



La murga: voz y sentimiento popular

Franca Roibal Fernández¹

Recibido: 30/06/2015

Aceptado: 05/10/2015

Resumen

En términos simples, la murga es un componente del Carnaval uruguayo, pero en realidad es mucho más: es teatro, es música, es identidad, es mito, es crítica política, es la voz del pueblo. Una murga es un grupo de teatro musical popular que canta y actúa en los tablados de los barrios durante el Carnaval de Montevideo (enero-marzo). Es una de las categorías oficiales del Carnaval de la actualidad, junto con las comparsas de candombe, los parodistas, los humoristas y las revistas, y es el componente más políticamente subversivo del Carnaval. La murga critica, satiriza y cuestiona a la sociedad, a los políticos, y las situaciones constantemente, pero nunca se autodefine como política ni teórica. Simplemente es una forma de arte popular, que a pesar de que un sector pequeño, mayormente el sector rico y conservador, la considere poco culta, tiene un nivel intelectual elevado en muchos de sus exponentes. Es una manera de llevar los asuntos que afectan a la mayoría a la masa popular, a los tablados que se llenan todas las noches de Carnaval. Este artículo postula resumir la historia del Carnaval uruguayo y la murga, al igual que hacer un análisis de textos de dos murgas de dos épocas diferentes.

Palabras clave

Murga – Carnaval – Cultura popular – Teatro popular – Performance.

Abstract

Murga is, in its simplest terms, popular musical theater of Uruguayan Carnival, but in reality it is much more than this. It is theater, music, identity, myth, political criticism; it is the voice of the people. The murga is a group of popular musical theater whose members sing and act on various *tablados* –neighborhood makeshift stages– and it is the most political component of Uruguayan Carnival. The murga criticizes, satirizes and questions society, politicians and situations constantly, but it never defines itself as political nor theoretical. It is simply a form of popular art. It is a way to take the issues, which affect everyone, to the masses, to the *tablados* which are filled every night of Carnival. During the dictatorship, which brought with it censorship of every sort, murgas were censored just like all artistic endeavors. However, murgas were able to subvert the censorship of their lyrics, permitting them to criticize the outrages and crimes of the government with the music itself. Although the political situation has now changed dramatically, the murga is still a necessary element of Uruguayan socio-political discourse. This article aims to summarize the history of Carnival in Uruguay and specifically the murga, as well as to analyze song lyrics from historically important shows from two different eras.

¹ Candidato de PhD en Romance Studies, Boston University. Contacto: froibalf@bu.edu

Keywords

Murga – Carnival – Popular Culture – Popular Theater – Performance.

La murga: voz y sentimiento popular

Que no se apague nunca el eco de los bombos, que
no se lleven los muñecos del tablado, quiero
vivir en el reinado del dios Momo...

Jaime Roos, *Colombina*

Jaime Roos es un cantante uruguayo conocido por sus canciones nostálgicas con las cuales muchos uruguayos se ven identificados. Varias de sus composiciones han logrado considerarse casi himnos en Uruguay. Entre sus temas principales se destacan dos que son características de la identidad uruguaya: el fútbol y el Carnaval. Una de las principales que se usa para alentar al equipo uruguayo es su famosa *Cuando juega Uruguay*. En su *Colombina*, Roos expresa el sentimiento que es familiar a todos los amantes del Carnaval: nunca queremos que termine. Nunca queremos que se retire la murga.

La murga es un componente y una de las cuatro categorías oficiales del Carnaval uruguayo, junto con las comparsas de candombe, los parodistas, los humoristas y las revistas, pero también es mucho más que eso. Es teatro, es música, es identidad, es mito, es crítica política, es la voz del pueblo. La murga es un grupo de teatro musical popular que canta y actúa en los tablados de los barrios durante el Carnaval de Montevideo (enero-marzo). Es el componente más políticamente subversivo del Carnaval. Este artículo postula resumir la historia de la murga hasta ahora, y a la vez analizar textos importantes de programas de murgas de dos épocas: la post-dictadura y el siglo XXI.

El estudio más riguroso e importante del momento en cuanto al Carnaval uruguayo y la murga es la obra de Milita Alfaro, catedrática en la Universidad de la República en Montevideo. *El Carnaval heroico (1800-1872)* (1991) y *Carnaval y modernización: Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)* (1998), son los dos primeros volúmenes que constituyen su obra *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, fundamental para el estudio del Carnaval uruguayo. Su libro *Memorias de la bacanal: Vida y milagros del Carnaval montevideano 1850-1950* (2008) es una síntesis de sus dos extensos volúmenes sobre la historia del Carnaval, con fotos auténticas. La Universidad de la República tiene una nueva cátedra de Carnaval, con Milita Alfaro a cargo.

Daniel Vidart es un antropólogo uruguayo que ha publicado una gran variedad de libros donde estudia la identidad uruguaya entre otros temas. Uno de los más recientes, *Tiempo de Carnaval* (2014), es un estudio del Carnaval desde una perspectiva antropológica. *Murgas: El teatro de los tablados* (1996) de Gustavo Remedi es un estudio esencial sobre la murga, a pesar de que es de la época de los 90 y en los últimos veinte años ha cambiado mucho el panorama y hay mucho para agregar al fenómeno murguístico. Desde la publicación de este, no ha habido otro estudio profundo sobre la

murga que satisfaga la necesidad de abarcar la tremenda transformación que ha sufrido esta expresión popular por excelencia.

I. Historia de Carnaval y la murga

Contar la historia desde la perspectiva del Carnaval es,
también, un pretexto para hacer, o intentar
hacer, historia social.
Milita Alfaro

El Carnaval uruguayo ha evolucionado desde la época colonial en la que llegó con los inmigrantes europeos, y tuvo sus raíces principalmente en el Carnaval de las Islas Canarias. Hoy por hoy, poco tiene que ver con aquel que le dio origen. El “Gran Juego”, como apoda Daniel Vidart al Carnaval en su libro *Tiempo de Carnaval* (2014), se puede estudiar empezando con las Saturnalias romanas, celebraciones del dios Saturno en la Época de Oro romana. Estas eran celebraciones en donde se producía la inversión del mundo y donde la religión no era una parte. En estas fiestas, esencialmente paganas, los de arriba eran burlados y escarnecidos por los de abajo, reflejando un fenómeno social que servía para disipar los humos de los triunfadores, así como también para catalizar los sentimientos de frustración de las clases más bajas del estrato social. Una crónica de la época describe a un esclavo que iba marchando atrás del amo gritándole “eres un hombre y no más, recuérdalo” (Vidart 2014: 169).

La palabra “Carnaval” apareció en el siglo XV en Europa y se difundió en el siglo XVII. El Carnaval europeo se celebraba por tres días entre Navidad y Cuaresma, y era una manera de hacer una purga, una liberación, antes de tener que privarse de todos los placeres terrenales durante la Cuaresma. Esta es la fiesta que llegó a América con la colonización. Sin embargo, el hecho de que la celebración haya cruzado el océano y haya cambiado de hemisferio provoca un cambio importante, el de estación. En Europa el Carnaval es en invierno, mientras que al llegar a Uruguay y mantenerlo en la misma fecha, febrero-marzo, transcurre durante pleno verano. Esta sería la primera ruptura con su origen, puramente climática, pero determinante para el desarrollo y la evolución posteriores del Carnaval uruguayo. El cambio a la estación veraniega produjo el refuerzo de ciertas costumbres, como por ejemplo, el juego con agua que en la Europa invernal era incómodo, en el verano sudamericano es refrescante, por lo cual se transformó en una costumbre muy popular.

El origen religioso tampoco es aplicable al hemisferio sur como explica Vidart, “El americano es un Carnaval sin raíces propias, donde las formas suplantando a las esencias [...] donde la geografía ha devorado a la historia y el rito sustituye al mito” (Vidart 2014: 17). Es decir, a pesar de tener raíces europeas, al llegar a Sudamérica se mezcló con las culturas existentes y se volvió un fenómeno único. Según Vidart,

Nuestro Carnaval es una preciosa herencia enriquecida por la savia que asciende desde las raíces indígenas de nuestra América esclarecida por la luz de ébano que proviene del gran fanal africano e ilumina a todos los hijos de este continente mestizo, revoltijo, de humanidades y de culturas (2014: 22).

Esta poética definición incluye las tres culturas que forman parte del Carnaval uruguayo, la europea, la india y la negra. Cabe mencionar que el uso de “Nuestra América” aquí no es gratuito, está evocando el ensayo homónimo de José Martí, alineándose de esta manera con sus ideales, quien a pesar de haber luchado en Cuba, es un ídolo común en Latinoamérica, porque es representante del período de la liberación de toda América.

Milita Alfaro dice, “En las últimas décadas del siglo XIX el Carnaval ‘bárbaro,’ fiesta poco estructurada, de intensa y masiva participación popular, va a dar paso lentamente al Carnaval ‘civilizado,’ donde las clases sociales delimitan formas y ámbitos de participación propios” (1991: 17). La misma distinción que existió en la sociedad latinoamericana del siglo XIX entre la civilización y la barbarie existió también en el Carnaval. Al principio, el Carnaval uruguayo se consideraba “bárbaro”. Era una excusa para salir a la calle a “jugar” de manera “salvaje” y descontrolada. Había juegos con agua, la gente se ponía a cantar, se tiraban harina y se disfrazaban:

Eran tres días en los cuales la gente podía vivir en el mundo al revés. Es el reino del revés donde todo está permitido, incluso transgredir las más internalizadas normas sociales morales y religiosas, donde las clases populares y sectores marginados verdaderos protagonistas de la fiesta en su dimensión radical emprenden una sugestiva tarea de rectificación del mundo (Alfaro 1991: 16).

Como explica Vidart, el Carnaval “bárbaro” era una “irrupción de lo irracional y de lo anárquico,” “una especie de terremoto ético y político donde los de abajo cuestionan a los de arriba” (Vidart 2014:13). Los ricos se disfrazaban de mendigos y los amos de esclavos, transformándolo en una denuncia pública de las conductas sucias y escondidas de los señores, sin que se dieran cuenta. Todo valía durante la fiesta, y en general los señores no prestaban mucha atención a la celebración de los pobres, y viceversa.

En el siglo XIX comenzó el proceso de “civilización” del Carnaval. La élite intentó apropiarse del fenómeno carnavalesco que era fundamentalmente por y para la gente común. Este siglo se considera el de transición entre el Carnaval “bárbaro” y el “civilizado.” Según Alfaro: “Las novedades registradas en la celebración de la fiesta en 1873 suponen la concreción de un cambio cualitativo que, de alguna manera, marca un antes y un después en la historia del Carnaval montevideano del siglo XIX” (Alfaro 1991: 17). En 1873 se llevó a cabo el primer desfile oficial que pasó por la calle 18 de julio, una de las avenidas principales de la ciudad. Este fue uno de los intentos por parte del Estado de institucionalizar y apropiarse del Carnaval.

Otro cambio clave fue la implementación de una papeleta que cada persona tenía que comprar para poder disfrazarse. Al ponerle precio al permiso de usar disfraz, es decir, de participar en el Carnaval, ya se estaba imponiendo una restricción a base del elitismo. El disfraz también fue clave, porque reemplazó muchos de los juegos salvajes. Al trabajar en la elaboración de sus disfraces, la gente ya no quería ensuciarse con agua y harina. Las clases altas intentaron incorporar fiestas a lo europeo, con máscaras elaboradas y vestimentas caras. Se empezó a imponer la idea del desfile también, cosa que no puede estar más lejos de la espontaneidad del Carnaval original. Mientras que el popular primitivo se caracterizaba por las mascaradas, la comilona, las batallas de agua y harina, la naturaleza elemental y los “bailongos,” entre más; el Carnaval en su versión

“civilizada” se caracterizaba por corsos de Roma, bailes venecianos, desfiles de carrozas en Niza y concursos de agrupaciones. La élite miraba más hacia fuera –los Carnavales de Europa– mientras que el Carnaval “bárbaro” no necesitaba mirar hacia afuera, ya que el fin era divertirse y jugar.

Tal como sostiene Alfaro, “La transición del Carnaval ‘bárbaro’ al ‘civilizado’ se ve desde una doble perspectiva, el disciplinamiento del Carnaval, y la carnavalización del disciplinamiento” (Alfaro 1998: 30). A pesar de los intentos de las élites, la gente común seguía encontrando maneras de divertirse. El poder del Carnaval popular era más fuerte que cualquier intento de reprimirlo. Al llegar la serpentina de Francia, el Estado intentó reemplazar con esta muchos de los juegos de agua y harina o huevos. La serpentina era limpia, sofisticada, venía de afuera, pero igual representaba el juego y la diversión. Después de que la novelería se fue yendo de a poco, la gente empezó a encontrar maneras de volverla bárbara, creando “bombas” de serpentinas mojadas y tirándolas desde las azoteas o desde los balcones.

Un aspecto que ayudó a “civilizar” al Carnaval fuera del esfuerzo que había para institucionalizarlo, fue el hecho de que este se fuera alargando. La gente ya no se conformaba con solo tres días. Empezaron a extenderlo primero con la excusa del entierro del Carnaval, después con el velorio. O sea, no era suficiente que terminara común y corrientemente el carnaval, tenían que celebrar el entierro y luego el velorio. Era una excusa para hacer más larga la fiesta. Luego se extendía el período de preparación anterior al Carnaval, hasta que llegó a ser una fiesta de más de 40 días. Como en Uruguay el Carnaval ya se había desligado de la religión hacía mucho tiempo, no había necesidad de dejar la fiesta por el período de la Cuaresma. Al extenderse el lapso de tiempo de la fiesta carnavalesca, natural y orgánicamente se fue perdiendo el “salvajismo.” Al no tener que restringir toda la fiesta a tres días, el transcurso de la celebración podía ser más tranquila. No obstante, hoy en día el Carnaval uruguayo es el de más larga extensión temporal del mundo.

Otro aspecto del Carnaval “civilizado” eran las comparsas, las cuales se empezaron a popularizar más alrededor de 1873 y que se pueden considerar como una especie de proto-murga. Eran grupos de gente que cantaban y criticaban a la sociedad. Al principio se juntaban a cantar durante esos tres días, sin practicar y sin que nadie les pagara; lo hacían todo por amor al arte y por una necesidad de criticar y expresar su opinión. A medida que el Carnaval se fue alargando, las comparsas se fueron profesionalizando. Primero empezaron a ofrecer premios a las mejores. De esta forma hacia fines del siglo XIX tenían que practicar, y la gente les pagaba en la calle según la calidad de la comparsa. Hoy ser murguista es una profesión remunerada todo el año para algunas murgas. Debido al hecho de que fueran grupos que cantaban, satirizando y criticando a la sociedad frecuentemente, o grupos de obreros que se juntaban con el propósito de cantar y criticar, estas comparsas se podrían considerar como un prototipo de la murga contemporánea.

Otro elemento que fortifica esta hipótesis es la elección de los nombres de estos conjuntos, muy emparentados con los nombres de las murgas de hoy. Hay un esquema muy típico de nombres de murgas que es el uso de verbos o frases completas. También son frecuentes los nombres que en realidad son frases hechas o dichos arraigados en la idiosincrasia popular uruguaya en la actualidad. Los nombres de las murgas agregan un sentido cómico al “ritual lúdico y el sinsentido” que es parte de la esencia del Carnaval

(Alfaro 1998: 80). La murga ya hace reír antes de escucharla, mediante su nombre. Algunos ejemplos de nombres de comparsas decimonónicas son: “Huérfanos sin teta”, “Los Bobos de la Unión”,² “Huéspedes del manicomio”, “Como queso al tallarín”, “En busca de los budines”, “¿Quién dirá que somos locos?”, “Los zanahorias”, “Poetas decadentes”, “¿Somos o no somos?”, y “Te conozco de chiquito” (Alfaro 1998: 80).

Junto con esta lista, Alfaro incluye “Agarrate Catalina”. No hay ninguna nota que explique si esta comparsa tiene alguna relación con la murga actual del mismo nombre, pero es un dicho rioplatense,³ podría ser una coincidencia. En su libro *Memoria y Bacanal*, Alfaro nos ofrece una lista similar pero de las primeras murgas, de alrededor de 1910. En esta lista incluye nombres como “Salimos por no quedarnos en casa”, “Formale el cuento a la vieja”, y “No me empujes que es peor” (Alfaro, 2008: 43). Hoy, además de “Agarrate Catalina”, hay otras murgas con nombres similares: “Metete que son pasteles”, “Cero bola”,⁴ y “Chuminga la Pocha”. En la actualidad, “Comparsa” se refiere a las comparsas de candombe, música tradicionalmente afrouuguayaya. Por lo tanto tuvo que haber un momento específico que las comparsas sufrieron un cambio de ser básicamente una murga a ser representantes del candombe. A base de la evidencia de tipo genealógico de los nombres, mi hipótesis es que el cambio pudo haber sido alrededor de la misma fecha en que aparecieron las murgas.

II. La murga en la actualidad

Cada año, las murgas eligen un tema para el programa y todas las canciones tienen un hilo que las une. Por ejemplo, una de las murgas más populares de hoy, Agarrate Catalina, en el 2011 presentó el programa “Gente común”, parte del cual se analizará más adelante. Ese año cantaron sobre el fútbol, la violencia y las vidas comunes de la gente que generalmente no recibe ninguna glorificación.

Vidart describe la fiesta decimonónica: “El Carnaval, al denunciar las mentiras convencionales y las crueldades secretas de ‘el establecimiento’ constituye una expresión contestataria y revolucionaria, si bien carece de toda teoría política o económica secular” (Vidart 2014: 18). A pesar de que esté hablando de otra época, esta cita es perfecta para captar la esencia política de la murga de hoy. La murga critica, satiriza y cuestiona a la sociedad, a los políticos y las situaciones constantemente, pero nunca se autodefine como política ni teórica. Simplemente es una forma de arte popular, pero que también tiene un nivel intelectual elevado, es decir, los textos se pueden analizar académicamente, igual que la poesía. Es una manera de llevar estos asuntos que afectan a la mayoría a la masa popular, a los tablados que se llenan todas las noches de Carnaval. La cantidad de gente que se expone a estas ideas, a veces radicales, es inmensa, y a pesar de tener un nivel intelectual en su forma o contenido, este no es el único elemento destacable, se puede disfrutar por la música, los chistes o la escenografía espectacular, por lo cual la gente disfruta de la murga sin importar el nivel en el que la capte.

² La Unión es un barrio en Montevideo.

³ Es un anuncio de que viene algo que te va a sorprender o gustar mucho, similar a “hold on to your hats” en inglés.

⁴ Un dicho común que significa “no prestar atención.”

Según Vidart, el Carnaval actual es un “mero espectáculo” (Vidart 2014:13). El público contempla pasivamente y no actúa en espacios sociales, como lo hacía antes. El Carnaval de antaño era una fiesta colectiva en la cual todos eran actores y espectadores a la vez. Hoy por hoy hay actores y público y, a pesar de que se mezclen a veces, hay en realidad una separación entre el escenario y el espacio que ocupa el espectador. Ahora es un espectáculo a cargo de “los otros”. Milita Alfaro dice, “La sociedad va dejando de ser protagonista para convertirse en espectadora. El Carnaval comienza a ser una fiesta que se da al pueblo y a la cual se asiste en lugar de una fiesta que el pueblo se da a sí mismo” (Alfaro 1991: 17).

Este proceso comenzó en el siglo XIX y hoy en día sigue más espectacularizado que nunca. Sin embargo, “Las murgas son lo único que va restando de un Carnaval uruguayo otrora mucho más rico en auténticas y compartidas manifestaciones colectivas” (Vidart 2014: 27). Además de las letras políticas, que son lo poco que queda del espíritu revolucionario del Carnaval “bárbaro”, la murga es un fenómeno compartido. La despedida siempre incluye una bajada al público, en el cual los murguistas y la gente cantan juntos. La gente aspira a recibir un famoso “beso murguero”, que deja un poco de la pintura de la cara que es una parte indispensable del disfraz de la murga. La marca que deja el murguista en la mejilla de cualquiera es como un trofeo. El público se siente parte del espectáculo al cantar e interactuar con la murga.

Raúl Castro, creador y letrista de Falta y Resto, define la murga como “una comedia musical política” (2012). Los componentes de la murga son la cuerda, que son los cantantes, el conductor y la percusión, el redoblante, el bombo y los platillos. El programa de la murga incluye una presentación, unos cuantos cuplés, que son las canciones, generalmente con unos minutos de prosa antes de cada una, y luego la retirada en la que se despiden y bajan al público para saludar y cantar todos juntos. Los murguistas usan disfraces y se pintan las caras, tiran papelitos, hay un trabajo de escenografía con luces, etc. Pero la esencia de la murga está en lo que dicen y cómo lo dicen. Según Castro, la murga “tiene que funcionar en una esquina [con el murguista] vestido de particular y sin micrófono” (2012). Es decir, cuando se le agreguen los aspectos teatrales, que eso no añade nada a la esencia de lo que dicen. Lo importante es la letra y la creatividad intelectual.

En una entrevista en el programa argentino *Encuentro en el estudio*, Raúl Castro se refirió a la murga como un “Broadway villero” (Mir 2012).⁵ La yuxtaposición de estos dos conceptos completamente opuestos es una denominación muy adecuada para la murga. La parte “Broadway” es lo teatral, el espectáculo, los disfraces, mientras que la esencia es lo villero, lo contestatario, lo crítico, lo político.

La murga montevideana tiene sus orígenes en Cádiz, pero en Uruguay ha evolucionado a algo muy diferente de la murga gaditana. La primera murga oficial de hecho se llamó La gaditana, y salió en 1906 a cantar y juntar dinero para comer. Este es el detalle que aparece en casi todas las crónicas sobre el origen de la murga. Sin embargo, según Milita Alfaro, en realidad no tenemos idea de cómo empezó, pero no

⁵ En el castellano rioplatense, el adjetivo “villero” se ha vuelto sinónimo a “popular,” o “de la calle.” Las villas son los barrios más pobres de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo (aunque en Montevideo se usa más la palabra “conventillo”). El adjetivo “villero” se popularizó con el género musical “cumbia villera”, música originalmente compuesta por artistas que salieron de las villas, que ha pasado a formar parte del lenguaje popular en años recientes.

importa: “La murga tiene un origen real pero fundamentalmente tiene un origen mítico, y en los mitos lo que importa no es la verdad histórica sino la narración construida por la memoria colectiva” (Alfaro 2008: 43). Muchas personas cuentan la historia de la primera murga, pero al buscar datos reales Alfaro se dio cuenta que buscar el inicio exacto de la murga uruguaya era inútil y en realidad no muy necesario. Lo que hace la murga más uruguaya y sí la distingue de la murga gaditana es el aspecto político. La murga es esencialmente teatro contestatario. Según Castro, la murga tiene que buscar no caer en lo oficialista. Por más bueno que sea el gobierno, siempre es necesario “buscar el pelo en la sopa”. Siempre hay algo que mejorar, por más progresista que parezca el país.

En su programa, Lalo Mir invita y entrevista a cantantes/artistas latinoamericanos. En el capítulo dedicado a Falta y Resto, Mir los describió como “la voz del pueblo, hasta cuando son visitantes juegan de locales. Un coro callejero de artistas populares, autores anónimos de obras inmortales” (Mir 2012). La referencia al fútbol es especialmente relevante considerando lo que dice Milita Alfaro en la siguiente cita: “Algunas de las claves centrales de nuestro imaginario de nuestra visión uruguaya del mundo están precisamente en rituales tan nuestros como el fútbol o el Carnaval” (Alfaro 1991). El fuerte enlace entre el Carnaval y el fútbol en Uruguay puede observarse en un evento que ocurrió en el 2009. En un partido de eliminatorias para el mundial de fútbol, Freddy “El Zurdo” Bessio, una de las voces murguistas más famosas del Uruguay, cantó el himno en el estilo murguístico. Este evento causó mucha polémica en los sectores más conservadores, que creían que el himno no se podía tocar de otra manera que no fuera la reconocida oficialmente. Sin embargo, la popularidad de esta versión del himno con la mayoría de los uruguayos muestra el fuerte arraigo de la murga y el fútbol en la identidad uruguaya.

Falta y Resto es una de las murgas con más contenido político y contestatario del panorama murguero en Uruguay. Es conocida internacionalmente por su arte popular. Mir también describió a Falta y Resto como “la madre o la abuela de la murga actual” (Mir 2012). Creada por Raúl Castro en 1980, en “pleno invierno de la dictadura” (Castro 2012), Falta y Resto comenzó por una necesidad que tenía Castro de sacar una murga para contribuir a la lucha contra la dictadura. Durante estos años la murga fue muy censurada, pero ellos encontraban maneras de evitar la censura. Por ejemplo, tradicionalmente la murga usaba música ya conocida, con sus propias palabras. En el caso de Falta y Resto usaban canciones de corte revolucionario, como himnos de la revolución española o melodías del canto de protesta prohibido por la dictadura, que se colaban en cada estrofa de como un acto contestatario en sí mismo. Esta era una manera de “engañar” a los censores. Entregaban la letra, que podía ser cualquiera, y luego la cantaban con música fuertemente comprometida con la causa popular.

Al principio Castro le puso de nombre “La murga de las 4 estaciones”, porque quería que la murga fuera de todo el año, y no solo durante el Carnaval. En esa época, en la cual la profesionalización de la murga todavía no era habitual, la gente le decía que estaba loco. Cambiaron el nombre a Falta y Resto que tiene un significado arraigado profundamente en la idiosincrasia uruguaya. En el truco, juego de cartas parecido al póker, hay una jugada que se hace al final, cuando el jugador quiere jugarse por el todo, tira sus cartas sin mirarlas, y se llama “echar la falta y resto”. Es una manera

de intentar derrotar al contrario. En el caso de la murga, el contrario era la dictadura, y no pudo con ellos. La jugada de ellos, la falta y resto, ganó.

III. Análisis de textos

En 1992, año memorable para Falta y Resto, el grupo escribió y puso en escena el programa *Concurso de murgas imposibles*, de un contenido “metamurguístico” remarcable. En este programa, cada cuplé era una representación de una mini-murga, cada cual con su propia caracterización. Eran muchas murgas dentro de una. Había críticas fuertes hacia la sociedad uruguaya y mundial, a la murga en general, y al Carnaval en sí. En la presentación canta la murga “No somos creadores, somos plagiadores, transformamos melodías en zafadas porquerías. Ya no somos moda, el valor intelectual abandona el Carnaval y nosotros insistimos todavía” (Castro 1992). Este cuplé se canta con la melodía de *We Will Rock You* de Queen. En estos versos hay una fuerte crítica a los conjuntos murgueros que durante y después de la dictadura se apartaron de la esencia de la murga, que provocaban la risa fácil y en ellas se encontraba una ausencia de cuestionamiento a la realidad, según la opinión de los murguistas y también de una gran parte de su público. Luego de la presentación, sale un murguista haciendo de maestro de ceremonias y dice, “Bienvenidos al gran Carnaval, el espejo de la emoción, fijate bien y comprobarás, vos estás en esta ilusión...” (Castro 1992). Esta introducción prepara el escenario para el elemento literario que va a haber durante todo el programa.

La primera “meta-murga” cambia de nombre varias veces. Primero se llama *Ortodoxos de ricota* y la introducen como una murga de la gente, del pueblo, compañera, cooperativa. Este nombre es una alusión a los ortodoxos perestroicos de la Unión Soviética, y también a un grupo de rock muy popular de esa época, Los redonditos de ricota. Sin embargo, ni bien la introducen, un murguista le informa al maestro de ceremonias que han cambiado de nombre y no es más cooperativa, han decidido hacerse una autocrítica y cambiarse el nombre a *Los alegres perestroicos*. Parte de su letra es: “Basta de cantar contra el imperialismo/hay que abrirse paso al capitalismo/los rubios del norte son inteligentes/ellos y los rusos son muy buena gente” (Castro 1992). Este cuplé, empapado de sarcasmo e ironía –es decir, se están burlando de la idea de juntarse con los rubios del norte– es una crítica a la desintegración de la Unión Soviética, que tuvo repercusiones en todo el mundo, especialmente entre los “compañeros” de izquierdas. La murga siempre canta sobre los eventos actuales uruguayos pero también mundiales, y este es un muy buen ejemplo que ilustra este concepto.

Otra murga que se presenta en este concurso de murgas imposibles es *La ratonera*. Esta es una murga muy prestigiosa que usa palabras despectivas contra la cultura de la murga y del tablado: “Borges decía que este grupo humano está constituido por gente de teatro, que nada tiene que hacer en esos *tabladuchos* de barrio” (Castro 1992). Al nombrar a Borges, que en los círculos intelectuales de izquierda era un enemigo por no luchar abiertamente contra la dictadura en Argentina, se sitúan en un plano literario y opuesto al de la gente común. Al usar el término despectivo *tabladucho* también se alinean al nivel de la élite que critica la cultura popular. Obviamente este cuplé está lleno de sarcasmo e ironía y presenta una ácida crítica hacia cierto tipo de

intelectualidad que desprecia el fenómeno carnavalesco y a la murga, sin percatarse que el Carnaval cumple un papel fundamental dentro del panorama cultural uruguayo, acercando a las mayorías elementos de diversas expresiones artísticas.

Una tercera murga es la *Nunca Vista*. Este cuplé nostálgico y lleno de referencias a la sociedad uruguaya y más específicamente de Montevideo, es un homenaje a los desaparecidos durante la dictadura. El maestro de ceremonias los presenta así:

A continuación van a entrar en una dimensión diferente, en Carnaval y en teatro, porque se hace presente una de las murgas más imposibles en este concurso, señoras y señores, vamos a ver si es cierto aquello que dice el principito, de que lo esencial es invisible a los ojos. En este concurso de murgas imposibles, en este ramillete de ilusiones, se hace presente la murga de Montevideo, con ustedes, querido invisible público...murga *La Nunca Vista* (Castro 1992).

La imagen del público y la murga invisibles son una fuerte evocación a los que ya no están. En este cuplé no hay sátira ni ironía, es simplemente un homenaje y un intento por reinstalar un sistema no resuelto, por recuperar la memoria y por buscar justicia. En los años siguientes a la dictadura, muchos artistas usaron sus posiciones de celebridad para criticar duramente a la dictadura y los gobiernos militares, y las murgas son un ejemplo de esto.

Agarrate Catalina

Empezó en 2002 en la categoría de Murga Joven. Las categorías se desarrollaron a medida que empezaron a presentarse muchas murgas para el concurso oficial de Carnaval. Al tener categorías, se podían aceptar más murgas al concurso. Esta murga es de una época diferente que Falta y Resto, a pesar de tener mucho en común. Uno de los creadores, Tabaré Cardozo, salió con Falta y Resto y otras murgas antes de que existiera Agarrate Catalina. Tabaré y su hermano Yamandú son los principales letristas de la murga. Al contrario de la murga tradicional que canta sus canciones al ritmo de melodías famosas, la mayoría de los cuplés de Agarrate Catalina son con música original.

En *La violencia*⁶ hay un fenómeno cultural que sobrepasa el de la murga. La canción se hizo tan famosa que un grupo de rock uruguayo, No te va a gustar, hizo un

⁶ Nuestra transcripción de *La violencia* (Prosa y cuplé)

Prosa: “La pregunta es, ¿la gente común es violenta? ¿la violencia no es más común de lo que la gente cree? ¿la violencia será que es propiedad de una barra brava, del deporte, de un sector socio-económico marginado? ¿o todos formamos parte, de alguna manera, de la violencia? Un conductor se toma a golpes de puño con un transeúnte, en cualquiera de nuestras avenidas, otro comerciante resulta herido. La policía debe intervenir porque en un barrio bien, en un colegio bien, una patota golpea salvajemente a un compañero, vecinos de un arrabal de nuestra ciudad armado y con miedo abaten a dos menores, presuntamente consumidores, presuntamente delincuentes. Otra mujer muere víctima de violencia doméstica, habría hecho tres denuncias. Vamos a hablar de la violencia y lo vamos a hacer en términos violentos. Advertimos a los señores espectadores que la terminología utilizada a continuación podrá herir la sensibilidad de los aquí presentes, sabrán disculpar, pero hablamos de la violencia.”

Cuplé

Vengo de la cabeza

cover de esta con un video excepcional. El cuplé original es del Carnaval 2011, del programa *Gente común*. La canción recibió críticas de algunos opositores por contener “malas palabras”. La gente que criticó este cuplé no fue capaz de comprender la intención del mismo. Tabaré Cardozo, compositor de este cuplé, tenía un fin muy obvio: escandalizar con las malas palabras y el lenguaje de la calle para traer al frente un asunto que la gente pretende ignorar.

La prosa, componente típico de la murga y cuyo propósito es introducir el cuplé, empieza con una serie de preguntas para poner a pensar al público. La intención es que a partir de este momento el público comience a cuestionar su concepto de la violencia. Típicamente en esta sociedad existe la tendencia de culpar a cierto sector o grupo de la misma, fenómeno que este cuplé cuestiona. La clave está en la última pregunta que hace, “¿o todos formamos parte, de alguna manera, de la violencia?” (Cardozo 2011). Yamandú Cardozo nos hace esta pregunta, pero él ya sabe la respuesta: sí. Por eso escribieron esta canción, y por eso ahora comienza a darnos retazos de noticias, deliberadamente dejando fuera cualquier nombre o caracterización de las personas. Estas podrían ser cualquiera de nosotros, nuestros vecinos o familiares. La violencia no es un concepto que esté lejos ni apartado, está muy cerca y muy presente.

Soy de una banda descontrolada
Hoy no me cabe nada
Vas a correr porque sos cagón
Son todos unos putos unos amargos unos buchones
Llaman a los botones⁶ vinieron todos se quedan dos
Hoy vas a correr porque sos cagón
Con el culo roto porque mando yo
Voy a salir de caño
Ya estoy re duro estoy re pasado
Como ya estoy jugado me chupa un huevo matarte o no
Mi vida es un infierno mi padre es chorro⁶ mi madre es puta
Vos me mandás la yuta y yo te mando para el cajón
Yo soy el error de la sociedad
Soy el plan perfecto que ha salido mal
Vengo del basurero que este sistema dejó al costado
Las leyes del mercado me convirtieron en funcional
Soy un montón de mierda brotando de las alcantarillas
Soy una pesadilla de la que no vas a despertar
Vos me despreciás
Vos me buchoneás
Pero fisurado
Me necesitás
Soy parte de un negocio que nadie puso y que todos usan
En la ruleta rusa yo soy la bala que te tocó
Cargo con un linaje acumulativo de misiadura⁶
Y un alma que supura veneno de otra generación
Yo no sé quién soy
Yo no sé quién sos
El tren del rebaño
Se descarriló
Ya escucho la sirena la policía me está encerrando
Uno me está tirando me dio en la gamba⁶ le di a un botón
Pasa mi vida entera como un tornado escupiendo sangre
Manga de hijos de puta me dieron justo en el corazón

Al final de la prosa se nota el tono sarcástico e irónico, cuando Yamandú dice, “Advertimos a los señores espectadores que...” (Cardozo 2011). se está burlando del típico mensaje “políticamente correcto” que en muchos casos precede algún programa, obra de arte o canción violenta. Hay cosas peores que las malas palabras, empezando por el problema representado en el cuplé. Las disculpas que piden son absolutamente irónicas. Para nada se disculpan por la canción.

El “yo” poético de esta canción es un “error de la sociedad”, un hombre presuntamente joven, quizás un adolescente, que es un producto de la sociedad que lo rodea. Al darnos su “linaje acumulativo de misiadura” la canción está justificando las acciones de este individuo. “Yo no sé quién soy/yo no sé quién sos” (Cardozo 2011). Aquí se ve claramente que la intención de Tabaré Cardozo no es glorificar a nadie ni culpar a nadie específicamente, sino igualar a los dos, el “yo” y el “vos”, ninguno de los dos tiene nombre. Ninguno de los dos tiene identidad. Cualquiera de nosotros puede ser ellos.

Al final el hombre muere. En el noticiero probablemente hubiera salido como una noticia glorificada, resaltando lo “malo” de este hombre: era pobre, transeúnte, “chorro”;⁷ sin embargo, Tabaré Cardozo decidió tomar este evento y personificarlo, le dio un contexto social. El sujeto no tiene nombre ni características que lo identifican. Esto hace que el público se lo imagine como un protagonista de cualquier noticia de las tantas que salen sobre este tipo de evento. En este cuplé se pone en tela de juicio la manera en que la sociedad trata a la gente como el personaje de la canción. Este individuo, aunque pudo haber tomado decisiones cuestionables, al robar, o quizás hasta matar, es una persona también, su vida es valiosa, y según Cardozo, no merece morir a las manos de la policía.

La música y el ritmo son inmediatamente reconocibles por cualquier rioplatense. La música está compuesta como un canto de fútbol, algo que cantarían una barra brava.⁸ Es impactante y da una grave impresión al escucharla. En toda la canción hay golpes fuertes de un tambor típico de una cancha de fútbol. Esto le da un efecto desconcertante a la tonada sin ni siquiera escuchar una palabra. La manera en que cantan es monótona y sin ningún adorno, simplemente como si fueran un grupo de gente cualquiera que se encontró para expresar sus opiniones, como las primeras murgas al principio del siglo XX. A diferencia de la mayoría de las canciones de La Catalina, esta no destaca la voz icónica Del Zurdo Bessio. Todos cantan juntos, son una voz unida.

Este cuplé fue tan popular que No te va a gustar se juntó con la murga para grabar la canción en un video clip en el cual todos hacen de prisioneros en una cárcel. Esto ayudó a que el mensaje importante de la canción llegara a un público más amplio. Agarrate Catalina es un ejemplo de una murga a la que algunos carnavaleros de la vieja escuela critican por ser muy oficialista, ya que cuentan con el apoyo económico del gobierno. En un cuplé se burlan de ellos mismos por ser la murga de José Mujica, que era el presidente cuando salió *Gente común*. “Agarrate CataMema de Mujica se deberían llamar”,⁹ dice un personaje en el medio de un cuplé. Está claro que la murga es fundamentalmente izquierdista, igual que el gobierno uruguayo actual, y es difícil no

⁷ Ladrón

⁸ La barra brava es el nombre que denomina a un grupo de fanáticos de fútbol, generalmente violentos y apasionados.

⁹ CataMama: mamadera de bebé.

hacer esta conexión. Sin embargo, en esta canción se nota que todavía tienen qué criticar en una sociedad que, a pesar de haber tomado muchos pasos para mejorar, todavía le queda bastante por hacer para llegar a un nivel verdaderamente justo.

IV. Fin

Que no se apaguen las bombitas amarillas
Que no se vaya nunca más la retirada...
Jaime Roos, *Colombina*

En estas páginas se ha intentado establecer la necesidad de un estudio más profundo sobre la murga y su parte crucial en la identidad uruguaya. Sin embargo y a pesar de la brevedad de este artículo, sirvió como resumen y acercamiento a un tema que describe en su propia evolución la historia de un pueblo que sigue su búsqueda por un país mejor. La murga fue, es y será protagonista y vocera del sentimiento popular uruguayo. Murga es el espejo de la realidad que golpea diariamente a la gente común, la que no figura en los grandes titulares de la prensa. Murga es la que renace en cada verano para hacer reír a la gente y también para ponerla a pensar.

Referencias biográficas

- 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. (2008), *Memorias de la bacanal: Vida y milagros del Carnaval montevideano (1850-1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Cardozo, T. (2011), Agarrate Catalina: *Gente Común*. Montevideo: Teatro de verano.
<https://www.youtube.com/watch?v=GeDmJeYeyh8>
- Castro, R. (1992). *Falta y Resto: Concurso de murgas imposibles*. Montevideo: Teatro de verano. <https://www.youtube.com/watch?v=sQLXThW8AU>
- Castro, R. (2012). Mir, Lalo, prod. "Falta y Resto" *Encuentro en el estudio*. Encuentro. Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=pMNiy6xctgE>
- Roos, J. (1994), *Colombina*. <https://www.youtube.com/watch?v=WZJUekSA9nc>
- Vidart, D. (2014), *Tiempo De Carnaval*. Montevideo: Ediciones B.