividades referentes a las diferencias sociales entre "pobres" y "ricos" y el constructo de identidades particulares de cada categoría. La misma comienza con una satirización en el personaje de "rico" quien roba a los pobres, inicia con las frases o "modos de decir de los pobres" como el "sha era" el "va pa´i" el "nos vemo en Disney", como operatoria de apropiación del lenguaje, en esto la ACP reflexiona con la no apropiación del nombre Brayan o Joseline, como nombres utilizados frecuentementes en hijos de clases sociales marginales, sino que utilizan nombres de "Jipi Cheto" como Aloe Vera, utilizando así una satirización de las identidades a través de los nombres que los padres utilizan. En tal sentido es interesante indagar en esta categorización del lenguaje desde lo identitario de las clases sociales y como ACP por medio de este accionar utiliza el concepto del mensaje como mediador con el público presente en el Teatro de Verano, además es necesario aclarar que las MEU muestran su espectáculo en los distintos tablados barriales de la ciudad de Montevideo, desde los más *chetos* a los más *pobres*, lo cual funciona de manera estratégica y potencia la mediación en términos de Hennion con los distintos públicos a través del mismo mensaje a comunicar en cada tablado. El momento temporal mencionado es abordado desde lo musical a través de una composición coral con tintes de textura homofónica, esta estrategia compositiva potencia el mensaje a transmitir, ya que la mencionada textura evita el contrapunto de voces que podría dificultar la comprensión del

mensaje, esta es una clara decisión musical al servicio del texto y por tanto de potenciar el mensaje a transmitir por medio de la música.

Situados en el momento temporal 07:47 encontramos un claro ejemplo de mediación a través de lo simbólico, donde se aborda el tema de la cumbia como música/género de "pobres", en simultáneo la música acompaña dicho género desde lo rítmico y lo percusivo como factores identitarios del género que hacen alusión a la cumbia. Este trabajo compositivo potencia de manera clara el mensaje a transmitir, en cierto modo busca que el espectador *viaje* desde lo técnico/sonoro a una cumbia. Este tipo de mediación simbólica donde la reconstrucción del hecho musical se vislumbra a través de los tejidos de asociaciones tanto musicales como sociales (ya que la música situada en la performance) funciona de manera clara en la relación hermenéutica (Fisher Lichte, 2011) en interacción entre público/performers. En tal sentido, en el minuto 11:38, se sitúa una estrategia compositiva propia de la MEU: el *contrafactum*, un procedimiento compositivo lírico musical que refiere a la creación de nuevo texto sobre músicas mediatizadas o conocidas (respetando lo más posible su melodía, ritmo y armonía). En este caso ACP utiliza la melodía armonía y ritmo de la conocida canción "Todo se Transforma" del artista uruguayo Jorge Drexler, a la cual le cambia la letra para favorecer un mensaje con tintes más políticos indagando en la realidad latinoamericana, exponiendo el análisis de que cada uno nace en el "rol social que le toca" y cómo el rico necesita al pobre para sostener su lugar en la pirámide social. El contrafactum podemos decir que funciona como una poderosa herramienta que opera como potenciador de las mediaciones en términos de Hennion.

Mediante el análisis realizado podemos decir que el espectáculo murguero *¿Quién da más?* de Asaltantes con Patente opera como un dispositivo concreto de mediación simbólica en términos de Hennion (2010) a través de canales compositivos como el mensaje político y social de la letra y la temática, la música, los vestuarios, etc., entre el público y los performers, creando un vínculo que se sustenta de manera sociológica y por medio de la construcción colectiva de sentido, en tanto público y performers logren hacer a la obra objeto de su percepción e interpretación. Así el vínculo social-cultural entre la murga y el público se ve inmerso en un proceso de retroalimentación desde una etapa temprana en la creación del espectáculo, donde se piensa en el público al cual va a llegar de manera directa la performance, en este caso el público montevideano con su contexto particular y situado. Podemos decir que el público de los tablados es un público heterogéneo que comparte la búsqueda de diversión en el carnaval, aquí es donde los conjuntos murgueros operan desde lo comunicacional mediante el mensaje político a comunicar generando un cúmulo de mediaciones con el público. De este modo Asaltantes con Patente pone en clave de tensión la discusión sobre la construcción de una

sociedad más igualitaria desde un paradigma alternativo como son las mediaciones presentes en el arte desde un accionar pragmático, particularmente operando desde las herramientas compositivas analizadas. Con ansias de ampliar la investigación sería interesante indagar en las particularidades de los sujetos de gusto a los cuales esta forma musical y artística llega, tanto en esta agrupación murguera, como en otras.

Referencias

Boix, O., & Semán, P. (2019). Etnografía, mediaciones y pragmatismo. *Revista Latinoamericana De Metodología De Las Ciencias Sociales, 9*(1)

Bordolli, M. F. (2007) Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia, *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (7), pp. 31-48.

Diverso, G. (1989) *Murgas: la representación del carnaval*. COOPREN, Montevideo

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estetica de lo performativo*. Frankfurt. Abada Editores.

Hennion, A. (2002) *La pasión musical*. Paidós, Barcelona

Hennion, A. (2010) Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto, *Comunicar*, 17(34), pp. 25-33.

Hennion, A. (2012) Melómanos: el gusto como performance, en Claudio Benzecry, (comp.) *Hacia una nueva sociología cultural*, Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 213-246.

Montenegro, F. (2020) La risa, el carnaval y la murga de estilo uruguayo: dispositivos de resistencia popular en M. Ortiz y M. Bracciale (Comps.) *De bambalinas a proscenio Perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Universidad Nacional de Mar del Plata. pp. 94-97

Reinares, L. (2017, 5 y 6 de octubre) *Modos de clasificar. Categorías y representaciones en disputa: acerca y desde las murgas de la ciudad de La Plata* [ponencia]. XIV Jornadas Rosarinas de Antropología Socio-Cultural, Argentina

Tenfieldoficial (2023, 21 de febrero). *4ta Etapa 2023 - Asaltantes Con Patentes - Liguilla* [video]. YouTube. *https://youtu.be/HhRLyrHElb0?si=tF6ysCrX-O68pzqD*

Territorio, patrimonio y comunidad: la experiencia Tablado de Barrio del Museo del Carnaval. Praxis de la Nueva Museología

María Belén Pafundi – Museo del Carnaval – *mariabelenpafundi@gmail.com*
Gabriel Nieto Pannone – Museo del Carnaval – *gabrielnietopannone@gmail.com*
Juan Castel – Museo del Carnaval – *infomuseodelcarnaval@gmail.com*

Resumen

El presente trabajo busca reflexionar sobre algunas de las múltiples dimensiones de análisis que ofrece el Programa Tablado de Barrio del Museo del Carnaval. El Programa de Decoración de Escenarios, que es política institucional de este Museo desde el año 2007, se ejecuta en los Escenarios Populares que abren sus puertas cada febrero. Más allá de la recuperación patrimonial de una tradición que estaba casi perdida, interesa observar el fenómeno desde los procesos cooperativos que involucra. Desde el año 2007 se trabaja con grupos de vecinos y vecinas que gestionan escenarios carnavaleros en distintos barrios de Montevideo y zona Metropolitana. A partir del segundo semestre del año, se realizan talleres e instancias de encuentro donde se desarrolla una tarea artística y comunitaria que aporta valor al carnaval en los barrios. Como cierre del programa y a modo de exhibir los resultados del mismo, año tras año se realiza la muestra temporal "El tablado del barrio" en la Plaza del Carnaval. Casi en paralelo al nacimiento del Museo, el Programa comenzó hace 16 años concebido desde el enfoque de una Nueva Museología: conceptos básicos y tradicionales como *edificio, colección* y *visitantes* se van a ver reemplazados por un trinomio mucho más complejo que involucra *territorio, patrimonio* y *comunidad*.

Palabras clave: *tablado, carnaval, comunidad, museología, artes plásticas*

Abstract

The purpose of this work is to reflect on some of the multiple dimensions of analysis offered by the Tablado de Barrio program of the Carnival Museum. The Stage Decoration Program, which has been an institutional policy of this museum since 2007, is carried out in the community stages that reopen every February. Beyond the patrimonial recovery of a tradition that was almost lost, it is interesting to observe the phenomenon from the cooperative processes that it involves. Since 2007, the program works with groups of neighbors who manage carnival stages in different neighborhoods of Montevideo and the Metropolitan area. Starting in the second semester of the year, workshops and meetings are held where an artistic and community task is carried out that adds value to the carnival in the neighborhoods. As a closure of the program and in order to exhibit its results, year after year the temporary exhibition "El tablado del barrio" is held in the museum. Almost

parallel to the creation of the museum, the program began 16 years ago, conceived from the perspective of the New Museology, where basic and traditional concepts such as *building, collection* and *visitors* are replaced by the more complex *territory, heritage* and *community*.

Keywords: *stage, carnival, community, museology, visual arts*

Introducción

El presente trabajo busca reflexionar sobre algunas de las múltiples dimensiones de análisis que ofrece el Programa Tablado de Barrio como política institucional del Museo del Carnaval. Gestionados por grupos de vecinos y vecinas en distintos barrios de Montevideo y zona Metropolitana, los escenarios en los cuales se desarrolla esta propuesta, están avalados por la Intendencia de Montevideo como forma de descentralizar el carnaval.

En este marco y a partir del segundo semestre del año, el Museo realiza talleres e instancias de encuentro donde germina una tarea artística y comunitaria que aporta valor al carnaval en los barrios. Como cierre del Programa y a modo de exhibir los resultados del mismo, año tras año se realiza la muestra temporal "El tablado del barrio" en la Plaza del Carnaval. Casi en paralelo al nacimiento del Museo, el Programa comenzó hace 16 años[1] concebido desde el enfoque de una Nueva Museología.

En el año 2007 el Museo del Carnaval, a través de su área Relacionamiento con la Comunidad, comenzó a trabajar puertas afuera en la recuperación de tradiciones populares en distintas zonas de Montevideo. Desde entonces, se retomó con los vecinos y vecinas la antigua tradición de la decoración de tablados de barrio, experiencia que continúa hasta el día de hoy de forma ininterrumpida. En ese comienzo no se estaba descubriendo nada nuevo, por el contrario, se proponía retomar la práctica de una tradición de muchos años que se había abandonado por falta de recursos, experiencia o ilusión.

[1] En 2023, participaron de la experiencia Almacén Cultural Macanudos, Anfiteatro Rincón del Cerro, Arbolito-El Tejano, Centro Cultural Julia Arévalo, César "Gallo" Durán, Club Salus, Escenario Barrio Ansina, Las Acacias, Teatro de Barrio Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa, Parque de los Fogones, Punta de Rieles, Tablado del Museo, Flor de Maroñas.

Figura 1: Tablado Feminismo, 1933. Antigua esquina de Galicia y Juan Paullier. Archivo Museo del Carnaval.

Esta iniciativa, llamada Programa Tablado de Barrio, tuvo su debut en el carnaval 2008 con 5 tablados decorados. Año tras año la experiencia fue creciendo en creatividad y participación, sumando también entre 2017 y 2020 el aporte de mujeres privadas de libertad del Centro Penitenciario Unidad N°5, reafirmando el enorme potencial que tiene el carnaval como ámbito de inclusión.

Las profundas consecuencias ocasionadas por la pandemia, entre ellas la suspensión del carnaval 2021, pegaron fuerte en los barrios generando un panorama difícil, plagado de incertidumbres. Así y todo, aún sin carnaval, hubo decoración de escenarios. El hecho habla por sí solo: el fin no justifica los medios si los medios generan redes de pertenencia que insisten y resisten a las coyunturas de turno (por más arrasadoras que sean). La inquebrantable voluntad de los vecinos y vecinas pudo más y las enormes escenografías aportaron alegría, color y esperanza frente al miedo, la angustia y el desconcierto.

El valor patrimonial: una ecuación matemática

Existe una valoración que no siempre es explícita pero que bien puede sostenerse si se afirma que en Montevideo los Escenarios Populares son el sostén del Carnaval Oficial. Ni el concurso, ni los premios, ni los sponsors. Es el trabajo comunitario de los vecinos y vecinas atravesado por la política pública de la Intendencia de Montevideo como su principal aportante. Los escenarios se autogestionan a través de comisiones vecinales y en contrapartida al fondo que la IM les destina, se les exige la programación de cuatro conjuntos por noche; de esos cuatro, tres son subsidiados por la Intendencia y un cuarto debe ser financiado con los ingresos del escenario. *La ecuación es simple: a menor cantidad de escenarios, menor cantidad de contratos*, menos actuaciones, y menos trabajo para los conjuntos carnavaleros. Y no sólo eso, importa resaltar que el trabajo que se realiza en las Comisiones Vecinales, es honorario. Los saldos que resultan del trabajo

comunitario, se vuelcan a cubrir necesidades del barrio en materia de salud, deporte, infraestructuras culturales, merenderos y ollas populares.

Figura 2: Construcción de escenografía, Arbolito-El Tejano. Año 2009. Archivo Museo del Carnaval.

Desconocer la importancia y el valor de los Escenarios Populares es desconocer el corazón del modelo de organización del carnaval actual, indisociable de un patrimonio que está vivo. En la solidez de la solidaridad barrial y comunitaria, se entrelazan las raíces del Carnaval que vivimos hoy. Por muchos intentos que el Estado Uruguayo tuvo a principios de siglo por emular un carnaval al estilo de Niza, con sus cambios y permanencias, la fuerza comunitaria se impuso como principal tradición de un carnaval teatralizado con un tablado en cada esquina.

Desde esta concepción como punto de partida, y desde la corriente de una Museología participativa, es que el Programa del Museo tiene entre sus principales objetivos:

> Crear conciencia sobre el tablado como patrimonio cultural de Montevideo [;] Jerarquizar el espacio 'Escenarios Populares' reconociéndole la importancia en la transmisión de cultura, tradición y valores, como la solidaridad barrial [; y] Potenciar las posibilidades de inclusión barrial que tienen este tipo de espacios. (Museo del Carnaval, s/f)

Ser Museo por definición implica tener una dimensión patrimonial, pero ¿cuál es la definición de patrimonio en Carnaval? Más allá de la importancia que también radica en la cantidad de vestuarios que puedan exhibirse entre vitrinas, el patrimonio tiene que ver con las vivencias compartidas por una comunidad. De lo contrario, una fina línea distingue un Museo de valor patrimonial de un depósito de colecciones. En este sentido, el *Relacionamiento con la Comunidad*[2] implica un trabajo diferente al de defender una estadística anual de visitantes. Y sobre estas dimensiones de la Nueva Museología, es el trabajo que busca distinguir a este Museo de un Museo tradicional aislado, estático y de estructuras rígidas.

Ahora bien, cuando se piensa en la dimensión participativa de los Museos, ¿Qué implica fomentar una participación activa desde una corriente de Museología participativa?

[2] El Área Relacionamiento con la Comunidad, fue concebida como un área clave en el proyecto original Museo del Carnaval del año 2006, sumada a las áreas clásicas que todo Museo tiene por definición.

Figura 3: Lorenzo Roldán, escenógrafo y realizador de carros alegóricos de Barrio Colón. Año 2011. Archivo Museo del Carnaval.

¿Es posible pensar al público como actor de la producción de las exposiciones? (Chaumier, 2013, p.279) No sólo pensar al público como un recipiente al cual transferir conocimientos de forma pasiva, sino también como un sujeto activo de lo que el Museo dice y hace ¿Qué se busca desde una museología participativa: ¿transmitir una verdad absoluta o transitar el conocimiento mediante la creatividad, las emociones, el trabajo colectivo? ¿Buscamos decir o dialogar con nuestros públicos?

La Museología participativa implica pensar en tres niveles: de/para/con. Es un enfoque que invita a pensar las actividades del Museo, no sólo haciéndolas *para* determinado(s) público(s) sino también *con* esos públicos como agentes creadores, actores y protagonistas de las exposiciones. Pero también pensar actividades *de*: generar espacios que les permitan a los vecinos y vecinas involucrarse en actividades no sólo físicas, de tránsito y de interacción con el Museo, sino también poéticas (que no necesariamente refieran a ciclos de poesía, sino a actividades creativas, inspiradoras, cargadas de sentido).

El camino es la recompensa

Cuando se piensa en la “decoración” como medio, una de las primeras asociaciones que aparece es la de “embellecer” cada espacio. Pero el Programa brinda otras lecturas, como reconstruir los vínculos entre las personas, articular con instituciones del barrio desde una acción singular y colectiva, donde se respeta el “decir” de los grupos reforzando la identidad de cada escenario. La tarea no es solamente trabajar en el espacio escénico, compartiendo técnicas y soluciones estéticas, sino que tiene un gran componente social que permite crear en colectivo, contemplar otras miradas, articular ideas, transformar espacios, y apropiarse del espacio público.

Figura 4: Tablado "Don Quijote", año 1931. República y La Paz. Centro de Fotografía Montevideo.

La decoración de tablados con grandes escenografías en volumen, es una tradición que se instala en los Tablados de barrio de Montevideo sobre los años 20, años 30 y que incluso fue fomentada por el Estado a través de los premios zonales que distribuían a Montevideo en 4 grandes zonas, compitiendo por premiaciones a la mejor decoración. Las imágenes de época, reflejan monumentales obras de arte de papel, engrudo y materiales que hoy llamamos reciclados, con un gran nivel artístico, cuyas técnicas nada tienen que envidiarle a las figuras de los grandes carros de desfile de los carnavales de Niza. Con el paso del tiempo los tablados fueron cambiando de acuerdo a las iniciativas de emprendedores privados y a los vaivenes socioeconómicos y políticos del país. La tradición de decorar los escenarios, salvo excepciones puntuales, cayó en desuso hace varias décadas[3].

Figura 5: Tablado Holanda. Año 2018. Archivo Museo del Carnaval.

Recuperar la tradición, implica poner el cuerpo del Museo fuera de su zona de confort y trabajar en arduos procesos en el territorio durante meses. Si bien los últimos años por decisiones políticas, presupuestarias, y condicionantes pandémicos el proceso fue más acotado, sobre el mes de agosto se inician los conversatorios y los encuentros con cada uno de los grupos de vecinos para trabajar en la idea y en la maqueta, antes de comenzar con la ejecución que se va a presentar en el carnaval siguiente. También se han realizado encuentros virtuales en los cuales se trabaja entre todos los tablados de forma horizontal, y en base al conocimiento acumulado de los grupos que ya hace años participan de la

[3] Para una mayor aproximación a este supuesto, ver Ramos (2012).

experiencia van aportando mutuamente al proceso de los otros. Con el valor del diálogo, de la solidaridad y también de la resolución de conflictos, se transmiten las necesidades del proceso.

Trasciende el valor de la técnica artística aprehendida, el respeto a las creaciones colectivas que entre sí discuten, acuerdan, y elaboran qué temática quieren representar cada año, qué materiales utilizar y cómo; son los propios vecinos los que investigan, toman decisiones, y el área artística coordinada por Gabriel Nieto orienta, asesora y acompaña. En esa escenografía hay una comunidad que dice, comunica lo que le atraviesa, lo que le duele, lo que la angustia, lo que la preocupa, lo que la enamora. El ciclo cierra perfecto sobre el mes de mayo al momento del montaje de las escenografías en una muestra temporal: el valor del arte efímero se transforma en objeto de museo. El museo sale a la comunidad y la comunidad vuelve, y en ese círculo se legitima la razón de su existencia.

Rito catártico entre Arte y carnaval

A lo largo de 16 años las temáticas han sido de diversa índole y muy variadas. Pero el hilo conductor busca explorar un poco más allá de las zonas comunes como ser el entorno geográfico del barrio, las categorías del concurso o los personajes carnavaleros. En el decir de las escenografías han surgido temas muy profundos de vigencia histórica y preocupaciones contemporáneas como la desocupación, la inseguridad, las ollas populares, la preocupación medioambiental; interrogantes en materia de salud, violencia, suicidios y abusos. Pero también el humor, el absurdo, los sucesos del año a modo de salpicón escenográfico. Las infancias muchas veces adquieren un rol protagónico en las ideas. Tienen voz, pero fundamentalmente tienen escucha. El fino trabajo consiste en materializar la expresión introspectiva del grupo y traducir en arte efímero lo que cada grupo busca comunicar.

Este año, en el Monte de la Francesa la escenografía fue una transmutación del duelo de 4 compañeros muy activos de la Comisión que fallecieron, entre ellos su histórico presentador. Resolvieron generar 4 estrellas grandes que los representaran, y a su vez, generaron otros formatos de estrellas a menor escala que repartían entre el público y entre los conjuntos de carnaval. El propósito era que otros vecinos del barrio y también las agrupaciones intervinieran sobre las estrellas y volvieran al tablado generando un ámbito participativo y de pertenencia sobre lo que se estaba comunicando. Las estrellas no solo volvieron, sino que se transformaron en parte de la escenografía colaborativa integrando a los seres queridos del colectivo barrial que ya no están. *"Fue parte de la sanación del grupo",* escribió en su devolución la Comisión Vecinal[4]. En el proceso de creación y en el

[4] Documento interno: fichas de evaluación Programa Tablado de Barrio, carnaval 2023. Archivo Museo del Carnaval.

acto catártico canalizado a través del arte en Carnaval, un grupo de personas pudo transmutar y trascender lo más humano del dolor y la muerte.

Figura 6: Monte de la Francesa, 2023. Archivo Museo del Carnaval, créditos Anabel Porto.

Conclusiones

¿Qué es lo que hace a un objeto ser objeto de museo? ¿O quien/es hicieron a un objeto, ser objeto de Museo? Al igual que las definiciones de Cultura y Patrimonio, lo mismo pasa en torno a las definiciones de objeto. Necesitan ser enmarcadas en una toma de postura. En la última definición del ICOM se dice que el Museo 'interpreta': adoptando una postura crítica sobre sí mismo, se entiende que el Museo cuando dice a través de una exposición, cuando narra, está haciendo una interpretación a través de sus diferentes prácticas que lo hacen ser un medio, un mediador de significados. El Museo es una institución que decide qué es importante y qué deja de serlo. Y así ha sido desde siempre.

Francisca Hernandez Hernandez, una reconocida teórica española del ámbito de la Museología en su libro *El museo como espacio de comunicación* sentencia: "O los museos son capaces de comunicar significados válidos para la sociedad, o dejarán de tener sentido para la inmensa mayoría de la población. O se convierten en auténticos agentes de comunicación o será difícil que puedan sobrevivir" (2011: 11).

Y ¿qué implica entender al Museo como un medio de comunicación? Los museos construyen narrativas: a lo largo de la historia han decidido definir qué es arte, y qué no lo es, quienes fueron héroes y quienes no, han marcado la línea que define la ciencia de los saberes populares (Jiménez Blanco, 2014).

Ser Museo del Carnaval implica una inmensa responsabilidad histórica y la convicción que es preciso comprometerse de manera crítica con la práctica museística contemporánea, y comunicar significados válidos para el patrimonio público y la comunidad carnavalera.

El Carnaval está vivo. Su Museo también.

Referencias

Chaumier, S. (2013) *El público, ¿actor de la producción de la exposición? Un modelo dividido entre entusiasmo y reticencias*, en Eidelman, J., Roustann, M., Goldstein, B. (comps.) El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra, 279-289. Buenos Aires: Ed. Ariel.

Hernandez Hernandez, F. (2011) *El Museo como espacio de comunicación*. Gijón, Asturias: Ed. Trea.

Jiménez Blanco, M.D. (2014) *Una Historia del Museo en Nueve Conceptos*. Madrid: Ed. Cátedra.

Museo del Carnaval (s.f) Tablado de barrio. https://www.museodelcarnaval.org/tablado-de-barrio/

Ramos, G. (2012) *Tablado de Barrio, estirpe de una fiesta*. Montevideo: Museo del Carnaval/CAF.

La fiesta como patrimonio archivístico. Proyecto de descripción, digitalización y difusión del patrimonio documental del Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval.

María Belén Pafundi - Centro de Documentación e Investigación Museo del Carnaval / Cátedra Unesco en Carnaval y Patrimonio, Facultad de Información y Comunicación. Udelar - *mariabelenpafundi@gmail.com*

Dante López Ospitaleche - Centro de Documentación e Investigación Museo del Carnaval / Facultad de Información y Comunicación, Udelar - *antonioospitaletche@gmail.com*

Resumen

Desde el año 2021, y a partir de la primera financiación recibida por el Programa de Ayuda Iberarchivos, el Museo del Carnaval comenzó un proceso de tratamiento archivístico sobre los bienes custodiados. El proyecto inicia una vez detectada la necesidad y urgencia que demandaba la documentación producida y acumulada por la Comisión Municipal de Fiestas de la Intendencia de Montevideo, órgano que se ha ocupado de reglar la gestión pública del Carnaval como de otras fiestas populares de la ciudad, durante todo el Siglo XX. Esta documentación había estado en custodia en el Museo desde hacía algunos años, pero por diversos factores no había encontrado el tratamiento adecuado.

En 2023 y tras la aprobación de una Fase II que tiene como objetivo profundizar en los procesos de administración y gestión del patrimonio documental, con especial énfasis en el Derecho de Autor, se busca gestionar los repertorios escritos por las agrupaciones de Carnaval y presentados a los mecanismos de Censura; repertorios que fueron teatralizados y por lo tanto lo que constituyen no son un mero documento administrativo sino una obra con su correspondiente creador. Para dar acceso a los Expedientes de Autorización de Letra en cumplimiento a la Ley Nacional de Derechos de Autor, tanto para reproducir como para disponibilizar esas obras, la Institución tiene el desafío de que el análisis documental le permita gestionar los Derechos con sus autores, o con sus herederos.

Palabras clave: *Carnaval, patrimonio, archivo, Iberarchivos, Comisión Municipal de Fiestas*

Abstract

Since 2021, and from the first funding received by the Iberarchivos Aid Program, the Carnival Museum began a process of archival treatment of the documents in its custody. The project began with the detection of the need and urgency demanded by the documentation produced and accumulated by the Comisión Municipal de Fiestas of the Municipality of Montevideo, a commission that has been in charge of regulating the public

management of Carnival as well as other popular festivals in the city, throughout the 20th century. This documentation had been in custody of the Museum for some years, but due to various factors it had not been given the appropriate treatment it needed.

In 2023, and after the approval of the second phase of the project, which aims to deepen the processes of administration and management of documentary heritage, with special emphasis on copyright law, the aim is to manage the repertoires written by the Carnival groups and presented to the Censorship mechanisms; repertoires that were dramatised and therefore are not only administrative documents but screenplays with their corresponding authors. In order to give access to the documents in compliance with the National Copyright Law, both to reproduce and to make these works available, the Museum has the challenge that documentary analysis allows it to obtain the rights with their authors or their heirs.

Keywords: *Carnival, heritage, archive, Iberarchivos, Comisión Municipal de Fiestas*

Introducción

La sección histórica del Fondo al cual se hace referencia, está integrada por 19 agrupaciones documentales, de un total 8 metros lineales constituidos por series documentales producidas por la Comisión Municipal de Fiestas[1] de la Intendencia de Montevideo (con sus diferentes denominaciones según el período de referencia[2]), entre 1924 y 1998. Un porcentaje de alto valor patrimonial, se encuentra representado en soporte papel[3] por las Actas de Sesiones de la Comisión, entre otras series de singular valor comprendidas entre expedientes, repertorios, fotografías, contratos, registros de inscripción [de agrupaciones, de tablados, de salas de baile], planillas de fallos y comprobantes de pagos, entre otros.

Como resultado de un proceso de permanente vinculación entre la Cátedra Unesco en Carnaval y Patrimonio de la Udelar y el Museo del Carnaval, y bajo orientación y supervisión técnica del Profesor Magíster Fabian Hernández Muñiz, en abril de 2021 fue aprobado por el Programa de Ayuda Iberarchivos la Fase I del proyecto de *Descripción, digitalización y difusión del patrimonio documental del Centro de Documentación e Investigación*; proyecto a través del cual el Museo logró adoptar por primera vez en su historia institucional normas nacionales e internacionales y otros estándares de descripción

[1] De aquí en más mencionada también como CMF.
[2] Según el período de referencia, la entidad productora puede denominarse Comisión Municipal de Fiestas [1909-1934] [1954-1977], Comité Ejecutivo de Fiestas de Verano y Carnaval [1934-1954], Servicio de Actos y Festejos [1977-1989], Servicio de Festejos y Espectáculos [1987-?]. Ver 'Área de contexto: reconstruir la historia institucional de la CMF'.
[3] En formato libro como en unidades documentales simples.

archivística, como punto de partida para una política institucional dirigida a profesionalizar su Centro de Documentación[4].

El Fondo fue transferido al Museo en varias etapas, pasando antes por otras entidades de custodia como el Archivo Histórico de la Intendencia de Montevideo y el Museo del Cabildo; el sistema de trazabilidad de esas transferencias resultó insuficiente al momento de reducir los riesgos de disociación del patrimonio. Por el camino y aún en el Museo, se fue dispersando y extraviando un cuantioso volumen de material, que puso en evidencia no sólo la necesidad de profesionalizar los procedimientos del CENDOC, sino también de brindarle un tratamiento archivístico definitivo a la documentación, acorde a políticas vigentes en gestión de documentos y administración de archivos.

Área de contexto: reconstruir la historia institucional de la CMF

Con la curaduría de la Cátedra Unesco en Carnaval y Patrimonio, la fase I le permitió al Museo, entre otros resultados, la posibilidad de estudiar cambios y permanencias a lo largo de todo un siglo sobre la entidad productora.

Figura 1: Centro de Documentación e Investigación Museo del Carnaval

Montevideo ha tenido históricamente un carnaval muy normado, muy reglamentado, que incluso al día de hoy presenta una injerencia muy fuerte por parte de la órbita estatal. El carnaval montevideano tiene la característica de haber sido (y de ser) un carnaval con muchos concursos: de disfraces, de bailes, de desfiles, de carros, de agrupaciones, de reinas, de tablados. Cada uno de estos concursos, demandaba (y demanda) de los más diversos mecanismos administrativos, normativos, regulatorios y de gestión. Mecanismos que han quedado registrados y permiten comparar año tras año, década tras década, documentos que hablan de cuales eran (y cuales son) los intereses del Estado depositados en la Fiesta, al trasluz de los cambios y permanencias que promueve.

La Comisión Municipal de Fiestas de Verano y Carnaval nace con la creación de los Municipios, en torno al año 1909. Las funciones de estos representantes aparentemente

[4] De aquí en más, CENDOC.

honorarios[5], designados por el Ejecutivo Departamental, consistían en controlar, promover y/o reglamentar el circuito de eventos vinculados al Carnaval, la Semana Criolla y otros eventos menores. Los funcionarios reunidos a través de esta Comisión, regulaban a través de reglamentos, actas, expedientes y otros numerosos registros, los permisos y las prohibiciones oficiales que hicieron a la cultura lúdica y festiva del Departamento de Montevideo. Durante las primeras décadas del Siglo XX, la hegemonía colorada en el manejo del Estado, tuvo un rol decisivo en la consolidación de una Fiesta que va a permanecer amparada en el paternalismo oficial (Alfaro, 2020). Desde 1912 mediante la creación de una Comisión de Censura[6] delegada de la CMF, una buena parte de los cometidos de la administración estuvo destinada a preservar la "moral" y las "buenas costumbres" festivas, sometiendo a control a los repertorios de las agrupaciones; la censura será una constante durante todo el siglo XX, que quedará impresa en los Expedientes de Solicitud de Autorización de Letras que integran el Fondo.

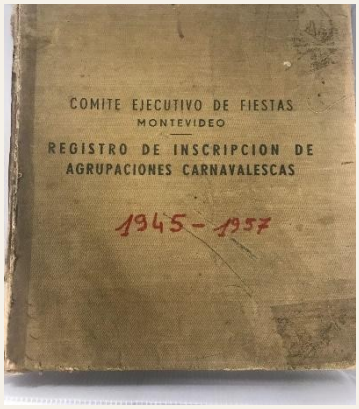


Figura 2: Libro de Registros (1945-1957).

A partir del surgimiento de la Comisión Nacional de Turismo (primera institucionalidad turística en Uruguay, creada durante la Dictadura de Gabriel Terra en 1933) la ex Comisión Municipal de Fiestas de la Intendencia Municipal de Montevideo, pasa a denominarse Comité Ejecutivo de Fiestas de Verano y Carnaval. A partir de entonces y hasta la creación de los Consejos Departamentales[7], este Comité va a estar financiado e integrado por miembros de la Intendencia Municipal de Montevideo y de la Comisión Nacional de Turismo[8], aunque el rol protagónico permanecerá históricamente en manos de la Intendencia. Si bien la incorporación de la CNT pareciera promover a una escala nacional la potencial dimensión turística de la administración, el visionario emprendimiento de

[5] Tanto en el Decreto de la Junta Departamental N° 9527 de 1954, como en el Decreto de la Junta Vecinal del año 1973 que deroga el anterior, figura que los miembros de la Comisión designados por el Ejecutivo, desempeñaban funciones honorarias. Esta situación parece cambiar en 1975(una vez integrada la CMF a la División Turismo) mediante Decreto de la Junta Vecinal N° 17.020, en el que se establece que 'los funcionarios pertenecientes a la CMF en el período comprendido entre el 01/12 y el 30/4, 'podrán realizar, a opción de la IMM, ocho horas diarias de labor'.
[6] Llamada Comisión Auxiliar de Control durante el período de Dictadura.
[7] Los Consejos Departamentales fueron creados por Reforma Constitucional del año 1952, y el Decreto 9.527 que vuelve a crear una Comisión de Fiestas está fechado el 24 de diciembre de 1954.
[8] De aquí en más CNT.

Montevideo como 'ciudad balnearia' (en el cual las Fiestas de Verano y Carnaval habían sido decisivas) ya había sido estimulado con énfasis desde las administraciones anteriores.

En diciembre de 1954 la unidad vuelve a llamarse Comisión Municipal de Fiestas delegada del Consejo Departamental de Montevideo y es en el marco de este "Uruguay Feliz" (Arregui, 2018.03.14), cuando se consolida la versión más clásica del carnaval montevideano entendida hoy como 'el carnaval oficial': los desfiles por 18 de julio[9], la creación de las llamadas, la fundación de DAECPU[10] y los concursos de agrupaciones en el Teatro de Verano.

Contrariamente,

> la crisis económica de los años '60, restringe las partidas presupuestales de la Comisión Municipal de Fiestas que, además de acumular abultados déficits, enfrenta permanentes denuncias de irregularidades y corruptelas que nunca terminan de probarse pero que afectan seriamente su credibilidad. (Alfaro, 2020, p.6)

Esta reconstrucción que afectó los cambios estructurales de la unidad a lo largo del siglo, se refiere a un trasiego de la gestión por diferentes Departamentos o Divisiones de la Intendencia de Montevideo como mayor entidad productora. El acumulado de legislación administrativa de carácter histórico que acredita estos cambios, se encuentra aún en proceso de investigación; de todos modos, del trabajo de Identificación Archivística iniciado por el CENDOC puede afirmarse que, sobre el período de Dictadura, en 1973 la Comisión queda por primera vez supeditada a una institucionalidad diferente, dentro del Departamento de Hoteles, Casinos y Turismo[11]. Inmediatamente al año siguiente pasará a depender de la División Turismo[12] junto a otros Servicios como Teatros Municipales, Banda y Orquesta Sinfónica Municipal.

En 1977 la administración de la ex CMF se transformará en un "Servicio de Actos y Festejos", y así se sostendrá durante una década: en 1987[13] la denominación cambia nuevamente a "Servicio de Festejos y Espectáculos", y será la unidad que, con sus cambios, permanencias y complejidades, hoy rige con rango organizativo de Gerencia cumpliendo similares cometidos a la histórica Comisión Municipal de Fiestas.

Las Administraciones de Gobierno posteriores al 2005, introducen la diferencia de radicar definitivamente bajo dependencia del Departamento de Cultura, las funciones relativas a la gestión de la Fiesta por parte del Estado. Gestión que nace en 1909 a la par de la creación

[9] Para mediados de siglo la CMF ya había desistido de los desfiles utópicos '*a la manera de Niza*', con sus costosas iluminaciones, carros temáticos y batallas de flores. La dimensión barrial de la fiesta representada en los tablados, jugó un rol clave en torcer los pretendidos destinos oficiales de un carnaval a la europea.
[10] La gremial de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay fue fundada en 1952.
[11] Decreto N° 16.158 de la Junta Vecinal del 23 de noviembre de 1973.
[12] La administración del Carnaval y la Semana Criolla permaneció en Turismo hasta bien entrados los años 2000.
[13] "CAMBIO: ha vuelto a cambiar la denominación de la oficina que en un tiempo fue Comisión Municipal de Fiestas y últimamente se llamó Servicio de Actos y Festejos. Ahora por disposición superior ha pasado a llamarse Servicio de Festejos y Espectáculos" (El País del 14 de enero de 1987:8)

de los Municipios, pero la novedad que se introduce estructuralmente por el Frente Amplio a diferencia de otras administraciones, es que además de la proyección turística[14], existe un especial interés en ver y concebir al Carnaval y a la Semana Criolla, como manifestaciones de cultura popular.

La fiesta como patrimonio "archivable"

Figura 3: Fotografía fechada en 1987. Presentada bajo el seudónimo"Dulce" al concurso de notas gráficas organizado por el Servicio de Festejos y Espectáculos.

En una sociedad joven en términos históricos, como lo es la sociedad uruguaya, no es fácil encontrar manifestaciones culturales que se puedan contabilizar anualmente a través de dos siglos. El Carnaval ofrece una mirada de Montevideo de muy larga duración, capaz de articular lo coyuntural y lo estructural en diferentes contextos y momentos históricos (Alfaro, 1998). Esta mirada del carnaval montevideano en la larga duración, conjugada con el microrrelato, es un proyecto en el cual la historiadora Milita Alfaro viene trabajando hace más de cuarenta años. En más de una ocasión, Milita ha mencionado los avatares que ha tenido que atravesar para validar y legitimar a nivel académico, el carnaval como objeto de estudio pese a su proyección como práctica social y cultural fuertemente arraigada desde los tiempos de la colonia. En palabras de Milita:

> que la Historia y las demás ciencias sociales hubieran desestimado la pertinencia de interrogar a la sociedad desde esta perspectiva, no es casual, no es un olvido inocente; responde a una concepción política y cultural que refleja el conservadurismo y el sesgo discriminatorio con el que durante décadas y décadas nuestra elite intelectual y nuestra academia construyeron el corpus de lo que debe conservarse y difundirse; de lo que es valioso para educar a la población y para formar ciudadanos, de lo que es digno de ser incorporado al relato nacional y por lo tanto custodiado en museos, archivos y bibliotecas, en contraposición a todo aquello que no lo es. Con todo lo que hay de autoritario en esto de poner en valor las prácticas y los discursos de ciertos actores y de descartar y silenciar las de otros. (Acosta, Alfaro y Pafundi, 2021, p. 2)

En este sentido, resulta paradigmático y ejemplificador el análisis de "las comunidades historiográficas en la cercanía del poder", en el libro Historia e Historiadores en el Uruguay del Siglo XX de Carlos Zubillaga (2012). En esta línea, el autor realiza una cronología de

[14] La visión de la fiesta, y sus usos para la promoción turística de Montevideo se sostuvo institucionalmente desde su creación, y se refleja en el trasiego de la Comisión como dependencia administrativa de Turismo, a lo largo del siglo XX y entrado el XXI.

instituciones que empiezan a identificar el patrimonio de "lo nacional" desde una Historia concebida como "pedagogía" del país que se quería contar. El trabajo de Zubillaga analiza "la era Pivel" al frente del Museo Histórico Nacional, y el discurso elitista de una Historia Nacional asociado a la documentación custodiada. Para Pivel Devoto las clases populares estuvieron en el pasado (en la gauchesca); no hay obreros, socialistas ni anarquistas respecto a su gestión de colecciones al frente del Museo. "La permanencia de Pivel por más de cuatro décadas en esa función, imprimió un perfil peculiar a la gestión del Museo, configurando quizás el más prolongado ejercicio de poder cultural registrado en la administración pública del país" (Zubillaga, 2012, p. 109).

Ahora bien, desde los cánones contemporáneos en historiografía, metodológicamente, ¿qué pasa con la jerarquía impuesta por las fuentes primarias de investigación en torno al abordaje de los sectores populares? ¿reflejan lo que estos sectores dicen? ¿están ahí, en los registros oficiales producidos por la Comisión de Fiestas? ¿Qué valor representa para el Carnaval esta documentación, producida por funcionarios municipales en el ejercicio de sus funciones?

"La cultura popular no existe fuera del gesto que la reprime" ha dicho Michel de Certeau (1993, p. 69), en alusión a las dificultades que plantea la recuperación de los patrimonios orales, que en el pasado rara vez dejan textos escritos y que, por tanto, sólo llegan a nuestra contemporaneidad a través de la mirada de las elites dirigentes. Como ha sostenido Alfaro, en más de una oportunidad, a lo largo de más de cien años, la producción de miles de repertorios de agrupaciones y comparsas permite eludir esa mediación y posibilita una conexión directa con el punto de vista de sectores que en carnaval hablan por sí mismos.

Partiendo de estas premisas, y de lo que implican en la perspectiva de la invisibilidad impuesta a prácticas y actores que tradicionalmente no han sido tenidos en cuenta a la hora de pensar el pasado, el propósito que se persigue busca proyectar la mirada sobre la necesaria intervención en los procesos de legitimación de aquello que se define como "archivable".

El proyecto: Derechos de Autor en Cultura Popular

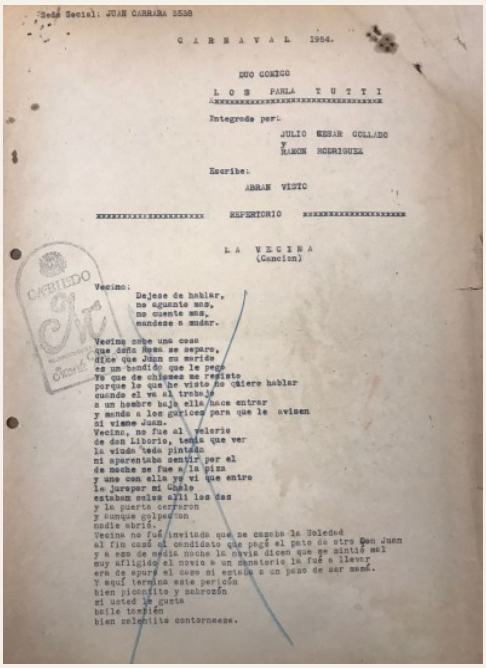
La segunda fase aprobada por Iberarchivos en 2023[15] tiene la finalidad de otorgar continuidad y profundizar el camino iniciado en 2021, que buscó profesionalizar los procesos de administración y gestión del patrimonio documental del Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval. El CENDOC, concebido como institución archivística[16] , busca potenciar el uso y reutilización de la información desde una

[15] La fase se encuentra a cargo de Dante López Ospitaleche, estudiante avanzado de la carrera de Archivología, y de la docente Telma Orcesi de FIC, Udelar.

[16] "'Institución archivística' son las instituciones que custodian documentos de archivo. Observaciones: Prioritariamente son los Archivos, pero también lo son aquellas instituciones que custodian documentos de archivo producidos por otros agentes. Los Archivos de bibliotecas, de museos, de Academias, son Archivos

perspectiva posmoderna. La patrimonialización archivística de la fiesta se inscribe dentro de factores que abarcan distintas perspectivas. Algunas son de índole académica y tienen que ver con aspectos tales como la redefinición del papel asignado a la cultura en la reflexión contemporánea, las nuevas formas de relacionamiento de las sociedades con su pasado, o el creciente interés por el patrimonio inmaterial.

Por otro lado, el carnaval montevideano presenta la característica de que tiene como protagonista a los sectores populares participando de un teatro popular y callejero; pequeñas obras teatrales, en donde lo musical es muy importante, pero obras en las que fundamentalmente hay argumentos, hay retórica, hay una narrativa que recoge distintas formas de ver el mundo desde un ingenio popular a gran escala. Acumuladas, son cientos y cientos de agrupaciones representando a distintos sectores sociales, que, a través de sus repertorios, se hacen escuchar por medio de fuentes que no son las tradicionales.



Sede Social: JUAN CARRARA 3538

C A R N A V A L 1954.

DUO COMICO

L O S PARLA T U T T I

Integrado por:

JULIO CESAR COLLADO
y
RAMON RODRIGUEZ

Escribe:

ABRAN VISTO

REPERTORIO

L A V E C I N A
(Cancion)

Vecina:
Dejese de hablar,
no aguanto mas,
no cuente mas,
mandese a mudar.

Vecina sabe una cosa
que doña Rosa se separo,
dice que Juan su marido
es un bandido que le pego
Yo que de chismes me resisto
porque lo que he visto no quiero hablar
cuando el va al trabajo
a un hombre bajo ella hace entrar
y manda a los gurices para que le avisen
si viene Juan.
Vecina, no fue al velorio
de don Liborio, tenia que ver
la viuda toda pintada
mi aparentaba sentir por el
de noche se fue a la piza
y uno con ella yo vi que entro
le juropor mi Chelo
estaban solos alli los dos
y la puerta cerraron
y aunque golpearon
nadie abrió.
Vecina no fué invitada que se casaba la Soledad
al fin casó al candidato que pagó el pato de otro Don Juan
y a eso de media noche la novia dicen que se sintió mal
muy afligido el novio a un sanatorio la fué a llevar
era de apuro el caso si estaba a un paso de ser mamá.
Y aquí termina este pericón
bien picantito y sabrozón
si usted le gusta
baile también
bien calentito contorneese.

Figura 4: Dúo Cómico "Los Parla Tutti". La vecina (canción). Letras de "Abran visto" (sic.), seudónimo utilizado por Homero "El Judío" Martínez. Censura vinculada a temas de índole moral.

Es por esto que, del universo archivístico custodiado, bajo los criterios antes mencionados, se prioriza la serie documental producida por la CMF a través de sus diversos mecanismos de censura y de control. Los Expedientes de Solicitud de Autorización de Letra, acumulados en diversos formatos por más de medio siglo, fueron valorados por la perspectiva interdisciplinaria que integra este proyecto como uno de los acervos con mayor riqueza histórica, sociológica, y cultural que el Museo custodia. Es en este sentido, que la organización de la información, a través de la Ciencia Archivística, permitirá arrojar conocimiento sobre autores populares procedentes de diversos sectores étnicos, sociales y

propiamente dichos, la estimación de instituciones archivísticas viene de la custodia de documentos de otras instituciones." (Heredia Herrera, 2011:119).

políticos. Respecto del material producido por espacios subalternos notoriamente ignorados y descuidados por las políticas patrimoniales hegemónicas tradicionales, no siempre es posible detenerse a observar con el debido rigor los criterios tradicionales de validación y autenticidad de los documentos (Alfaro y Pafundi, 2021). Ínfimas fueron las veces que estos autores registraron sus obras, y muchas las veces que firmaron con seudónimos, perdiéndose para siempre en la memoria histórica. La sistematización primero, a través de su ordenamiento e inventario, y la plena conciencia por sobre los costos de transacción que implica el Derecho de Autor en Cultura Popular, hacen de su preservación y difusión la sustancia de este proyecto.

Los cambios introducidos en materia de gestión documental gracias a las corrientes de pensamiento archivístico posmodernos que representan la "información archivística" contenida y representada en los documentos de archivo, así como a los rasgos esenciales que hacen a la archivística post custodial, nos permiten asistir a un creciente diálogo interdisciplinario que recodifica la recuperación de imaginarios, personas y distintos sectores sociales. "Si la recuperación del pasado radica en la posibilidad de ser narrado, la propia existencia de los sectores populares depende en buena medida de la posibilidad de ser escuchados" (Alfaro y Pafundi, 2021, p.4). Partiendo de ese supuesto, iluminar aquellas zonas del pasado que la historia tradicional ignoró o silenció por considerarlas irrelevantes, cuestionan lo que hoy entendemos como patrimonializable, o de valor, y pone en contexto los cánones que hicieron a la producción y/o a las omisiones de cada momento histórico.

Es por todo esto que el desafío del proyecto consiste, no solo en el tratamiento archivístico duro sobre los documentos, sino en una investigación y análisis documental que permita acumular conocimiento sobre la extensa nómina de autores populares creadores de estas letras.

En continuidad con la Fase I, otra de las vertientes del proyecto consiste en estimular el análisis y el intercambio de contenidos y aproximaciones entre diferentes investigadores, investigadoras y personas interesadas en el fenómeno carnavalesco. Es por tal motivo, que la puesta a disposición en línea (que también es objetivo de este proyecto), lo que busca es facilitar el acceso permitiendo abordar el objeto de estudio desde las diversas miradas que confluyen en la fiesta. Sean estas de tipo culturales, históricas, políticas, económicas. En este sentido, los controles a los que fueron sometidos los repertorios y que se expresan en la serie tratada, abren un sinfín de posibilidades. La regla sobre la que ofician las distintas comisiones de censura durante el siglo XX aplica, fundamentalmente, sobre el campo de la moral y las buenas costumbres. Las censuras ideológico-políticas no van a ser una novedad en el período de dictadura, y de esto se ha ocupado ex profeso el libro publicado por Dorothèe Chouteim. En cambio, esta otra censura, y sus mecanismos de elusión, son un campo aún poco explorado sobre "lo que los repertorios dicen".

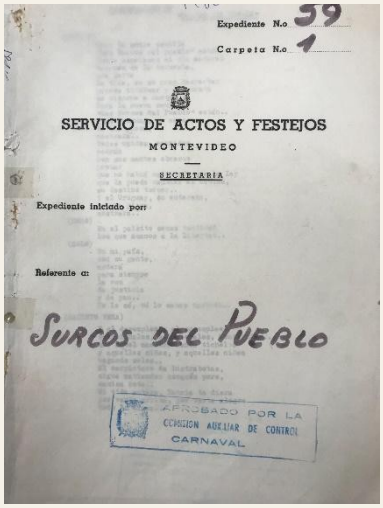

Expediente N.o 99
Carpeta N.o 1
SERVICIO DE ACTOS Y FESTEJOS
MONTEVIDEO
SECRETARIA
Expediente iniciado por:
Referente a:
SURCOS DEL PUEBLO
APROBADO POR LA COMISION ASESORA DE CONTROL CARNAVAL

Figura 5: Expediente de Solicitud de Autorización de Letra de Humoristas Surcos del Pueblo (1985,) con letras de Washington Benavides, Jorge Esmoris, Fernando Toja y Juan Gadea. Entre sus integrantes, figuraba Gastón Ciarlo "Dino". Además de la letra se conserva diseño de la escenografía y de los vestuarios. La escenografía llevaba por título "La Caverna del Ciego Mundo", y es la primera de las humoradas del repertorio, que traslada una de las alegorías de la Divina Comedia.

Sin perder de vista la arqueología del poder que subyace a las formas en las que la documentación fue producida, mucha de la información contenida y representada se encuentra directamente vinculada con las vivencias de montevideanos, y montevideanas. Los relatos que pueden extraerse, pertenecen a la memoria viva de sus barrios, de sus familias. Que esta documentación circule es incorporar la cultura popular al debate y activar los múltiples relatos de las identidades colectivas que la habitan. Quizás la empresa valga la pena como ilusión democrática, en un intento por desmonopolizar *los lugares de memoria* (Nora, 2008).

Referencias

Acosta, K.; Alfaro, M.; Pafundi M.B. (2021) *El desembarco del Carnaval montevideano en la Academia. Ponencia virtual presentada en el XXII Congreso Internacional del Carnaval*. Cádiz 10, 11 y 12 de junio de 2021. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cádiz.

Alfaro, M. (1998) *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte. Carnaval y Modernización. Impulso y Freno del Disciplinamiento (1873-1904)* Montevideo: Ed. Trilce.

Alfaro, M. (2020) *Fútbol, Carnaval y Partidos*. Montevideo: Inédito.

Alfaro, M.; Pafundi M.B. (2021) "Carnaval en Anáforas. Notas sobre el proceso de patrimonialización documental de la fiesta". Ponencia presentada al III Congreso de la Asociación Uruguaya de Historiadores "La Historia en tiempos de crisis: viejos y nuevos desafíos del oficio". Montevideo, 29 y 30 de setiembre de 2021.

Arregui, M. (2018.03.14). "Los años 50 y el 'Uruguay Feliz'. Una historia del dinero en Uruguay", *El Observador*. Recuperado de: https://www.elobservador.com.uy/nota/los-anos-50-y-el-uruguay-feliz--2018314500

De Certeau, M. (1993) "La beauté du mort", en De Certeau, M. ; Julia, D. ; Revel, J., *La culture au pluriel*. Paris: Éditions Points.

Heredia Herrera, A. (2011) *Lenguaje y vocabulario archivísticos*. Andalucía: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.

Nora, P. (2008) *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ed.Trilce.

Zubillaga, C. (2012) *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: FHUCE.

Sobre los límites al humor en carnaval: El caso Gayman

Gianela Turnes - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar - *gianela.turnes@gmail.com*

Resumen

Esta reflexión parte de una instancia pedagógica en un taller de murga en Udelar, y se propone reflexionar a partir de la pregunta sobre si es posible y deseable establecer límites al humor en carnaval.

A través de la recuperación de un episodio histórico del pasado reciente, se reflexiona acerca de las posibilidades de que el carnaval sostenga su identidad originaria de desparpajo en el marco de una sociedad que afirma su respeto hacia las minorías y sanciona la discriminación.

Palabras clave: *humor, carnaval, identidad, respeto*

Abstract

This reflection is based on a pedagogical instance in a murga workshop at Udelar, and proposes to consider the question of whether it is possible and desirable to establish limits to humour in carnival.

Through the recovery of a historical episode from the recent past, we reflect on the possibilities for carnival to maintain its original identity of brazenness within the framework of a society that affirms its respect for minorities and sanctions discrimination.

Keywords: *humour, carnival, identity, respect*

Introducción

¿Es posible establecer límites a los temas de los que se ríe el carnaval? ¿Y es deseable hacerlo?

El tema provoca posiciones encontradas y ha sido analizado en profundidad por autores relevantes. Por ejemplo Umberto Eco (1989) entiende que “lo cómico siempre es racista” (10) pretendiendo zanjar el debate desde una convicción que cierra todo intercambio de puntos de vista. Su postura podría interpretarse siguiendo el siguiente razonamiento: si todo humor ejerce alguna forma de violencia hacia los diferentes, y a la vez, necesitamos del humor, será también necesario aceptar la actitud discriminadora. Eco también ha definido como uno de los prerrequisitos de un buen carnaval que la transgresión que su humor involucra se produzca sólo una vez al año: “un carnaval eterno no funciona”, “todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión” (16). De esta

forma, a la vez que estaría justificando la burla hacia lo diferente, también la está enmarcando y restringiendo a un espacio específico donde todo está permitido y cuando la fiesta acaba, todos a los rituales cotidianos y amigos de nuevo.

Desde otra perspectiva, el historiador de la cultura británico Peter Burke (2000) contextualiza en el tiempo los efectos del humor: "lo que hace reír a una generación tiene poco efecto en la siguiente" (108), y reflexiona en torno a la concepción freudiana de humor como forma de ansiedad, extendiendo también en esta mirada su temporalidad: "las bromas cambian en el tiempo porque también cambian los objetos de ansiedad" (108). Así nos muestra que lo que podía considerarse humor en una época, en otras ya no lo es. Y apoyado en la perspectiva psicoanalítica interpreta al humor como una forma de desplazar o sublimar la agresión hacia alguien (108). Cuando analiza la burla o mofa de la Italia renacentista –la *beffa*– muestra cómo ella podía ser usada para humillar a los rivales (118), y señala casos de denuncias judiciales por bromas ofensivas en ese contexto (115). Luego se detiene para recordarnos que "las bromas no son graciosas para todos, que hay víctimas además de espectadores y oyentes" (118). Sin embargo, también observa que, al pasar el tiempo y las décadas de ese renacimiento italiano, se produce *la decadencia del bufón* (Welsford) o *la desintegración de la risa popular* (Bajtin), cuando en el siglo XVII se desata un movimiento civilizatorio de autocontrol en Europa, o de autorrepresión consecuencia de la presión social (119), produciéndose con él una regresión del humor burlesco para evitar las consecuencias de esa represión. Sin embargo, también con estos movimientos reconoce que "como el sexo, es imposible reprimir completamente la risa" (126).

Tenemos entonces un punto en común entre los dos autores que hemos mencionado: ambos consideran la necesidad del humor como algo ineludible y, en última instancia, capaz de esquivar los mecanismos de represión que se le puedan aplicar. El humor siempre aparece y sobrevive.

Si pensamos en nuestro carnaval, y mantenemos la atención sobre los planteos de Burke, podemos reconocer que vivimos en una sociedad que hoy se encuentra procesando un fuerte cuestionamiento acerca de prácticas de burla y discriminación arraigadas durante décadas y siglos, y que ahora progresivamente y como comunidad, va provocando la toma de conciencia de la ciudadanía sobre la necesidad de que ellas sean revisadas y cambiadas, para profundizar la calidad de nuestra democracia. Discriminación, acoso y abuso son algunas de las situaciones que eran históricamente repetidas y tácitamente aceptadas por las sociedades de las que provenimos, hasta hace pocos años. Hoy esas situaciones ya no son naturalizadas, han sido cuestionadas en varias ocasiones, y es posible sostener que hay un proceso de atención y cuidado por parte de quienes ofrecen espectáculos de carnaval, que buscan evitar el riesgo de ser cuestionados por planteos humorísticos políticamente incorrectos. Este trabajo se propone pensar estos cambios sociales desde los efectos que

ellos pueden provocar en el carnaval, a partir de un debate disparador en un taller de murga.

Cultura y carnaval

Hoy una mirada panorámica a los hábitos y usos sociales muestra novedades en la forma en que consideramos a aquellos/as a quienes percibimos como diferentes, y a nivel público ya no se aceptan tan naturalmente las prácticas que resultan discriminatorias, acosadoras o abusivas. Esto no implica que estas prácticas hayan desaparecido, hay mucho por avanzar al respecto, pero al menos en el espacio de lo público vemos sobrevolando una especie de señal de advertencia que previene y puede -al menos públicamente- disuadir a quienes tienden a reproducir viejos hábitos. Así, en muchas comunidades se establece un mecanismo de desaliento hacia estas prácticas que suele incluir la condena popular a conductas discriminatorias.

En este contexto, el carnaval como fiesta popular que es hija del espacio público, también integra esta esfera donde antiguas prácticas discriminatorias y abusivas pueden ser cuestionadas y, en algunos casos o por algunos grupos, sancionadas. Esta posibilidad de sanción –que deriva del hecho de que el carnaval es una manifestación cultural viva, que fluye con las derivas de los cambios de la sociedad toda, que se actualiza y renueva con la gente que la habita- establece una tensión que se instala en la esencia misma de la fiesta: ¿cómo preservar el espíritu carnavalero, cuestionador y subversivo, que se ríe de lo instituido, lo parodia, lo ridiculiza, pero a la vez, recibe ahora el mandato social de respetar este nuevo instituido (Castoriadis, 1974, p.126) -que quizá es todavía más un emergente que un instituido ya instalado-, y que condena la discriminación y el abuso? Remedi (2017), al manifestar su acuerdo con Burke, sostiene que el contexto ha cambiado, y con ese cambio, se ha movido el umbral de lo que puede considerarse cómico, en función del vínculo estrecho que el humor mantiene siempre con la moral y la política. De allí ese autor deriva naturalmente la existencia de una asociación directa entre el humor y la capacidad de optar entre las alternativas de consolidación o de cuestionamiento del orden establecido. Podríamos plantearlo así: hay humor conservador y hay otro humor que es subversivo. Así, ante situaciones de exclusión de propuestas humorísticas en el carnaval, podemos preguntarnos qué relación ellas establecen con el poder establecido: es una relación de reafirmación de hegemonías tradicionales o, en cambio, de cuestionamiento y disputa a esas hegemonías.

El episodio de Gayman

Esta cuestión entre la preservación del desenfado carnavalero y el respeto por lo diferente no es un problema teórico evadido de la realidad. Es una tensión que se ha instalado en el carnaval en algunos episodios recientes. Uno de ellos trascendió unos años atrás, en 2013,

cuando un famoso componente de conjuntos de carnaval, reconocido por su capacidad de suscitar carcajadas hilarantes entre el público, como cupletero y parodista, presentó en un nuevo conjunto de humoristas un personaje llamado *Gayman*. A raíz de la profusa crítica mediática que se dirigió a su personaje Gayman, este conjunto de humoristas fue excluido del carnaval.

Inmediatamente de presentado al público, fluyeron los cuestionamientos a este personaje que vestía enteramente de color rosado, exageraba gestos y posturas antes consideradas "amaneradas" y ridiculizaba -como decenas de veces hizo el carnaval a lo largo de los años- a una minoría a la que hoy la sociedad se propone respetar y resarcir. Todo se desató con una carta abierta escrita por el coreógrafo Martín Inthamoussu, cuyo planteo central se transcribe a continuación:

> La "normalidad", término tan adorado por la derecha católica agonizante de nuestro país, es también la que legitima que en nuestro Carnaval existe un grupo de humoristas llamados C4 con un personaje llamado GAYMAN interpretado por una figura del carnaval de reconocida trayectoria.
>
> Este personaje vestido de rosa y con bananas en la mano desfiló por 18 de Julio en el desfile inaugural burlándose de una identidad sexual. Este personaje reclama elementos fálicos alimentando así la concepción machista y heterocentrista que se tiene vulgarmente del gay. La discriminación salta a la vista y NADIE dice nada. Este personaje forma parte de la segunda humorada. La primer humorada presenta un personaje que sufre de obesidad y se hace alusión a su gordura permanentemente olvidándonos del grave problema que sufren algunas personas con temas vinculados a la alimentación y el sobrepeso. (Inthamoussu, 13/01/2013)

La nota rebotó en los medios masivos de comunicación y en las redes sociales, se disparó la crítica, y como se trataba de un conjunto que se presentaba por primera vez al Concurso Oficial de Agrupaciones (en adelante COA), por una parte, la crítica recibida, y por otra, el desconocimiento del público y la ausencia de seguidores "hinchas" del grupo, y quizá otros mecanismos de exclusión propios de la dinámica del COA, provocaron que las contrataciones a esta agrupación se redujeran dramáticamente. Así, estos humoristas fueron finalmente marginados de la escena en ese carnaval. Esa agrupación no volvió a presentarse en el COA. Ese año una de las figuras importantes del humor de carnaval estuvo ausente de los escenarios. Y el tema del carnaval y la discriminación fue debatida en los medios masivos, desatando discusiones y reflexiones en prensa escrita, radial y televisiva.

Pros y contras

Este episodio podría analizarse, por ejemplo, pensando en que algo se ganó y algo se perdió en ese carnaval. Se perdió el humor de este personaje y la incorporación de un nuevo conjunto de humoristas que tenía una figura importante del carnaval en su plantel. Se ganó la presencia del carnaval como tema –aunque fuera para criticarlo– en espacios de debate donde habitualmente no tiene llegada (medios de prensa y entretenimiento no

especializados en carnaval). Se ganó también que algunos sectores de la población reflexionaran y argumentaran sobre asuntos que al parecer necesitan seguir siendo pensados y discutidos colectivamente, porque están lejos de ser resueltos o acordados consensuadamente en todos los ámbitos de la sociedad, la cultura y el carnaval. Y quizá nos perdimos entonces, y puede que lo sigamos perdiendo, la posibilidad de reconocer la identidad desaforada y siempre incorrecta que es propia de la esencia del carnaval. Esa que se veía en las calles y no en escenarios a los que solo acceden quienes pagan. Esa que premiaba el desparpajo y la creatividad espontánea en lugar de la capacidad de ofrecer un espectáculo sólidamente planificado, organizado al detalle y generosamente financiado. Ese carnaval irrespetuoso y desbocado no conocía de reglas de buena educación. Por el contrario, se alimentaba de ellas para ironizar, instalar la burla, hacer reír y convocar al público a la fiesta. A ese respecto Zubieta (1995) definía lo cómico siguiendo a Kant, como aquello que establece una diferencia respecto de lo esperado: "para que haya humor debe haber dos elementos enfrentados –eventualmente dos sujetos– y una relación entre ellos que hace perceptible una diferencia" (13). También señalaba esa autora –ahora siguiendo a Bergson- la insensibilidad y desinterés que es necesario sentir hacia el prójimo para que la situación que estamos presenciando nos resulte graciosa (13). En ambas posturas –la de la diferencia y la de la insensibilización- queda en evidencia que el humor exige tomar una distancia de lo esperable o de lo correcto. Si no la tomamos, si nos quedamos en una actitud respetable y adecuada, parece muy difícil poder hacer humor.

Ese carnaval centrado en su esencia disparatada, que no busca lo políticamente correcto, pero desarrollado en una época de transición hacia el respeto de los derechos de las minorías, parece encontrar problemas para desenvolverse respetando su identidad.

Veamos antecedentes sobre la burla a las minorías. Decía Coriún Aharonián en 2002, al describir algunas características de las murgas de las primeras décadas del Siglo XX:

> Los personajes femeninos son resueltos por travestismo, sin que el público lo sienta como situación especial. Obviamente esta característica no es novedosa en la cultura occidental, pero sí constituye una opción en una sociedad en la que el espectáculo teatral no prescindía de la mujer (y tampoco el circense). (115)

Y agrega en Nota al pie:

> El travestismo fue utilizado en la década del 1920 por ambos extremos de la escala social: las murgas por un lado, y las troupes de estudiantes de buena familia por otro lado. En una sociedad bastante prejuiciosa respecto a la homosexualidad, el disfraz femenino y las consiguientes maneras femeninas han sido recursos aceptados con mucha naturalidad. Contradictoriamente, uno de los tópicos insistentes de las murgas ha sido la ridiculización del homosexual. (115)

Figura 1: Jaime Urrutia disfrazado de la maestra de "La Escuelita del Crimen", 1989. Fuente: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3OvZCvx0Qxw

Aharonián nos muestra así de qué forma éramos en otros carnavales lejanos. Hoy tenemos otro carnaval, que es capaz en algunos casos de reírse e ironizar respetando los derechos de las minorías. Pero eso no significa que toda la comunidad carnavalera haya incorporado ese cambio; hay distintos ritmos, distintas capacidades de registrar y abrazar lo nuevo, y distintos grados de dificultad para aceptar que aquello que naturalizamos a lo largo de la vida quizás estuvo mal. La pregunta en este caso sería: quienes vienen incorporando de forma más lenta esos cambios culturales de nuestra sociedad, ¿deben prescindir del tipo de humor que disfrutan y al que se acostumbraron toda su vida, como si fuera necesario aceptar una especie de daño colateral para avanzar en la calidad democrática de nuestra sociedad? En primera instancia parece razonable pensar que sí, porque así la promoción de derechos de minorías postergadas se extiende y generaliza. Si esa fuera la respuesta, sería bueno preguntarse entonces si esa lentitud en incorporar los cambios se debe a que no quieren cambiar, o a que no pueden hacerlo. Si no pueden, allí hay un ámbito de trabajo importante para la academia en torno al carnaval, pensando en el poder educativo de la cultura, y buscando evitar crear nuevas minorías excluidas que podrían aparecer al erradicar las formas de humor con que esos grupos más lentos en asimilar los cambios se identifican. Alternativamente, quizá estos grupos más lentos no incorporan esos cambios porque no quieren. Sabemos que la resistencia al cambio es propia del ser humano, y más cuando partimos de seres humanos en situaciones de poder, poder cuyo sostenimiento justamente esos cambios ponen en riesgo. Nuevamente parece aprovechable aquí pensar en la distinción entre humor conservador y humor subversivo que proponía Remedi, para profundizar en la reflexión acerca de lo que deberíamos hacer como sociedad para avanzar democráticamente hacia la justicia y el respeto de todas y todos.

Una propuesta de reflexión colectiva

Diez años después de la situación en torno a Gayman, en uno de los encuentros del taller de murga que el Servicio de Bienestar Estudiantil, en su área Cultura, ofrece al demos universitario y a la población, el tema del humor del carnavalero que interpretó a Gayman

surgió en el espacio que los docentes destinan a presentar al grupo -a través de anécdotas- algunos aspectos relevantes de la historia reciente del carnaval. Esta presentación previa, caldeamiento con el que los talleristas introducen al grupo en la historia reciente del carnaval, suele anteceder y complementar el canto y el arreglo de voces de murga que ocupa el centro del taller. Y quizá por ese lugar de preámbulo de esta actividad, que parece subsidiaria dentro del taller, los participantes quizá tendemos a no darnos cuenta del valor de esa recuperación de la memoria que él ofrece, desde la perspectiva de quienes la vivieron y fueron parte de ella.

Figura 2: Jorge "Cucuzú" Brilka en el personaje Gayman, Humoristas C4, 2019. Fuente: www.espectador.com.uy

Cuando se planteó al grupo el problema de la discriminación y la burla en carnaval, inmediatamente surgieron las voces de las y los participantes que querían intervenir y plantear un debate. Varias personas participantes del taller manifestaron su enojo por la forma en que el personaje de Gayman ridiculizaba a las personas homosexuales. El humor del personaje reproducía un estereotipo muy repetido en el carnaval hasta hace pocos años, que, quizá por la juventud de quienes participan en el taller, no había sido presenciado por ellos/as en escena. Otras personas, con más edad, permanecieron calladas, como expectantes para ver hacia dónde iría el debate. A pesar del lapso breve para ese intercambio, el valor formativo de ese impulso a la reflexión fue una ganancia en sí misma. Las opiniones que emergieron –impulsadas por los talleristas- permitieron pensar en la diferencia entre ser capaz de reírse de uno mismo, y en cambio ir por el atajo de reírse de lo diferente que vemos en los demás. Por ejemplo si tengo tendencia a la obesidad puedo ser capaz de reírme de ella y establecer una situación graciosa, pero no es lo mismo si no soy obesa y me río de esa condición en los otros. De allí quedó flotando en el aire la importancia de que podamos poner cuidado en la manera de formular el humor y ser capaces también de pensar que no todas las personas con tendencia a la obesidad pueden reírse de ella. Los talleristas habilitaron un breve debate una vez planteado el caso y nos contaron sobre las discusiones que se generaron en ese carnaval. También mencionaron cómo el actor que representaba a Gayman fue ladeado en ese carnaval. Y luego, sin cerrar

la discusión, con la diversidad de ideas planteadas flotando todavía en el aire, pasamos a la etapa esperada del canto grupal, colectivo e integrador de todas las voces presentes.

Cierre abierto

El filósofo Carlos Siurana (2013), de la escuela de Valencia, trabaja sobre la ética del humor y entiende que el sentido del humor ético es una actitud positiva hacia la vida, que aporta a la armonía con uno mismo y con los demás. Esto tiene que ver con poder evaluar éticamente por qué algo nos resulta gracioso. Un humor ético no puede ser malicioso en el sentido platónico de reírnos de nuestros enemigos. Ese humor que se burla de los enemigos necesita respaldo: algo nos hace reír si compartimos esa animadversión hacia los otros. Por ejemplo, hacia los homosexuales. En cambio, el humor ético evita mantener los estereotipos, las generalizaciones simplificadoras. Siurana nos habla del planteo de John Morreal que distingue dos tipos de ética del humor: una negativa (importancia de limitar el humor porque promueve vicios) y una positiva (de las virtudes morales que pueden impulsarse a partir del humor). La broma amable, lejos de la bufonería, sería una risa ética. Pero aquí parece difícil de compatibilizar esta risa ética, más parecida al buen humor que a la parodia, con el humor que esperamos se dispare en carnaval.

Por otro lado, Ronald de Sousa (1987) habla de una ética de la risa que se basa en no reírse de nada que pueda resultar ofensivo a alguien. Allí estaríamos clausurando el humor carnavalero tal como lo conocemos.

Personalmente, me parece que este período de pérdida de insolencia que puede estar atravesando el carnaval al enjuiciar espectáculos como el de Gayman puede ser un costo aceptable si con él mejoramos como sociedad democrática en el respeto de los derechos de todas y todos. Sin embargo, creo que sería importante preguntarnos cómo podemos junto a ese avance, asegurar también que el carnaval recupere en algún momento su condición de fiesta del desparpajo y la incorrección, o que nunca la pierda del todo. Sin ella, es una fiesta de cartón o de brillos sin brillantez.

El episodio de Gayman pasó y fue ya olvidado por muchos, pero permitió colocar sobre la mesa un tema que no parece estar definitivamente resuelto. Esto es: ¿cuáles son los límites de lo posible en el humor en carnaval? ¿Hay temas, situaciones, opciones o condiciones de los que no es correcto reírse? El tabú que impondría ese límite: ¿surge de los temas del humor o en cambio de la forma en que ellos son tratados? Ojalá tengamos más espacios de debate donde encontrarnos, formular preguntas como esta y elaborar nuevas ideas colectivamente.

Los cambios están sucediendo y el carnaval necesita que pensemos colectivamente hacia dónde es posible y deseable avanzar, y que tomemos decisiones y acciones en torno a los aspectos que la comunidad carnavalera y la sociedad toda logren acordar. Si no lo

hacemos, enfrentamos el riesgo de quedar estancados en la dicotomía excluyente que contrapone, por una parte, a la avalancha renovadora y promotora de derechos postergados –que algunos actores influyentes como los medios masivos y las redes sociales pueden utilizar para talar o denostar indiscriminadamente rasgos identitarios propios de la identidad subvertidora del carnaval- y, por otra, al afán por preservar el poder de las fuerzas conservadoras resistentes al cambio, que se lo arrogan desde distintos ámbitos hegemónicos y juegan desde sus lugares de privilegio sus estrategias de dominación.

Referencias

Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural.* Madrid: Alianza Editorial.

Castoriadis, C. (1974). *La institución imaginaria de la sociedad.* Barcelona: Tusquets.

De Sousa, R. (1987). When Is It Wrong to Laugh? En J. Morreall (Ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (págs. 226-249). New York: State University of New York Press.

Eco, U. (1989). Los marcos de la "libertad" cómica. En Eco, U.; Ivanov, V.V.; y Rector, Mónica (eds.) *¡Carnaval!* FCE, pp. 9 – 20.

Inthamoussu, Martín (13/01/2013) Homofobia en Carnaval [Carta], publicada en https://www.subrayado.com.uy/martin-inthamoussu-protesta-la-homofobia-el-carnaval-n20668

Remedi, G. (2017). Seamos serios. O el humor sin límites. *La diaria*, 30 de septiembre 2017, Montevideo.

Siurana, C. (2013). Los rasgos de la ética del humor. Una propuesta a partir de autores contemporáneos. *VERITAS* N° 29, septiembre de 2013, pp. 9 – 31.

Zubieta, A.M. (1995). *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal.* Colección Estudios Culturales, Beatriz Viterbo (ed.), Buenos Aires.

Trabajos Exploratorios

Transversalizar en el carnaval montevideano una perspectiva de género. Vivencias sintetizadas a partir de "Diálogos entre carnaval y género" en 2021

Judith González Colmán – Facultad de Información y Comunicación, Udelar / Facultad de Psicología, Udelar - *gonzalez.judith.94@gmail.com*
Katia Casciano – Facultad de Información y Comunicación, Udelar - *katia6415@gmail.com*

Resumen

En 2021 se realiza el proyecto estudiantil *Diálogos entre carnaval y género* en el marco de la FIC-Udelar. La propuesta propicia diálogos participativos entre la academia, organizaciones sociales, gubernamentales y colectivos en los que mujeres y disidencias discutan sobre los espacios y roles en carnaval y estrategias para la promoción de un carnaval igualitario.

Transversalizar una perspectiva de género en estas organizaciones implica adoptar estrategias que visibilicen las diferencias entre hombres y mujeres, y monitorear las acciones que se llevan a cabo para mitigar estas brechas.

Del encuentro se producen conversaciones en torno al humor y el chiste, el cambio generacional, los roles en el carnaval, el carnaval que fue, que es y que deseamos.

Palabras clave: *género, carnaval, organizacional, estrategias.*

Abstract

In 2021, the student project *Diálogos entre carnaval y género* (Dialogues between Carnival and Gender) was carried out within the framework of the FIC, Udelar. The proposal arose in order to encourage participatory dialogues between academia, social and governmental organisations, and collectives in which women and dissidents discuss spaces and roles in carnival and strategies for the promotion of an egalitarian carnival.

Mainstreaming a gender perspective in these organisations implies adopting strategies that make the differences between men and women visible, and monitoring the actions that are carried out to mitigate these gaps.

The meeting brought about conversations around humor and jokes, generational change, roles in carnival, the carnival that was, the one that is, and the one we want.

Keywords: *gender, carnival, organisational, strategies.*

En 2021 se realiza el proyecto estudiantil de extensión *Diálogos entre carnaval y género* en el marco de la FIC-Udelar. La propuesta de estudiantes propicia en facilitar instancias de diálogos participativos entre la academia, organizaciones sociales, gubernamentales y colectivos en los que mujeres y disidencias discutan sobre los espacios y roles en carnaval y se debate sobre estrategias para la promoción de un carnaval equitativo.

Entre los antecedentes que llevaron a realizar este proyecto se identifican diversas acciones y testimonios que atravesaron en escalada al carnaval desde el 2008 al 2021. Algunos antecedentes son, el Encuentro de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas (hoy Encuentro de Murguistas Feministas), la consigna "sin nosotras no hay carnaval" presente en Murga joven y carnaval mayor, la creación de la Comisión de género del recientemente creado Sindicato Único de Carnavaleras y Carnavaleros del Uruguay (SUCAU) en 2018, el surgimiento de la cuenta de instagram @Varonescarnaval que testimoniaba sobre situaciones acoso y violencia, la creación de la comisión Pro género de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU), entre otros.

Desde un abordaje colaborativo y multidisciplinar, se sistematizan las reflexiones detalladas en esas instancias, proponiendo un aporte al debate público acerca de carnaval y género

Uno de los objetivos fue "promover una mirada sistémica y reflexiones acerca de los cambios estructurales necesarios para que el carnaval montevideano sea un ámbito equitativo, seguro y disfrutable para mujeres y disidencias" (Arias *et al*., 2021, p.6). García Prince menciona el concepto de equidad como medio para conseguir la igualdad sustantiva en la adquisición de políticas de igualdad. Equidad en el entendido de que a través del mismo trato se brinde las mismas oportunidades para llegar a gozar de los derechos y oportunidades contemplando las diferencias de cada uno/a (2010).

Transversalizar la perspectiva de género en las organizaciones implica adoptar estrategias que visibilicen las inequidades en todos los ámbitos entre hombres y mujeres[1]. A su vez permite monitorear las distintas acciones que se llevan a cabo para mitigar estas brechas. Algunas organizaciones vinculadas al carnaval vienen incorporando esta mirada desde una lógica comunicacional y organizacional generando mecanismos de auditorías, implementación del Modelo de equidad y políticas en sensibilización de género.

¿Qué es el carnaval si no hay personas, grupos u organizaciones involucradas?

El carnaval como ecosistema cultural se compone, por distintos tipos de organizaciones clasificados desde la colectiva denominada por sus integrantes, Técnicas trabajadoras de carnaval, organizaciones gubernamentales como la Intendencia, DAECPU, el Sindicato

[1] Para Butler las desigualdades se dan porque existe un fenómeno cultural naturalizado producido y reproducido de normas que busca reafirmar roles de género. A través de la teoría de la performatividad del género, la autora busca romper esta concepción esencialista.

único de carnavaleros y carnavaleras (SUCAU) y Carnavalé o el Encuentro de murguistas feministas que son formas de participación y de habitar el carnaval desde la autogestión que proponen un carnaval alternativo, entre otros y otras.

Pensar las organizaciones participantes como poseedoras de culturas, de un conjunto de creencias y valores (Domingo Fabbri, 2000), implica un punto de partida para dialogar y reflexionar desde ese lugar sobre las distintas prácticas que permean el carnaval y como romper las lógicas machistas que la atraviesan. Por eso el espacio brindado en *Diálogos entre carnaval y género* permitió reunir en un espacio común la heterogeneidad del ecosistema carnavalesco.

Para qué o por qué participar desde la academia

Luego de la postergación del carnaval en 2021, para el equipo fue imperioso colaborar en la articulación de un espacio neutral que se diera por fuera de las tensiones que podrían ocasionarse en el marco de las organizaciones. Se buscó también sugerir posibles acciones afirmativas concretas para construir un carnaval equitativo para todas y todos. Divulgar algunas estrategias utilizadas existentes en la Udelar para combatir las inequidades de género se entendió podía colaborar en la construcción de un carnaval más equitativo. Algunas de estas acciones que realiza la Udelar en materia de género, como la capacitación y sensibilización en clave de género y de derechos, así como los mecanismos de denuncias y acompañamiento realizado por la Unidad Central sobre Violencia, Acoso y Discriminación (UCVAD), y los comités o comisiones de género y diversidad integrado por participantes de este proyecto, pueden ser utilizables y adecuables a todo el ecosistema cultural.

Dialogar en clave de género

En el mes de noviembre de 2021 el equipo organizó un espacio de debate en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). En este encuentro se visualizaron, a partir de lo expuesto por los y las participantes, las diferentes problemáticas comunes al carnaval. Por un lado, los relatos que se construyen desde el humor y la evolución del chiste en los escenarios Posiblemente, estas reflexiones acompañan un cambio generacional, donde se problematiza lo que antes se naturalizaba como situaciones de violencia y acoso a mujeres o disidencias configurándose como los chistes e insultos dichos desde el humor o para generar humor que vulneran y violentan.

Con respecto a los roles en el carnaval, la crítica fue dirigida a la cultura del ídolo, donde un adulto hombre es figura de carnaval y puede utilizarlo como táctica para acercarse y vulnerar a menores de edad que los admiran.

Otro aspecto que surge de estos diálogos, es la construcción en el imaginario carnavalesco. Existe una dificultad para visualizar integrantes femeninas en murga ya que en nuestro país la categoría es casi exclusivamente habitada por varones. Se menciona también la distinción en los roles, la visibilidad y el reconocimiento; no es lo mismo la dirección artística o responsable (asume la responsabilidad de la agrupación), o los integrantes en el escenario, que los roles técnicos de vestuario, maquillaje, sombreros y utilería (estos suelen estar atrás del escenario).

Reflexiones sobre el carnaval que fue y el que deseamos que sea

Entre los resultados obtenidos del encuentro, se considera fundamental el debate para pensar acciones que contribuyan a eliminar la violencia de género en carnaval. Esto es, políticas que promuevan al menos una instancia de carácter obligatoria con cada conjunto que permita el intercambio sobre posibles situaciones de violencia de género y proponían sensibilizaciones y capacitaciones en clave de género sobre prevención de violencia de género. Parte de las propuestas proponían realizar modificaciones en el reglamento del concurso del carnaval mayor que fomente la participación de las mujeres: promover el debate sobre la paridad en los conjuntos a presentarse en el carnaval mayor.

Se plantea la necesidad de una respuesta institucional a lo testimoniado en Varones Carnaval, que legitime el proceso de prevención y actuación y colabore a construir un carnaval más equitativo y menos machista, que colabore al bienestar de quienes habitan el carnaval y de la sociedad toda.

Referencias

Arias, M., Casciano, K., González, J. y Miranda, C. (2021). *Diálogos sobre carnaval y género* [Síntesis final. Material no publicado]. FIC Udelar

Domingo Fabbri, J. (2000). Cultura institucional: una perspectiva para comprender qué sucede dentro de la organización y con su gente, *Revista Ciencia y Cultura*, (8), pp. 101-106.

Duque, C. (2010) Judith Butler y la teoría de la performatividad de género, Colegio Hispanoamericano, (17), pp. 85-95.

García Prince, E. (2010). *Mainstreaming de género. Políticas de Igualdad*. RSCLAC PNUD

Recalde Burgueño, L.; Gandolfi, F; Oyhantcabal, M. (2021). Cartillas temáticas sobre género, diversidad sexual y masculinidades. Serie 1, v: 2. Montevideo: IMM. . Género, conceptos básicos. *https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/serie01generoconceptosbasicos.pdf*

Una introducción al pensamiento de Judith Butler (2019) Universidad Nacional Tres de Febrero, *https://www.untref.edu.ar/mundountref/introduccion-teoria-judith-butler*

La construcción de las denuncias: @varonescarnaval

Cecilia Cerviño – Facultad de Ciencias Sociales, Udelar – *ceeci.cer@gmail.com*

Resumen

El presente proyecto se presenta en el marco del taller central de investigación *Sociedades en movimiento: democracia directa, movimientos sociales y acción colectiva* de la Licenciatura en Sociología. La esencia del mismo es aproximarse a la construcción de las denuncias de la cuenta @varonescarnaval en Instagram. Se busca ahondar en las razones y los caminos que llevaron a la realización de las denuncias en el momento y forma en que se dieron, y en los cambios en las intersubjetividades del quehacer cotidiano del carnaval que generaron cambios de sensibilidad y sentidos en las mujeres que los habitan, resultando así en la fuerte reacción social que generaron.

De esta forma, la relevancia social viene dada al preguntarse qué pasa en carnaval (y qué pasa específicamente con las mujeres en carnaval), cuáles son sus dinámicas internas, qué actividades se realizan y cómo. Esto significa un insumo importante para entender las especificidades y la cotidianeidad de una de las fiestas populares de mayor alcance e historia de nuestro país, inserto en un contexto de violencia patriarcal del que poco se habla(*ba*).

A su vez se propone continuar aportando al análisis y reflexión en torno al alcance que han tenido los movimientos feministas en los cambios en la sensibilidad social y en generación del *entremujeres* que se organiza en pos de equidad, dejando en claro que las expresiones artísticas populares con la ilusión de deconstrucción y mirada progresista no son asépticas ni ajenas a la lógica machista violenta, ya que el patriarcado se inmiscuye también en ellas.

Palabras clave: *denuncias, @varonescarnaval, Instagram, entremujeres, carnaval*

Abstract

This project is presented within the framework of the central research workshop *Societies in movement: direct democracy, social movements and collective action* of the Bachelor's Degree in Sociology. The essence of the project is to approach the construction of the denunciations of the @varonescarnaval account on instagram. The aim is to delve into the reasons and paths that led to the denunciations at the time and in the form in which they were made. The changes in the intersubjectivities of the everyday work in carnival that generated changes in the sensibilities and meanings of the women who inhabit them, resulting in the social reaction to the denunciations.

Social relevance comes from asking what happens in carnival (and what happens specifically to women in carnival), what its internal dynamics are, what activities are carried

out and how. This is an important input for understanding the specificities and the everyday life of one of the most important and historic popular festivals in our country, set in a context of patriarchal violence that is (or was) little talked about.

At the same time, it is proposed to continue contributing to the analysis and reflection on the reach that feminist movements have had in the changes in social sensitivity and in the generation of women's movements that organize themselves in pursuit of equality, making it clear that popular artistic expressions with the illusion of deconstruction and a progressive outlook are not aseptic or alien to the violent macho logic, as patriarchy also intrudes in them.

Keywords: *denunciations, @varonescarnaval, Instagram, women's movement, carnival*

Contexto

La cuenta @varonescarnaval Instagram surge el 20 de agosto del 2020 con la descripción: "Somos un grupo de mujeres hartas de la impunidad con la que se mueven los varones violentos del mundo del Carnaval" (Varones Carnaval, 2020) y el pie de su primera publicación: "Somos un grupo de mujeres que estamos hartas de la impunidad con la que los varones del carnaval nos violentan y les siguen dando lugar en los escenarios del carnaval. Por esto, decidimos crear esta cuenta con el objetivo de exponerlos, que nuestras compañeras sepan quines son, que todos sepan quienes son" (Varones Carnaval, 2020). Se mantuvo activa por una semana realizando 262 posteos, en su amplia mayoría con denuncias de discriminación, maltrato, acoso, y abusos sufridos por mujeres por parte de protagonistas varones del ámbito del carnaval. Estas denuncias relatan en primera persona, pero de forma anónima, lo ocurrido en tablados, clubes de ensayos, redes sociales, siendo las denunciantes mujeres mayores como menores de edad, teniendo una gran repercusión tanto social como política.

Resultado de este acontecimiento es que se dan trascendentes cambios en las lógicas del carnaval (en las cuales se busca continuar profundizando), como la división de Más Carnaval, el desarrollo de Carnavalé y la transformación de competencia a encuentro del Carnaval de las Promesas, así como la condena de cuatro años y seis meses a un exdirector de un conjunto de parodistas por abuso y explotación sexual a menores de edad.

Como antecedente de esta situación puede entenderse la consigna del desfile inaugural del 2019: "Sin nosotras no hay carnaval", donde también se deja entrever la invisibilización de las mujeres en el carnaval.

Objetivo general

Con el propósito de estudiar las formas de acción colectiva presentes en la organización de las mujeres se propone como objetivo general: *Conocer las iniciativas que llevaron*

adelante las mujeres que resultaron en las denuncias realizadas a través de la red social instagram.

Objetivos específicos

Como objetivos específicos se plantean los siguientes tres: *a)* Conocer las formas de colectivización de las vivencias previas a llevar adelante las denuncias, así como lo vivido mientras la cuenta de Instagram se mantuvo activa y los cambios luego de las mismas*; b)* Indagar sobre la decisión de realizarlas a través de una red social*; c)* Determinar los roles desempeñados por las mujeres dentro del carnaval.

Dimensiones

Organización colectiva de mujeres: Las dos aristas que aquí se despliegan son, la organización colectiva y el hecho de que sea entre mujeres. Belén Cucchi Rivero (2021) plantea que "La identificación de experiencias compartidas permite reconocer las implicancias sistémicas de las opresiones diarias, puntapié inicial para la construcción colectiva". Siendo esto uno de los nudos centrales de la investigación, la colectivización e intercambio de las experiencias entre mujeres a través de acciones colectivas, buscando, como dice la autora, alcanzar soluciones colectivas.

Digitalización de la denuncia: Castells plantea que lo virtual es una forma más de lo real, ya que existen nuevos soportes técnicos para relacionarse con otros 'pero no por ello inferior a las formas anteriores de interacción social' (Castells, 2014: 146). Se podría, con todo lo anteriormente planteado, ahondar en el hecho de que muchas de las denuncias realizadas en la red social, no fueron realizadas en el sistema judicial. Dato que en ocasiones es utilizado para desestimar dichas denuncias. Sin embargo, de la mano con lo planteado, se podría decir que el sistema judicial y las formas de acceso al mismo, son poco amigables y presentan bajas o nulas garantías para las víctimas de acoso y violencia sexual, aclarando también que muchas denuncias realizadas fueron hechas por menores.

Historia y bagaje del Carnaval: El carnaval en el Uruguay es una fiesta popular que data de lo que Barrán (1989) llama "la época de la barbarie". Es claro que sufrió modificaciones a lo largo del tiempo y es entonces crucial analizar el papel de las mujeres y su impacto en estos cambios. No solamente en términos cuantitativos de cantidad de mujeres participando de dicho espacio, pero en términos de roles y lógicas de poder: económico, cultural, histórico y social. Según el autor, el papel de la mujer cambió dentro del carnaval, pasando de lugares más equitativos entre sexos en el carnaval "bárbaro", a diferencia marcadas durante el periodo de "disciplinamiento", siendo esto reflejo también de cambios en los roles impuestos como femeninos y masculinos como formas de control social de las clases dominantes.

Referencias

Barran, J. P. (1989) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay.* Ediciones de la Banda Oriental.

Castells, M. (2014). El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global en BBVA, openMind, *C@mbio: 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas* BBVA, OpenMind, pp. 126-147

Cucchi Rivero, B. (2021) Bajo el Volcán. Dossier temático: Las luchas feministas y de las mujeres como potencia de transformación. Caminos recorridos y horizontes políticos. *Puños violetas: El caso de la Coordinadora de Feminismos* del Uruguay, año 3, número 5, noviembre 2021-abril 2022, pp. 109-144

Varones Carnaval [@varonescarnaval]. (2020, 20 de agosto). *Somos un grupo de mujeres que estamos hartas de la impunidad con la que los varones del carnaval nos violentan* [Publicación]. Instagram.

Dos “murgas jóvenes” de Buenos Aires

Iñaki Gonzalez - Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina) - *nakijg@gmail.com*

Resumen

Este artículo describe y compara dos experiencias de murga *estilo* uruguayo en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, y mi posición dentro en ellas, como participante en una y etnógrafo en otra. Se trata de las dos murgas más jóvenes de Buenos Aires: *Tu Vieja* y *La Juan Carlos*. De la primera formo parte desde hace un año y medio, y en la segunda comencé este año mi trabajo de campo para mi tesina de Licenciatura en Antropología Social y Cultural de la UNSaM. Un análisis descriptivo y comparativo de las experiencias de la murga objeto de mi estudio y de la murga de la cual participo resulta enriquecedor para el conocimiento académico sobre las experiencias de murga estilo uruguayo fuera de Uruguay, y también para la práctica artística del género y su organización, dentro y fuera del país.

***Palabras clave**: murga uruguaya, murga joven, Buenos Aires, etnografía*

Abstract

This article describes and compares two experiences of Uruguayan-style murga in the city of Buenos Aires, Argentina, and my position inside them, as a participant in one, and ethnographer in the other. These are the two youngest murgas in Buenos Aires: Tu Vieja and La Juan Carlos. I have been a member of the former for a year and a half, and in the latter I started my fieldwork this year for my dissertation for my degree in Social and Cultural Anthropology at the UNSaM. A descriptive and comparative analysis of both murga experiences is enriching for the academic knowledge about uruguayan-style murga outside Uruguay, and also for the artistic practice of the genre and its organisation, inside and outside the country.

***Keywords:** Uruguayan-style murga, murga jóven, Buenos Aires, ethnography*

Soy oriundo de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. En el marco de mi tesina de grado en la Licenciatura en Antropología Social y Cultural de la UNSaM me encuentro realizando una etnografía en la murga estilo uruguayo *La Juan Carlos*, y, por otra parte, soy integrante activo en la murga *Tu Vieja*. Desde 2018 miraba con fascinación y extrañeza la murga uruguaya, luego de conocerla en un viaje a Montevideo. A fines del 2021 dos episodios claves abrieron el camino que me condujo hasta aquí. Por un lado, durante el Congreso Argentino de Antropología Social, cautivó mi atención la ponencia de una antropóloga,

Cándida Kamerbeek, sobre la murga estilo uruguayo y sus estrategias de legitimación en CABA. Esto me implicó un gran descubrimiento: aquello que me había capturado podía también ser un campo de estudio, objeto de una investigación antropológica. Por otro lado, un amigo me invitó a participar de una murga estilo uruguayo en mi ciudad, llamada Tu Vieja. Así, de un momento a otro me encontré tanto pensando en la murga estilo uruguayo en Buenos Aires como campo de investigación, como implicado directamente en él.

Desde ese momento hasta la fecha profundicé ambos aspectos: participé activamente de la creación, producción y presentación del espectáculo *Muy rico todo* de Tu Vieja, y comencé mi investigación sobre la murga estilo uruguayo haciendo trabajo de campo en la murga La Juan Carlos. Así conocí y me adentré en dos murgas particulares dentro del campo y en su proceso de creación y ensayo; en una como actor y en otra como testigo. Sin embargo, en ambas, mis roles no fueron puros, en parte se mezclaron: me encontré de algún modo investigando en Tu Vieja, y participando en La Juan Carlos. Si en ésta realicé una *observación participante*, en la primera desarrollé una *participación observante* (Guber, 2001). Esto se debe a la naturaleza del modo de producción de conocimiento antropológico, en el cual la *implicación* es central. Además, en ambas experiencias realicé el movimiento que Althabe y Schuster (1999) describen como básico de la etnografía: el viaje hacia el interior de un mundo. Ingresé a Tu Vieja como alguien ajeno al género, y al modo tan particular en el que ese colectivo se lo apropia. Por otro lado, ingresé a La Juan Carlos ya con un conocimiento del género, pero como alguien desconocido que venía a participar en un rol también desconocido, el de un etnógrafo que va a observar los ensayos y conversar. Comparativamente, ambos fueron casos en los que tuve que realizar ese *viaje hacia adentro*, construir lazos de confianza y amistad, comprender el *modo de comunicación* del campo, y mi posición dentro de éste. Sin embargo, el mecanismo de asimilación ya se encontraba institucionalizado en Tu Vieja, porque todes en algún momento se habían incorporado, y la posición que iba a ocupar era, aunque extraña para mí, familiar para elles; mientras que en la Juan Carlos construí una posición que les era extraña. Esa extrañeza se manifestó en el primer encuentro en la curiosidad sobre "¿qué es lo que anotás?", y en la profusión de chistes y risas, que interpreto como una escenificación paródica y reflexiva de su identidad colectiva. Procedo ahora a describir y comparar muy brevemente ambas experiencias de murga.

Tu Vieja Murga se formó en 2015 por un grupo de amigues, al igual que La Juan Carlos y a diferencia de otras murgas del campo que surgen de la modalidad taller, y de otras formadas por migrantes uruguayes o sus hijes (Kamerbeek, 2023). Estrenó dos espectáculos, en 2018 y 2022. Es etariamente heterogénea, pero muy joven en relación a otras murgas, teniendo sus integrantes un promedio de edad de 26 años. Es estéticamente

muy crítica de la forma “tradicional” de hacer murga, que también llaman “murga murga”, y que asocian a lo obsceno, machista y forzado. Buscan conscientemente diferenciarse de ese estilo y construir uno propio, objetivo que, a mi juicio (de ningún modo imparcial), logran con creces. Se referencian un poco en algunas murgas jóvenes de Uruguay (del Concurso Oficial), y un poco más en murgas estilo uruguayo locales. Como casi todas en Argentina, se organiza de forma cooperativa y horizontal, por comisiones. Pero su grado de organización es peculiar, ya que tiene 13 comisiones, contando incluso con una llamada “intercomi”, que las articula, y que a su vez es distinta de “coordi”. Esta última organiza el tiempo que cada comisión dispone del ensayo de tres horas y media, el cual cuenta con un minucioso cronograma, distinto cada semana, pero que suele contar con media hora de asamblea, una completa entrada en calor física y vocal, y el resto del tiempo dividido entre, generalmente, arreglos, puesta y batería.

La Juan Carlos, creada en 2021, guarda muchas similitudes y diferencias con la murga Tu Vieja. Ambas tienen más mujeres que hombres, y son las dos murgas más jóvenes de, al menos, Buenos Aires. Pero el caso de La Juan Carlos es más extremo: su promedio de edad es cercano a 20 años. Esto, sumado al hecho de ser más homogénea etariamente, resulta en un grupo de jóvenes amigues, de la misma generación, y caracterizado por esa cualidad, ya que está presente tanto implícita como explícitamente en su modo de comunicación, lenguaje, humor e identidad. Se autodefinen como “murga joven”. Su interpretación de esta categoría es particular, y su sentido no es equivalente al que posee en Uruguay, vinculado a una política cultural, la difusión de talleres, y un modo de hacer murga (Alba *et al*, 2014). En mi lectura, el sentido que toma entre ellos la categoría “murga joven” está vinculado a lo estrictamente generacional, demostrado en comentarios como “Tenemos que meter más memes - sí, somos murga joven”, o “esa canción puede ir reggaetoneada, sí, somos murga joven”.

Una gran diferencia con la murga Tu Vieja está en su estilo y en su valoración más bien inversa sobre el modo tradicional de hacer murga, o la “murga murga” (a veces “morga morga”, jugando con la pronunciación). Más que alejarse buscan acercarse a ese estilo y a lo “uruguayo”, principalmente en lo vocal, objetivo que también creo que alcanzan, cantando con un volumen e intensidad muy altos, y un timbre que imita al que asocian a ese estilo. Sus movimientos al cantar también imitan la *hexis corporal* de la murga uruguaya: se agachan, balancean, saltan y mueven las manos con insistencia. Se referencian mucho en murgas de Uruguay, antiguas y nuevas, pero casi nada en locales. Llama la atención que una murga que basa su identidad en su carácter “joven”, y que busca voluntariamente expresar las inquietudes de su generación, busque hacerlo a través de un estilo en parte conservador. En cuanto a su organización, se acerca a la de Tu Vieja, aunque se encuentra en construcción debido a su poca antigüedad. Aunque con una

jerarquía un poco más marcada del director, quien hace los arreglos y lidera los ensayos, también se organizan en comisiones para el resto de los rubros. Es una jerarquía flexible, por momentos clara, pero con un trato como un par, que participa del mismo modo de comunicación, lenguaje y humor. Se encuentran actualmente creando colectivamente su primer espectáculo, y construyendo al mismo tiempo su modo de organización. Cuentan con 12 integrantes y 8 comisiones, y muy recientemente redactaron un *estatuto*.

Quisiera cerrar con una observación metodológica. La comparación entre murgas, como entre todo grupo social, debe ser imparcial y libre de juicios morales, estéticos o valorativos. Cada murga, como una pequeña sociedad, se encuentra en un momento específico de su historia particular, con sus características propias e inconmensurables. Calificarlas como más o menos *murga* u *originales* sería etnocéntrico, ya que son juicios hechos desde los propios lentes epistemológicos, artísticos y morales. Intenté, en esta investigación, sacarme esos lentes, a la vez que asumir mi posición en ambas murgas. La implicación del investigador (aquí explorada en sus diversos grados) permite la profundización en el mundo nativo de sentidos, pero requiere una conciencia reflexiva si lo que se busca es una objetividad situada. Bajo esa vigilancia epistemológica, la comparación y puesta en diálogo es muy productiva, ya que permite ver aspectos comunes, y a la vez acentuar particularidades. Demuestra la multiplicidad de apropiaciones y de significados para un mismo significante, como la categoría *murga joven*. Pone en evidencia que todo es problematizable y podría ser de otra manera: por ejemplo ¿por qué una murga (o cualquier práctica artística) debería acercarse a lo que reconoce como tradicional? ¿Y por qué debería alejarse?

Referencias

Alba, A.; de León, A.; Cancio, A. (2014). Murga joven: de la política cultural a la emergencia de un nuevo tipo de ciudadanía [evaluación integrada del Diploma en Gestión Cultural, Udelar]

Althabe G.; Schuster F. G (1999). *Antropología del presente*. Buenos Aires: Edicial S. A

Guber, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo Norma

Lamolle, G. (2005). *Cual retazos de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Trilce.

Kamerbeek, C. M. (2023) *¿Murga que respira carnaval? O el cómo se hace murga formato uruguayo en la ciudad de Buenos Aires* [Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Nuestro Repertorio: Textos y partituras para coro de murga de mujeres, feministas y transfeministas. Transcripciones realizadas a partir de grabaciones varias, reconstrucciones y textos de los cuales no se recuperó la música

Mayra Martínez Marques – *mayramartinezm97@gmail.com*

Resumen

"Nuestro Repertorio" es un proyecto editorial en curso, apoyado por Fondos Concursables para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura y programado para su publicación en 2024 a través de Ediciones TUMP. El libro documenta repertorios de diversas murgas de mujeres, feministas y transfeministas de Uruguay, abarcando un período histórico desde 1958 hasta la actualidad. A su vez, en el anexo se incluyen repertorios de dos murgas extranjeras: Baila la Chola (murga transfeminista de Argentina) y Zamba y Canuta (murga de mujeres de Chile).

El proceso de recuperación y reconstrucción de archivos sonoros para su posterior transcripción a partituras y documentación en el libro fue un gran desafío y contó con la colaboración de diversas instituciones y personas tales como Museo del Carnaval, Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Victoria Gutiérrez (una de las autoras de 'El lado B de la Murga') y varias murguistas que brindaron valiosos aportes, especialmente Elaine Larrosa, Lilián González, Mirta González y Graziella 'La Criollita' Ciocca. La materialización de estos repertorios implicó la transcripción a partituras, utilizando una combinación de fuentes que incluyen la memoria de murguistas que aún recordaban las melodías, desgrabaciones de archivos sonoros y en algunos casos sólo se presentan los textos debido a la ausencia de archivos sonoros recuperables.

Este libro contribuye a poner en valor y difundir la riqueza y diversidad de nuestro carnaval, presentando repertorios con los respectivos arreglos de coro de murga (realizados por la autora) y de batería de murga (realizados por Sofía “Chapi” Farías), algo que todavía no se ha sistematizado con las murgas de mujeres, feministas y transfeministas.

Palabras clave: *murga, feminismo, repertorios.*

Abstract

"Nuestro Repertorio" is an ongoing editorial project, supported by the Fondos Concursables para la Cultural from the Ministerio de Educación y Cultura, to be published in 2024 through Ediciones TUMP. The book documents repertoires of various women's,

feminist, and transfeminist murgas (carnival music groups) in Uruguay, covering a historical period from 1958 to the present day. Additionally, the appendix includes repertoires from two foreign murgas: Baila la Chola (a transfeminist murga from Argentina) and Zamba y Canuta (a women's murga from Chile).

The process of recovering and reconstructing the sound archives for subsequent transcription into sheet music and documentation in the book was a significant challenge and involved the collaboration of various institutions and individuals, such as Museo del Carnaval, Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Victoria Gutiérrez (one of the authors of *El lado B de la Murga*), and several murguistas who provided valuable contributions, especially Elaine Larrosa, Lilián González, Mirta González, and Graziella 'La Criollita' Ciocca. The materialization of these repertoires involved transcription into sheet music, using a combination of sources, including the memories of murguistas who still remembered the melodies, transcriptions from sound archives. In some cases, only the lyrics are presented due to the lack of recoverable sound files.
This book contributes to highlighting and disseminating the richness and diversity of our carnival, presenting repertoires with the respective choral arrangements for murga (created by the author) and murga drum arrangements (created by Sofía 'Chapi' Farías), something that has not yet been systematized for women's, feminist, and transfeminist murgas.

Keywords: *murga, feminism, repertoires.*

Sobre el proceso de elaboración

Uno de los aspectos más apasionantes y significativos de la creación de este libro ha sido la labor de investigación necesaria para recuperar los repertorios, salir al territorio en búsqueda de archivos sonoros y de las murguistas que formaron parte de la creación e interpretación de los mismos. En algunos casos, tras un largo esfuerzo se lograron recuperar los archivos sonoros, en otros casos se reconstruyeron mediante testimonios de las murguistas que crearon e interpretaron dichos repertorios y en otras oportunidades, no se lograron recuperar archivos sonoros, sino solamente los textos; sin perder la esperanza, la búsqueda continuará.

Por otro lado, ha sido un gran desafío la tarea de transcribir las partituras, realizando todos los esfuerzos posibles para reconstruir y registrar los arreglos de coro de murga de la forma más fiel posible. El trabajo de transcripción se ha realizado a partir de diversas fuentes, en muchos casos se ha transcrito a partir de videos y audios compartidos por las murguistas que formaron parte de la creación e interpretación de dichos repertorios y en las situaciones en las que no se contaba con archivos sonoros se ha recurrido a la memoria viva de las murguistas para reconstruir las melodías principales de dichos repertorios,

fuente invaluable que permitió recuperar repertorios que, de otra manera, habrían quedado en el olvido. A pesar de los desafíos, las limitaciones y posibilidad de que, debido a la naturaleza de las transcripciones, algunas notas pueden no pertenecer al arreglo original, cada repertorio presentado en este libro, cada nota, cada acorde y cada ritmo son una invitación para que les murguistas se apropien de los mismos y los interpreten, para que estas melodías trasciendan las páginas y encuentren vida en cada ensayo, cada festival, cada fogón.

Los repertorios que se incluyen en el libro son de las siguientes murgas: Rumbo al Infierno, Núcleo Murga Femenino, Un Toque de Distinción, Miscelánea, Cero Bola, Siempre Libres, La Bolilla Que Faltaba, Sophie Jones, La Debutante, Nuez Changa, Con Gloria a Morir, Pelala Que Va Al Pan, Costilla De Nadie, Perlita Cucú, Te Falta Crema, La Murguita de la Cárcel, Segundo Apellido Murga Feminista y en el anexo: Baila La Chola (Argentina) y Zamba y Canuta (Chile).

Este libro es un pequeño homenaje a las murgas de mujeres, murgas feministas, murgas transfeministas y murguistas feministas y su invaluable contribución al patrimonio musical y cultural de nuestro país. ¡Ojalá que estos repertorios trasciendan las páginas y las fronteras!

Las actas completas del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo pueden ser citadas como:

Meresman Higgs, I., Miranda Turnes, C., Alfaro, M., & Remedi, G. (2023) *Actas del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo*. Montevideo, Uruguay

Los trabajos individuales del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo pueden ser citados como:

1er autor/a, 2ndo autor/a, ... (2023) *Título del trabajo.* En actas del 1er Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo. Montevideo, Uruguay